



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA

MARCO AURÉLIO AFONSO COSTA

CANTHUS E INCANTARE:
UMA DIALÉTICA DA FUNÇÃO SOCIAL DO CANCIONISTA NA OBRA DE
BELCHIOR

SÃO JOÃO DEL-REI – MG

2022



MARCO AURÉLIO AFONSO COSTA

CANTHUS E INCANTARE:
UMA DIALÉTICA DA FUNÇÃO SOCIAL DO CANCIONISTA NA OBRA DE
BELCHIOR

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura e Memória Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Melissa Gonçalves Boëchat

2022

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C383c Costa, Marco Aurélio Afonso.
Canthus e incantare : Uma dialética da função
social do cancionista na obra de Belchior / Marco
Aurélio Afonso Costa ; orientadora Melissa Gonçalves
Boëchat. -- São João del-Rei, 2022.
170 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Letras) -- Universidade Federal de São João del-Rei,
2022.

1. Literatura. 2. Música. 3. Canção. 4. Belchior.
I. Boëchat, Melissa Gonçalves, orient. II. Título.

Marco Aurélio Afonso Costa

***Canthus e Incantare: uma dialética da função social do
cancionista na obra de Belchior***

Banca Examinadora



Prof.^a Dr.^a Melissa Gonçalves Boëchat
UFVJM/ UFSJ (Presidente/orientadora)



Prof.^a Dr.^a Ana Maria Clark Peres
UFMG (Titular Externo)



Prof. Dr. Maria Ângela de Araújo Resende
UFSJ (Titular Interno)

Prof. Dr. Antônio Luiz Assunção
Coordenador *Pro Tempore*
Programa de Pós-graduação em Letras

Março de 2022



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
SISTEMA INTEGRADO DE PATRIMÔNIO,
ADMINISTRAÇÃO E CONTRATOS

FOLHA DE ASSINATURAS

Emitido em 18/05/2022

DECLARAÇÃO Nº 2213/2022 - PROMEL (13.20)

(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 19/05/2022 00:18)

ANTONIO LUIZ ASSUNCAO
VICE-COORDENADOR - SUBSTITUTO
PROMEL (13.20)
Matrícula: 986744

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufsj.edu.br/public/documentos/> informando seu número: **2213**, ano: **2022**, tipo: **DECLARAÇÃO**, data de emissão: **18/05/2022** e o código de verificação: **403cc63f2f**

A Belchior
Com amor e anarquia!

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer muito à minha esposa Carla Munhoz que esteve ao meu lado durante todo o período do mestrado e da pesquisa e produção desta dissertação, com quem eu compartilhei minhas ideias e frustrações e que foi fundamental para que eu pudesse dedicar uma parte de meu tempo aos estudos e à escrita. Agradeço à minha filha Maya por ser amor e inspiração para a vida.

Agradeço à minha sogra Cláudia Fernanda Bueno Munhoz que tantas vezes cuidou de nossa filha para que pudéssemos ter tempo livre para nos dedicar aos estudos com tranquilidade.

Quero agradecer especialmente aos meus pais Rosângela Tremeschin Silva Costa e Osvaldo Afonso Costa que me apoiaram e me apoiam com carinhosa dedicação para que as pedras no caminho não sejam intransponíveis e não impeçam que a caminhada continue, mesmo com todas as adversidades e provações. Agradeço também meu irmão Marcos Renan Afonso Costa que, apesar de pouco ver, por conta da distância, ainda assim segue sempre carinhosamente em meus pensamentos e com quem tenho a certeza de poder contar sempre que precisar.

Quero agradecer minha orientadora Melissa Gonçalves Boëchat por ter trilhado esse caminho comigo, por ter compartilhado a frustração de ter que mudar de objeto de pesquisa no meio do caminho por conta da pandemia do coronavírus, mas que aceitou prontamente o objeto que escolhi e com seu entusiasmo me fez acreditar que era possível desenvolvê-lo de forma grandiosa. Agradeço à sua compreensão, simpatia, prontidão e entusiasmo em me orientar na produção desta dissertação. O resultado muito nos agradou.

Agradeço à profa. Dra. Maria Ângela de Araújo Resende, à profa. Dra. Ana Maria Clark Peres, e ao prof. Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira por terem prontamente aceitado participar da banca de defesa desta dissertação. Estendo também esse agradecimento a todos os professores do PROMEL da UFSJ, que foram fundamentais para meu desenvolvimento acadêmico: Profa. Dra. Eliana da Conceição Tolentino; Prof. Dr. João Barreto da Fonseca; prof. Dr. Argus Romero Abreu de Moraes; e, profa. Dra. Míriam de Paiva Vieira.

Por fim, meus agradecimentos à comunidade acadêmica da Universidade Federal de São João del-Rei que proporcionou toda a estrutura técnica e humana para o desenvolvimento desta pesquisa e, conseqüentemente, meu desenvolvimento como ser humano.

RESUMO

Esta dissertação analisa a obra de Antônio Carlos Belchior a partir da perspectiva da função social do cancionista. De acordo com ela, o cancionista desempenha a função de elo entre os indivíduos de um grupo, lugar, ou sociedade, e o universo cultural, isto é, a voz do cancionista é um elemento privilegiado de conexão entre os indivíduos e a produção cultural humana como um todo (*canthus*). No entanto, nenhum indivíduo é capaz de acessar todo o conteúdo da produção cultural humana, entrando em ação, portanto, a individualidade de cada cancionista no processo de pinçar elementos que lhe afetam nesse todo cultural e transformá-los em um objeto estético específico, diferente de todos os outros, porque mediado por sua individualidade, sua singularidade, sua assinatura (*incantare*). Assim, sua obra tanto reflete quanto refrata a sociedade de seu tempo e lugar. O conceito de dialética da função social do cancionista é caracterizado, portanto, pela inter-relação entre os polos *canthuse incantare* na obra do cancionista. Com base nesse conceito, a análise da obra de Belchior se desenvolve, nesta dissertação, primeiramente evidenciando nas letras das canções a ideia de normalidade que vem se construindo desde as revoluções burguesas, principalmente a revolução industrial, e que culmina na internacionalização do fordismo no pós-1945 e na hegemonia cultural americana no mundo. Essa “normalidade” é fundamentada nas ideias de trabalho, produtividade, racionalidade, impessoalidade e consumo e aparece na obra do cancionista como elementos com os quais ele irá se confrontar e questionar. A partir dessa perspectiva do confronto, a análise passa, num segundo momento, a desenvolver aquilo que caracteriza a individualidade da obra de Belchior, sua assinatura: a construção de uma identidade marginal, *outsider*, que figura como estranha ao sonho americano que se faz hegemônico. Essa identidade marginal é fundamentada em um tripé: o nordestino, o latino-americano e o poeta. Esses três elementos apropriados do universo cultural pelo cancionista e confrontados com o *American Way of Life* que se impunha enquanto modelo de vida total, dão a assinatura de Belchior a sua obra, tornando-a singular, única.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the work of Antônio Carlos Belchior from the perspective of the social function of the singer. According to it, the Singer performs the function of a link between individuals of a group, place or society and the cultural universe, that is, the voice of the singer is a privileged element of connection between individuals and the human cultural production as a whole (canthus). However, no individual is capable of accessing the entire content of human cultural production, so the individuality of each singer comes into play in the process of picking out elements that affect him in this cultural whole and transforming them into a specific aesthetic object, different from all the others, because mediated by his individuality, his uniqueness, his signature (incantare). Thus, his work both reflects and refracts the society of his time and place. The concept of the dialectic of the songwriter's social function is therefore characterized by the interplay between the canthus and incantare poles in the songwriter's work. Based on this concept, the analysis of Belchior's work is developed, in this dissertation, firstly evidencing in the lyrics of the songs the Idea of normality that has been built since the bourgeois revolutions, especially the industrial revolution, and that culminates in the internationalization of Fordism in the post-1945 period and the American cultural hegemony in the world. This "normality" is based on the ideas of work, productivity, rationality, impersonality, and consumption, and appears in the songwriter's work as elements with which he will confront and question. From this perspective of confrontation, the analysis goes on, in a second moment, to develop what characterizes the individuality of Belchior's work, his signature: the construction of a marginal identity, outsider, which appears as strange to the American dream that becomes hegemonic. This marginal identity is based on a tripod: the Northeasterner, the Latin-American and the poet. These three elements, appropriated from the cultural universe by the songwriter and confronted with the American Way of Life that imposed itself as a model of total life, give Belchior's signature to his work, making it singular, unique.

Guiado pelo arco-íris
de tua música aprendo
as virtudes principais
da nossa gente cabocla
Cantor da vida, tua arte
não é só palavra e som
Teu canto é cheio de luz
reparte o poder do amor.

Thiago de Mello

SUMÁRIO

Introdução, 11

Capítulo 1 – *Canthuse incantare*: uma dialética da função social do cancionista, 17

1.1 – *Canthus* – a linha de convergência, o elo e a consonância; polo refletor, 23

1.2 – *Incantare* – o impulso divergente e transformador, a dissonância; polo refrator, 27

1.3 – A relação dialética entre *canthuse incantare*, 31

1.4 – Vida, vento, vela, leva-me daqui (biografia de Belchior), 33

Capítulo 2 – Construindo o normal a partir da obra de Belchior, 40

2.1 – A regra, 41

2.2 – O sonho de pureza, 44

2.3 – Normalidade identitária: a regra estabelece o lugar de cada um no sonho de pureza de uma determinada época, 47

2.3.1 – Um trovador em tempos de transístor, 52

Capítulo 3 – O marginal como construção identitária na obra de Belchior, 75

3.1 – O *outsider*, 80

3.2 – A inconveniência dos estranhos, 84

3.3 – Identidades marginais: borrões no mapa cognitivo, moral e estético de uma determinada época, 88

3.3.1 – *O Nordeste sentado na esquina do mapa*, 89

3.3.2 – *Pra ser cantado pelo povo na América Latina*, 106

3.3.3 – *Amar e mudar as coisas*, 125

Antes do fim, 156

Considerações finais, 160

Referências, 164

Anexo – Discografia, 170

INTRODUÇÃO

Literatura e música são artes fundamentais da humanidade, gêmeas nascidas da própria fala humana, segundo Solange Ribeiro de Oliveira (2021, p. 93). Sendo a voz o mais primitivo instrumento musical, a música surge, portanto, do canto e seu conteúdo é a poesia declamada melodiosamente (RÜCKERT, 1997, p. 1). É a partir da voz que a humanidade se desenvolve culturalmente. Pela necessidade de viver em grupos como forma de melhor responder aos imperativos da sobrevivência, o ser humano necessitou se comunicar e criar seus signos. Mas a escrita é muito posterior, os primeiros signos foram articulados pelo som que sai da garganta, pela voz. E a voz coletiva de um povo é o seu *canto*. A canção enriquece-se, ao longo de sua história, com a renovação incessante de seu texto e de sua melodia, a partir da “força vital que emana da multiplicidade e da diversidade de todas essas gargantas, essas bocas que sucessivamente a assumem” (ZUMTHOR, 1993, p. 53).

Durante a antiguidade, voz e instrumentos musicais seguiram seus caminhos unidos, isto é, o instrumento tinha como função principal acompanhar a voz, como complemento, pois a principal função da canção era o papel de artifício à memorização das criações poéticas e dos relatos épicos, como aqueles atribuídos a Homero (FIÚZA, 2003, p. 122). A canção, desde a Antiguidade, está ligada às manifestações coletivas do povo, pois a noção de indivíduo livre, desembaraçado das tramas do coletivo – ou, pelo menos, que se sinta desta forma – só vai se desenvolver muito tempo depois.

A música, para os gregos, por exemplo, era donativo dos deuses – do grego, *Mousike*(arte das musas) – e, apesar de ter-se desenvolvido de forma bastante complexa, não se livrou de sua função religiosa e ufanista de cantar a memória dos deuses, dos heróis e dos feitos nacionais através dos Rapsodos – cantadores ambulantes que se acompanhavam com a lira de quatro cordas. É importante destacar que nesse tempo a música é coletiva, mas não popular, pois cabia apenas aos grandes artistas receberem dos deuses os *Nomoi*, certas melodias-tipo, inalteráveis, a que se atribuía influência mágica, moral, ou simplesmente, eficiência ritual (ANDRADE, 2003, p.30).

Posteriormente, a música cristã trará processos importantes para o desenvolvimento do que conhecemos como música ocidental, principalmente no

desenvolvimento da polifonia que, futuramente, se desenvolverá em harmonia e, por conseguinte, no sistema tonal. Não nos cabe aqui desenvolver com profundidade esses temas, mas é importante salientar que, de acordo com Mario de Andrade, em seu livro *Pequena História da Música* (2003), a música na antiguidade se manteve por muito tempo como música essencialmente rítmica. E mesmo tendo se desenvolvido melodicamente com os gregos, ainda assim se mantinha predominantemente rítmica. Por que isso aconteceu? De acordo com o autor, o ritmo tem função dinamogênica, isto é, age com grande poder sobre a parte física, ativando muito fortemente o ser biológico total. Sendo assim, a função rítmica, acompanhada de melodias pouco desenvolvidas e, muitas vezes, extremamente monótonas, produziam a absorção do indivíduo pela coletividade, socializando-o, lhe determinando o movimento coletivo, buscando favorecer, pela monotonia depauperando a consciência, os efeitos mágicos da encantação (pp.17-19).

É com a música cristã (mais fortemente a partir do séc. V) que a prevalência do ritmo sobre a melodia vai se transformando e dando lugar a uma música mais melodiosa que deixa “gradativamente de ser sensação para se tornar sentimental. De associativa que fora primeiro, vira divagativa” (2003, p. 34). É, também, a partir da música cristã que surge a figura do cantor profissional, que se especializará no desenvolvimento artístico das melodias. Durante o período da Idade Média na Europa, as festas e celebrações descritas anteriormente por Mario de Andrade como manifestações populares de caráter mágico e ritualístico passam a ser fortemente reprimidas pela Igreja Católica. De acordo com Paul Zumthor, em seu livro *A letra e a voz* (1993), do século V ao século X há uma longa série de documentos oficiais da Igreja que condenam ou proíbem o uso de “*canticadiabolica, luxuriosa, amatoria, obscaena, turpia*”, entre outros nomes utilizados para se referir a essas manifestações. “O que os mantenedores da ordem rejeitam então é, a seus olhos, uma reminiscência pagã” (p. 49). Esse movimento de repressão por parte da Igreja Católica tem também forte influência no processo de desarticulação das manifestações culturais coletivas que foram então consideradas hereges.

É importante tomarmos ciência de um movimento (que ocorre nas sociedades ocidentais europeias, e que afetará grande parte dos povos não europeus a partir do processo de expansão marítima e colonização) que vai do coletivismo ao individualismo em todas as práticas sociais e que não é diferente na música. Esse

movimento é também acompanhado por um lento processo de secularização das relações sociais. Se, anteriormente, os indivíduos estavam absorvidos no coletivo e o coletivo estava envolto em um manto espiritual, transcendental, mágico – “a música popular anônima se origina em grande parte da precisão de organizar num movimento coletivo as festas e trabalhos em comum” (ANDRADE, 2003, p. 60) – aos poucos esse indivíduo vai se singularizando, se diferenciando desse caldo coletivo, enquanto o próprio coletivo se despe de seu manto espiritual. O indivíduo ganha aos poucos mais espaço para divagar, mas isso não significa que o coletivo perde importância, no entanto, ele passa a ter contornos mais nítidos e a ser visto como influenciável pela ação individual.

José Ramos Tinhorão em seu *História social da música popular brasileira* (1998), comenta acerca dessa transformação que ocorre na Europa, afetando Portugal e, conseqüentemente, o Brasil. Segundo ele, a marca cultural das comunidades portuguesas – antes do séc. XVI – eram vilas e aldeias isoladas, circundadas por plantações que garantiam a subsistência de seus moradores. Nesse panorama, a valorização da identidade regional, através do reconhecimento geral de traços comuns, dissolvia o indivíduo nas manifestações da coletividade. Tais manifestações se caracterizavam por reuniões da comunidade ao ar livre com rodas e danças ao som de instrumentos feitos para animar o ritmo: gaitas, flautas, pandeiros, adufes, atabaques etc. (p. 19).

No entanto, a partir do séc. XVI, com o advento da burguesia e do mercantilismo – posteriormente se desenvolvendo em capitalismo industrialista – e com o êxodo rural em direção às cidades, as características culturais sofrem forte transformação, dando margem ao surgimento de um tipo de individualismo que favorece a sobrevivência individual em meio aos demais e, inclusive, a busca do entretenimento na singularidade do canto solo acompanhado de seu próprio instrumento, que Tinhorão chamará de “lamento individual transformado em cantiga pelo angustiado homem das novas cidades – sujeito a dúvidas metafísicas” (1998, p. 21). É esse movimento de individualização e secularização da canção – que já existe de forma esparsa na baixa idade média (por volta do sec. XI ao sec. XV), representado pelas figuras dos bardos, trovadores, menestréis, jograis, entre outros, – que vai ganhando mais espaço conforme a influência da Igreja vai perdendo força.

Há aqui uma clara tentativa de estabelecer um processo contínuo e progressivo do papel social que desempenharam cantores e poetas da Antiguidade até a Modernidade. Na realidade sabemos que o processo se dá de forma bastante complexa, muitas vezes cíclica, com avanços e retrocessos e até mesmo com bruscas rupturas no tempo. Também estamos cientes de que cada cultura tem um processo de desenvolvimento diverso, com características e tempo específicos. No entanto, é fundamental enfatizar que esse é um constructo teórico a fim de evidenciar certos elementos que destacaremos em nosso objeto de estudo. Buscamos evidenciar assim um processo que vai de um indivíduo totalmente imerso em seu grupo social, a ponto de não distinguir sua própria individualidade do coletivo (das cidades-estados, das tribos, da comunidade) e que canta seus mitos, lendas e feitos, com uma função bastante ritualística, religiosa e mágica; até outro, que é aquele indivíduo que, recém-confrontado com um individualismo e um “anonimato” que se estabelecem com o crescimento das cidades, se angustia por não se reconhecer mais no coletivo, lamentando assim sua nova situação. É esse segundo indivíduo, mais “livre”, porém mais solitário, que vai poder olhar para o social e escrevê-lo, cantá-lo, poetizá-lo, a partir de sua perspectiva singular. Só a partir dele é que será possível desenvolver-se a função social do cancionista da forma como a entendemos aqui.

Entretanto, gostaríamos de ressaltar, como nos afirma Paul Zumthor, que, mesmo formando grupo tão heterogêneo, o que une cantores, oradores, dançarinos e poetas de tão diferentes contextos e épocas é serem eles “os detentores da palavra pública; é, sobretudo, a natureza do prazer que eles têm a vocação de proporcionar: o prazer do ouvido; pelo menos, de que o ouvido é o órgão. O que fazem é o *espetáculo*” (1993, p. 57).

Ainda segundo o mesmo autor,

pela boca, pela garganta de todos esses homens (muito mais raramente, sem dúvida, pela dessas mulheres) **pronunciava-se uma palavra necessária à manutenção do laço social, sustentando e nutrindo o imaginário, divulgando e confirmando os mitos**, revestida nisso de uma autoridade particular, embora não claramente distinta daquela que assume o discurso do juiz, do pregador, do sábio [...] ‘O ritmo pertence aos histriões, que denominamos hoje cantores e que se chamavam na Antiguidade poetas [...] **os que moldam e harmonizam seus cantos tendo em vista inculcar ou corrigir os costumes, ou incitar os espíritos e os corações** seja à alegria, seja à tristeza’. (ZUMTHOR, 1993, pp. 67-68, grifo nosso)

Desta citação gostaríamos de destacar dois elementos que serão fundamentais no desenvolver desta dissertação. Primeiramente, a ideia de que os denominados “cantores” têm a função de moldar e harmonizar seus cantos com vista a inculcar e corrigir os costumes, isto é, a sua palavra é necessária à manutenção do laço social, sustentando e nutrindo o imaginário social. Em segundo lugar, a ideia de que a palavra do cantor ou do poeta tem também a função de incitar os espíritos e os corações, seja à alegria ou a tristeza – e poderíamos também acrescentar, seja à conformidade ou à revolta, seja à passividade ou à atividade.

No capítulo 1 desenvolveremos nosso entendimento sobre o que chamamos anteriormente de função social do cancionista. Partimos de uma visão dialética sobre essa função social que se divide em dois polos complementares: *canthuse incantare*. O primeiro se relaciona com a primeira ideia desenvolvida no parágrafo anterior, ou seja, o *canthus* diz respeito à palavra do cantor enquanto necessária à manutenção do laço social, ou o que chamamos de coesão social, sustentando e nutrindo o imaginário. Já o segundo polo – *incantare*– diz respeito à palavra enquanto função de “incitar os espíritos e corações”, isto é, se o cancionista tem, a partir de sua obra, a função de coesão, ele tem também, concomitantemente, uma função de altercar; sua palavra se apresenta tanto como consonante quanto dissonante, tanto conservadora, quanto transformadora do social.

No capítulo 2, relacionaremos os conceitos desenvolvidos no primeiro capítulo com nosso objeto, isto é, o cancionista do cantor e compositor Antônio Carlos Belchior. Focaremos, no entanto, em desenvolver o *canthus* em sua obra, isto é, aquilo que nela diz respeito ao contexto social em que está inserido, e a partir do qual retira o material para a construção de suas canções. A partir das canções de Belchior, desenvolveremos a ideia de “normalidade identitária”, isto é, como a difusão mundial, principalmente no pós-Segunda Guerra, de uma sociabilidade capitalista baseada em um racionalismo técnico-científico e burocrático, estabelece uma moralidade específica que é evidenciada e fortemente criticada na obra do cancionista. Para isso, utilizaremos o conceito de *regra* que o sociólogo estadunidense Howard Becker desenvolve em seu livro *Outsiders: estudos de sociologia do desvio* (2008), focando no imaginário que se torna hegemônico – e, portanto, a regra – na sociedade ocidental com a internacionalização do fordismo e

do *American wayoflife*. Além disso, analisaremos esse mesmo contexto com base também no conceito de *pureza* desenvolvido pelo filósofo Zygmunt Bauman em seu livro *O mal-estar na pós-modernidade* (1998).

Por fim, no capítulo 3, nos focaremos em desenvolver o que entendemos como o polo *incantare* da obra de Belchior, isto é, como, a partir da singularidade de sua obra, o autor desenvolve uma posição axiológica marginal (ou *outsider*, de acordo com Becker) em relação àquele imaginário que se fizera hegemônico e que “vendia” o normal a partir do modo de vida estadunidense. Essa posição marginal se caracteriza por se fundamentar em um tripé identitário: o nordestino, o latino-americano e o poeta. É com base nesse imaginário marginal que a obra de Belchior se colocará como um “estranho” (de acordo com Bauman), se esgueirando pelas frestas da pureza do sonho americano. Como enfatizado anteriormente, o *incantare*, como o próprio nome sugere, tem a potencialidade de “incitar espíritos e corações”, de encantar – “o cancionista é uma espécie de sereia que seduz pela música” (CARLOS, 2014, p. 335). De acordo com Zumthor,

a palavra poética vocalmente transmitida dessa forma, reatualizada, reescutada, mais e melhor do que teria podido a escrita, favorece a migração de mitos, de temas narrativos, de formas de linguagem, de estilos, de modas, sobre áreas às vezes imensas, **afetando profundamente a sensibilidade e as capacidades inventivas de populações** que, de outro modo, nada teria aproximado [...] nada teria sido transmitido nem recebido, nenhuma transferência se teria eficazmente operado sem a intervenção e a colaboração, sem a contribuição sensorial própria da voz e do corpo. O intérprete (mesmo que um simples leitor público) é uma presença [...] visto que **a letra desse texto não é mais letra apenas, é o jogo de um indivíduo particular, incomparável.** (1993, p. 71, grifo nosso)

É essa potencialidade “encantadora” da obra a partir da singularidade de um autor “incomparável” que dá a determinado objeto estético a capacidade de fomentar transformações, sejam elas individuais ou sociais. E, de acordo com nosso entendimento, esse polo só pode se desenvolver a partir do surgimento daquele indivíduo caracterizado por Tinhorão como o angustiado homem das novas cidades, sujeito a dúvidas metafísicas.

CAPÍTULO 1

CANTHUS E INCANTARE: UMA DIALÉTICA DA FUNÇÃO SOCIAL DO CACIONISTA

Etimologicamente, a palavra canto vem do Latim *canthus*, que seria “área ou cinta de ferro que abarca a roda”. Algumas definições dadas pelo dicionário Oxford Language são (a) ponto, superfície ou linha de convergência; (b) local onde se vive; morada; (c) som musical emitido pela voz humana (CANTO, 2020). Considerando todas as especificidades destas definições, podemos desenvolver, a partir delas, outra, que não altera em nada seu significado original, mas confere a ela o sentido com o qual pretendemos trabalhar. Canto será, para o entendimento e desenvolvimento desta pesquisa, o *som musical emitido pela voz humana* que fará a *linha de convergência* entre pessoas, funcionando, metaforicamente, como a *cinta que abarca a roda*, isto é, um elemento capaz de reunir pessoas em torno de uma ideia, contribuindo assim para criar um grupo mais coeso e unido. A voz humana funcionou desde sempre como *elo* entre os membros da espécie, e o canto é a voz do grupo, mesmo que seja executado por um único indivíduo.

Segundo o Dicionário Online de Português, a palavra encantar tem origem do latim *incantare*, e quer dizer “cantar, realizar encantamento, enfeitiçar”. Outro significado dado pelo mesmo dicionário é “exercer suposta influência mágica; provocar irresistível admiração” (ENCANTAR, 2020). Cantar e encantar não têm a mesma etimologia, mas são palavras muito próximas. Tanto é assim que Mario de Andrade, em seu livro *Pequena História da Música* (2003), diz que a música dos povos que ele denomina como “primitivos”, é predominantemente rítmica e pouco melódica. Suas melodias são bastante simples e se repetem no tempo de forma constante, buscando assim “favorecer, pela própria monotonia depauperando a consciência, os efeitos mágicos da encantação. Jamais não se libertou (sic) da função religiosa, mágica e social” (p. 19). A música entre os povos originários, portanto, exercia sua função social, ritual, de encantação. De acordo com Mário de Andrade, os indígenas eram incapazes de “cantar por cantar”, cantando apenas em situações em que a prática ritual assim exigia. Diz ele que o Dr. Herman Unger afirmava não ser possível fazer com que os indígenas do estreito de Behring cantassem seus cantos fúnebre sem que houvesse algum defunto no local.

Alguns povos da Antiguidade – como os gregos, por exemplo – desenvolveram de forma mais trabalhada a música e a melodia, com criação de escalas e uma teoria musical formal. No entanto, ainda que mais elaborada, a música preservou sua função social.

Intelectualizada pela palavra, a música tomava parte direta nas manifestações coletivas do povo [...] [Na Grécia] a música não era uma arte isolada, estava sempre unida à poesia e à dança, o compositor grego era ao mesmo tempo cantor, poeta e dançarino. [...] os rapsodos [eram] cantadores ambulantes que acompanhando-se na lira de quatro cordas louvavam a memória dos deuses, dos heróis, dos feitos nacionais. (ANDRADE, 2015, pp. 29-30)

Pesquisando a vida cultural portuguesa, podemos destacar a existência de poetas que exerciam múltiplas funções:

Numa época desprovida de meios de reprodução e difusão cultural, o artista exercita-se em sua multiplicidade de papéis. Poeta, músico, cantor, ator e dançarino, empresta seu talento na divulgação de uma poesia de natureza lírico amorosa que mais adiante se estende na direção de uma modalidade satírica. [...] Os trovadores eram os poetas que compunham e cantavam acompanhando-se [...] Os segréis eram trovadores remunerados por seu trabalho artístico, quase sempre requisitado pela nobreza, quase sempre se constituindo em andarilho de vida nômade. (UCB, 2007, pp. 13-14)

Já os bardos, de origem celta, eram poetas responsáveis por transmitir histórias, mitos e lendas de forma oral, cantando a história de seu povo em poemas recitados. Acompanhado de uma harpa, o bardo, músico e poeta, transmitia o conhecimento da sabedoria antiga, que apenas por sua memória e voz era capaz de ser preservada (CARR-GOMM, 1991, pp. 43-49).

Inúmeros são os exemplos nos mais diversos povos. Bardos, rapsodos, segréis, trovadores, em diversas culturas e povos e de diversas formas esses poetas tiveram a função de cantar as tradições de seu povo e de seu tempo, mantendo viva sua cultura e também contribuindo para formá-la e transformá-la. Talvez a figura que mais se aproxime de nossa cultura, juntamente aos trovadores portugueses, seja o *Griot*. Este personagem de suma importância para a cultura dos países da África Ocidental tem a função de informar, educar e entreter. Guardião da tradição oral de seu povo, quase sempre acompanhado de um instrumento, o *Griot* é um cantador sempre atento aos acontecimentos, figura que se aproxima do repentista no Brasil.

No caso do nordeste, os cantadores de feira e os cordelistas atuando em praça pública, nas feiras, nos lugares públicos, fazendo com que o poeta tenha uma função social nítida: **ele é ao mesmo tempo a pessoa ligada à festa, ao prazer e à alegria, e também aos problemas, lutas e fatos que têm a ver com a coesão social das plateias a que se dirigem.** (KHÉDE, 1984, p. 61-62, grifo nosso)

O cancionista é um elo entre o povo e o universo cultural que, em nosso entendimento, remete a toda construção cultural da humanidade que, de alguma forma, está disponível para o conhecimento e a construção identitária de cada indivíduo, mas que, no entanto, se apresenta distribuída de forma extremamente desigual entre as várias posições que os indivíduos ocupam na estrutura social em um dado contexto. Se hoje nós temos uma cultura hegemônica das letras – nos meios sociais de maior prestígio e poder social – sobressaindo-se e, muitas vezes, sufocando a cultura oral, o fato é que a cultura popular no Brasil ainda é fortemente vinculada a esta última, pois há um fosso muito grande entre o acesso a livros e uma cultura de leitura de fato. O cancionista, nesse contexto, tem a capacidade de amplificar o acesso a essa construção cultural da humanidade, com potencialidade de despertar indivíduos e grupos para um conhecimento que, se dependesse unicamente dos meios escritos, os passaria despercebido.

De acordo com pesquisa feita pelo Instituto pró-livro em parceria com o Itaú Cultural em 2019, 53% dos entrevistados (fig. 1) afirmaram ter lido pelo menos um livro, inteiro ou em partes, nos três meses anteriores à pesquisa. O restante, 47%, declarou não ter lido nenhum livro no mesmo período. Esse resultado se mostra ainda mais representativo do baixo nível de leitura do brasileiro se levarmos em conta que a amostra da pesquisa foi “visitantes da Bienal do Livro do Rio de Janeiro e da Festa Literária das Periferias” (FAILLA, 2019, p. 2).



Figura 1: Percentual de leitores e não leitores de acordo com a pesquisa Retratos, 2019.

Além do percentual de leitores e não leitores, outros dados chamam a atenção na pesquisa, como as razões para não ler entre os não leitores entrevistados: 35% afirmaram não ler por falta de tempo; 30% disseram que não leem porque não gostam; e 21% afirmaram não ter paciência ou ter dificuldade de leitura.

Segundo dados do PNAD (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio Contínua) 2016-2018 do IBGE, 33,1% (fig. 2) da população brasileira possui o ensino fundamental incompleto e 8,1% completaram o fundamental ou equivalente. Se somarmos os dois grupos temos 41,2% da população com nível de instrução fundamental.

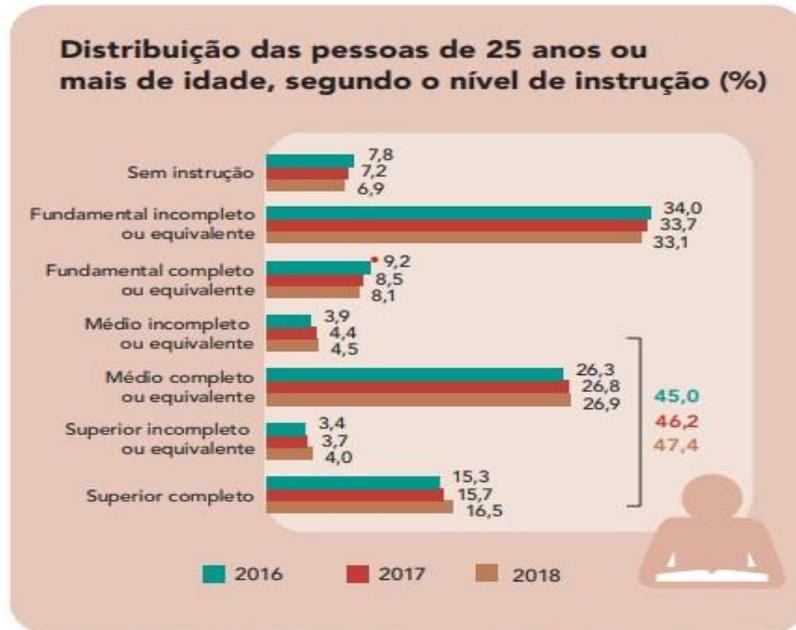


Figura 2: Percentual de pessoas com 25 anos ou mais segundo o nível de instrução (%)

Ainda segundo a pesquisa do Instituto pró-livro de 2019, 13% dos entrevistados responderam ser a leitura de literatura sua atividade artística e cultural de interesse, contra 20% que disseram ser a música (fig. 3), e 32% que têm preferência por filmes e séries.

Atividades artísticas e culturais de interesse

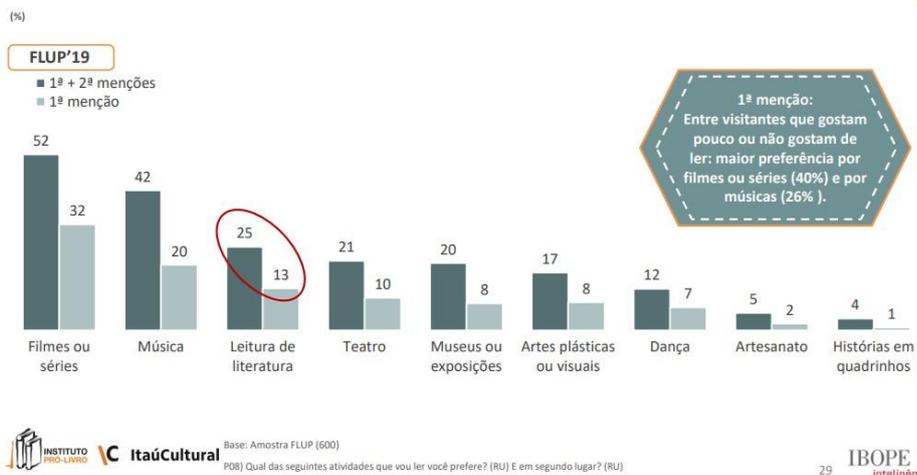


Figura 3: Atividades artísticas e culturais de interesse - Pesquisa Retratos, 2019.

Analisando, portanto, o baixo índice de escolaridade da população brasileira e, conseqüentemente, uma cultura de leitura bastante restrita ainda às classes mais abastadas; e, figurando a música como a segunda atividade artística e cultural de interesse de boa parte da população, segundo a pesquisa aqui descrita, podemos deduzir o grande potencial que o cancionista ainda possui, em pleno século XXI.

O avanço da cultura letrada com o advento da imprensa e, posteriormente, com a popularização da alfabetização, antes restrita a pequena parcela da população, fez expandir o círculo de leitores em todo o mundo, e também no Brasil. Mas o desenvolvimento e a ampliação dos recursos audiovisuais e sua decorrente massificação ultrapassou barreiras nunca antes alcançadas pelas letras. Vemos no exemplo do gráfico (fig. 3) que coloca os filmes, as séries e as músicas entre as atividades culturais de maior interesse, até mesmo entre um público que frequenta feiras literárias. Como afirmou Khéde,

Um poema cantado da música popular, gravado por uma voz famosa e que faça sucesso, vai atingir em pouco tempo milhões de pessoas, vai ser entendido e cantado, coisa que nem o poema mais belo da língua portuguesa, impresso em livro, poderia sonhar em toda sua carreira de palavra escrita. (KHÉDE, 1984, p. 63)

Não se trata aqui de um *paragone*, uma disputa entre artes para saber qual tem maior potencial. Trata-se de evidenciar que, apesar de não terem mais seu devido reconhecimento e *status* que outrora desfrutaram em diversas sociedades, nossos trovadores, bardos e *griots*, ainda existem e desempenham importante função em nossa sociedade, seja pela preservação da coesão social (*canthus*), seja pelo seu lugar de vanguarda na transformação de mentes e corações (*incantare*).

1.1 –*Canthus* – a linha de convergência, o elo e a consonância; polo refletor

“É nosso dever fazer canções.”

Almir Sater

Foi por meio da música que Belchior iniciou sua paixão pela palavra. Na pequena cidade de Sobral, interior do Ceará, o alto-falante da praça tocava Ângela Maria, Cauby Peixoto, Nora Ney, Anísio Silva, Pixinguinha, Luiz Gonzaga, Jackson

do Pandeiro, entre outros, considerados, na época, os reis do rádio. Sua casa era um espaço de música e poesia, seu avô tocava saxofone e flauta, sua mãe cantava no coro da igreja, seus tios eram poetas boêmios e “em sua casa, ao lado de seus 22 irmãos, convivia-se com versos dos antigos poetas da literatura brasileira” (CARLOS, 2007, p. 76).

O cancionista, o compositor da música popular, se encontra em um lugar “privilegiado” de acesso aos corações e mentes de seus receptores, pois dispõe da palavra, enquanto veículo ideológico (e, além de dispor da palavra, dispõe também de legitimidade no uso dela perante seu público), e também do acesso aos meios que tornam possível a amplificação do alcance de sua palavra – pelos meios de comunicação de massa. Por esse motivo, o colocamos na posição de elo privilegiado entre o povo e o universo cultural, contribuindo para a preservação da coesão social¹; ou de acordo com nossa definição de canto, metaforicamente, a *cinta que abarca a roda*. Nas palavras de Bahktin,

a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos. E essa cadeia de criatividade e de compreensão ideológicas, deslocando-se de signo em signo para um novo signo, é única e contínua: de um **elo** de natureza semiótica (e, portanto, também de natureza material) passamos sem interrupção para um outro elo de natureza estritamente idêntica [...] Essa cadeia ideológica estende-se **de consciência individual em consciência individual, ligando umas às outras**. (BAHKTIN, 2014, p.34, grifo nosso)

O canto é, portanto, um signo ideológico não-verbal que se apoia nas palavras. Funciona como elo privilegiado entre as consciências individuais. E o cancionista é aquele que, não se furtando daquilo que seu lugar único permite ver e pensar, tem a potencialidade de assinar o conhecimento, imprimir sua singularidade, e transmiti-lo a uma quantidade significativa de outras consciências individuais.

Retomando nossa prévia discussão, o que estamos chamando de universo cultural? Uma definição bastante imprecisa, com certeza, por isso seu entendimento

¹Entendemos Coesão Social como um conjunto de hábitos, costumes e práticas que dão relativa estabilidade às relações sociais. “Em uma sociedade ou grupo social coeso, os membros tendem a colaborar entre si para o alcance de objetivos coletivos comuns” (BARBOSA; QUINTANEIRO; RIVERO, 2012, p. 61), o que não significa a eliminação do desacordo ou a existência de consenso absoluto, mas, antes, a estabilidade necessária para a continuidade do grupo social. É, portanto, através do resgate da cultura e dos costumes de um povo ou grupo que o cancionista contribuirá para a manutenção da estabilidade e preservação da coesão social. No entanto, como estamos trabalhando o conceito de função social do cancionista como um conceito dialético, veremos mais a frente que ele possui também a potencialidade de atuar propondo a ruptura da ordem estabelecida, a desarmonia e a subversão dos hábitos, costumes e práticas sociais estabelecidos.

se faz importante para situarmos a posição do cancionista em nosso entendimento. O universo cultural está relacionado com o conhecimento humano como um todo, um saber que transcende as capacidades individuais e, por isso, o relacionaremos ao conceito de verdade desenvolvido por Bakhtin.

O pensador russo dividia a verdade em dois termos. O termo russo *istina* fazia referência a uma noção de realidade absoluta; aquilo que é, que existe verdadeiramente. A verdade teórica, matemática, filosófica, que independe do fato de eu a pensar, é *istina*, uma verdade que existe e transcende o pensar individual. Falar em realidade absoluta ou verdade universal nos dias de hoje nos soa quase como heresia. O mundo que vivemos é o mundo despedaçado pelo relativismo, fragmentado, caleidoscópico, pós-verdade. E por esse mesmo motivo, retomar tais conceitos se faz necessário e, de certa forma, urgente.

A verdade *istina*, portanto, é uma verdade transcendente, não em relação à realidade do mundo, mas em relação às capacidades do indivíduo. É aquela verdade que, apesar de absoluta, se dá a conhecer aos pedaços, um pouco para cada um. Como exemplo, Bakhtin cita as leis de Newton.

As leis de Newton eram válidas em si antes mesmo de serem descobertas por Newton e não foi esta descoberta que as tornou válidas pela primeira vez; mas tais verdades não existiam como momentos conhecidos, incorporados ao existir-evento único, o que é de essencial importância, porque é isso que constitui o sentido do ato que as conhece. (BAKHTIN, 2017, p. 54)

Nessa perspectiva, o conhecimento enquanto *istina* é incompleto, mesmo que absoluto, pois é indiferente, sem significação, não é possível julgá-lo, não há ética nele. De acordo com Beth Brait, estudiosa da obra de Bakhtin no Brasil, “enquanto abstração, o único dever da teoria é ser verdadeira [*istina*] [...] Uma teoria verdadeira, ao virar ato, isto é, ao ser pensada por alguém singular e único, vira ética. E pode, assim, completar sua verdade universal com a verdade singular” (BRAIT, 2015, p. 22). Essa verdade singular é a segunda significação que Bakhtin dá à verdade: *pravda*. A verdade *pravda* se trata da verdade ligada aos fatos, a verdade própria de cada um. É o conhecimento real, aquele que eu reconheço e assino. “O conhecimento vivo e real precisa ser também *reconhecimento*. Reconheço-o e me reconheço nele [...] Ao assiná-lo, imprimo minha marca, minha singularidade, minha participação no ser” (p. 24).

Aqui, o sujeito que pensa o pensamento, que o transforma em *ato (pravda)*, é o cancionista, o elo que liga seus receptores ao universo cultural (*istina*). O cancionista fará a *linha de convergência* entre as consciências individuais, funcionando então como a *cinta que abarca a roda*, o elo que favorecerá a coesão social. E, no ato de compor e cantar, ele também encanta, pois exerce “suposta influência mágica”, provoca “irresistível admiração” naqueles que o ouvem.

É esse lugar de destaque enquanto portador da palavra que dá ao cancionista um poder, mas também uma responsabilidade: a de “não se furtar, não se subtrair daquilo que seu lugar único permite ver e pensar”. A assinatura do pensamento é o que lhe confere validade (*pravda*), mas é também aquilo que coloca o sujeito em um espaço de confronto e conflito com outros sujeitos. “Pode-se dizer que a assinatura em Bakhtin é o atestado da passagem do sujeito por um dado espaço-tempo: ser real e concreto que se apropria de seu contexto, assumindo-o em ato” (BRAIT, 2015, p. 25).

Recentemente aconteceu um fato com o cancionista Chico César que ilustra bem o que dissemos acima. Uma pessoa fez um comentário em seu *Instagram* sobre o conteúdo de suas canções. A pessoa disse:

“Parabéns, Chico Cesar. Ótimas músicas. Carinhosamente te pediria para evitar as de cunho político-ideológico. Tu és muito maior do que eles todos. Tu não deves nada a eles. Eles que te devem. Tuas mãos são limpas. Não as coloque no fogo por nenhum deles”

Ao que o cancionista respondeu:

“Por favor, todas as minhas canções são de cunho político-ideológico!! Não me peça um absurdo desse, não me peça para silenciar, não me peça pra morrer calado. Não é por ‘eles’. É por mim, meu espírito pede isso. E está no comando. Respeite, ou saia. Não veja, não escute. Não tente controlar o vento. Não pense que a fúria da luta contra as opressões pode ser controlada. Eu sou parte dessa fúria. Não sou seu entretenimento, sou o fio da espada da história feito música no pescoço dos fascistas. E dos neutros. Não conte comigo para niná-lo. Não vim botar você pra dormir, aqui estou para acordar os dormentes”.²

Essa foi a resposta de Chico César, em sua conta oficial no *Instagram*. Mas poderia muito bem ser respondida pela canção *Apenas um rapaz latino-americano*, de Belchior:

² Disponível em: <https://emails.estadao.com.br/noticias/gente,nao-sou-seu-entretenimento-diz-chico-cesar-a-fa-que-sugeriu-musicas-sem-cunho-politico,70003571504>. Acesso em: 09/02/2022.

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

Pensar sobre a função social do cancionista é fundamental para construirmos nossa argumentação posterior. Esse “chamado” da arte, essa necessidade de pensar e criar e, de certa forma, responder às questões e angústias de seu tempo e contexto, é algo que se apresenta de forma latente em cada subjetividade, mas com a qual cada singularidade lidará a seu modo e dentro de suas possibilidades.

Uma das questões que preocupam Bakhtin é justamente como o pensamento e a arte que, enquanto *istina*, são indiferentes a mim, necessitam de mim “para não ser algo abstrato e inerte, para renascer incessantemente e atualizar suas possibilidades” (BRAIT, 2015, p. 33), fazer-se *pravda*. Sua resposta para essa questão está no âmbito da ética, é uma questão de *dever*. “O dever nos chama”, diz o dito popular, e responder a ele é imprimir a minha singularidade de sujeito concreto vivendo em um contexto real ao mundo da cultura, do pensamento e da arte. É esse dever de responder ao chamado da verdade *istinapara*, de certa forma, concretizá-la (*pravda*) e difundi-la, negá-la ou afirmá-la de um ponto de vista específico, que chamo aqui de *função social do cancionista*.

1.2 – *Incantare* – o impulso divergente e transformador, a dissonância; polo refrator

“A consciência individual é um fato socioideológico”, afirma Bahktin; ela “adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso das relações sociais” (BAHKTIN, 2014, p. 36). Apesar de sua aparência determinista, a afirmação de Bahktin evita o tipo de abordagem da consciência que ele chama de “psiquismo fisiologista” ou “psiquismo biológico”, que visa compreender a consciência individual com base em uma análise do funcionamento biológico e fisiológico do corpo, desligando-a de seu elo com o contexto exterior.

Enquanto fato socioideológico, a consciência individual se desenvolve em relação com a realidade social em que está inserida e em sua interação

intersubjetiva com as demais consciências com as quais estabelece relação durante seu percurso de vida. Ora, “tudo o que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo o que é ideológico é um *signo*”. O signo mais puro é a palavra, é ela que funciona como “*material semiótico da vida interior, da consciência* (discurso interior)” e é ela também que “será sempre o *indicador* mais sensível de todas as transformações sociais” (2014, p. 31).

Será por meio das palavras, portanto, que investigaremos como o cancionista – nesse caso, Belchior – se utilizará de seu espaço privilegiado de elo entre consciências individuais para, além de estabelecer o encontro entre o indivíduo e o universo cultural – apreendido de uma maneira única por um indivíduo singular (*canthus*) – propor e instigar mudanças e transformações (refrações) dentro do contexto sócio-histórico em que se insere (*incantare*).

O ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também *se refrata*. O que é que determina esta refração do ser no signo ideológico? O confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica, ou seja: *a luta de classes*. [...] *em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios*. O signo se torna arena onde se desenvolve a luta de classes. (BAKHTIN, 2014, p. 47)

Enquanto o *canthus* realiza o papel consonante da atividade do cancionista, ou seja, ajuda a manter e reforçar os laços sociais pelo reavivamento, por meio da participação do artista, de toda uma tradição cultural (contextual e histórica) de um lugar, um povo ou uma determinada população, seu oposto complementar, na visão dialética da função social do cancionista que estamos propondo, é o *incantare*, ou seja, o polo refrator, dissonante, o papel da personalidade do indivíduo que desempenha aquela função que age e exerce poderosa influência sobre as consciências individuais de seus receptores. Bakhtin afirma que todo o psiquismo individual é social por natureza, pois se produz com base em signos e significações, o que só pode ter como origem o meio social. No entanto, se fosse apenas proveniente do meio social, seria também estático e não se desenvolveria, pois seu motor e força transformadora provém das individualidades que se apropriam da ideologia de seu meio social e a transformam com base em sua individualidade diferencial. Portanto, afirma ele,

meu pensamento, desde a origem, pertence ao sistema ideológico e é subordinado a suas leis. Mas, ao mesmo tempo, ele também pertence a um outro sistema único, e igualmente possuidor de suas próprias leis específicas, o sistema do meu psiquismo. **O caráter único desse sistema não é determinado somente pela unicidade de meu organismo biológico, mas pela totalidade das condições vitais e sociais em que esse organismo se encontra colocado [...]** O signo ideológico deve integrar-se no domínio dos signos interiores subjetivos, deve ressoar tonalidades subjetivas para permanecer um signo vivo e evitar o estatuto honorífico de uma incompreensível relíquia de museu. (2014, p. 60, grifo nosso)

Esse polo refrator e dissonante da função social do cancionista se faz sentir de diversas formas, influenciando o público receptor do artista a partir de seu carisma pessoal, seu posicionamento mais violento ou mais extrovertido, entre outros. O fato é que, de uma forma ou de outra, ele existe única e simplesmente por se tratar de uma individualidade, de uma subjetividade única que se apropria do social, o transforma em seu interior único e singular e o devolve ao meio social impregnado por sua individualidade. Aqui se faz sentir de forma bastante explícita a questão do *dever* levantada por Bakhtin, ou seja, a dimensão ética se faz presente de forma a estruturar a relação do cancionista com o momento histórico e social em que se encontra. Isto é, “*devo* pensar um determinado pensamento, porque *devo* participar do ser desse pensamento com aquilo que há de singular e irrepetível em mim” e, dessa forma, “doar aquilo que somente minha singularidade de sujeito concreto num contexto real consegue ver e pensar” (BRAIT, 2015, p. 33).

Por se tratar de “uma arena onde se desenvolve a luta de classes”, como afirmou Bakhtin, a relação que produz – reflete e refrata – o signo ideológico é também uma relação política. Desta forma, uma tomada de posição dentro desse “confronto de interesses sociais” (mesmo que essa posição seja de uma pretensa neutralidade) é um *dever* que se impõe ao indivíduo frente a vida social e se impõe de forma muito mais significativa quando se trata de uma voz que atingirá milhares ou até milhões de outras consciências individuais. Assim, uma tomada de posição por parte de um agente público, um empresário que emprega muitos trabalhadores, um comunicador, um repórter, um escritor ou um artista das mais diversas áreas, é a adesão a um dever de responsabilidade amplificada.

Mas assumir a responsabilidade por sua posição social e sua singularidade não é algo dado que se impõe ao indivíduo de forma inexorável. Se assim fosse, não seria uma questão ética. Não há determinismo no *dever* que a função social impõe

ao cancionista. No entanto, toda pretensão à neutralidade num campo de forças contraditórias é um ato político e, portanto, responsável. Segundo Bakhtin, “posso ignorar minha atividade e viver apenas de minha passividade, posso tentar provar meu álibi no ser, posso ser um impostor. Posso renunciar à minha *singularidade imperativa*”.

Essa ideia será importante no desenvolver de nossa argumentação, pois, de acordo com nossa hipótese, Belchior assume esse *dever*, afirmando sua *singularidade imperativa* de forma bastante expressiva por meio da construção de uma identidade considerada *outsider* e de uma retórica contestadora e contextualizadora da situação social de seu lugar de origem, tanto quanto de seu país.

Aqui é imperativo que façamos uma distinção entre o que Bakhtin define como *autor-pessoa* e *autor-criador*. O primeiro é aquele que vive de fato no mundo e o experimenta com seus sentidos, é a pessoa física do artista. Já o segundo é aquele que se apropria das experiências que o autor-pessoa vive, as retira da dimensão do fato, as transforma em objeto estético e a devolve como artefato ao mundo. O autor-criador é a “função estético-formal engendradora da obra” (BRAIT, 2015, p. 105). Em Bakhtin,

a atividade estética isola (recorta) elementos da realidade, ou seja, do mundo da vida e da cognição, e os transpõe para um plano externo a este mundo, dando a eles um acabamento (uma unidade intuitiva e concreta) que se corporifica numa forma composicional apoiada, no caso da arte literária, no material linguístico *conquistado pelo autor-criador* [...] O autor-criador, ao isolar os elementos, o faz por um determinado viés valorativo; esses elementos são isolados de uma realidade (o mundo da vida e da cognição) já em si ensopada de valorações; sua transposição (transfiguração) para o plano estético e o acabamento que recebem no plano do conteúdo, da composição e do material expressam também uma rede de relações valorativas conforme constituídas pelo autor-criador, ele mesmo elemento constitutivo da forma artística [...] isolar, reformatar e dar acabamento em uma nova unidade axiológica que constitui, segundo Bakhtin, o específico do estético. (BRAIT, 2015, p. 105)

Nos interessa fazer essa distinção, pois nossa pesquisa se foca principalmente nesse autor-criador, pois o autor-pessoa está de tal forma imerso na realidade que nos seria impossível estudá-lo sem cair em contradições valorativas incontornáveis. O objeto de nossa investigação é o recorte valorativo da realidade feita pelo autor-criador Belchior e sua transposição para o plano estético a partir da

criação de uma identidade marginal (*outsider*) frente aos valores hegemônicos no plano cultural de sua época. Considerando que todo ato cultural é um ato responsivo, de acordo com Bakhtin, nos interessa investigar essa posição axiológica em que Belchior se coloca para responder ao mundo de valorações do contexto cultural em que está inserido, pois que “em todo ato cultural assume-se uma posição valorativa frente a outras posições valorativas”.

É claro que o contexto e a vida do autor-pessoa nos interessam também, pois é desse contexto que o autor-criador retira o material para sua criação estética. No entanto, o que essa distinção visa evitar é cair em tentativas de explicações da obra que sejam psicologizantes e visem supor ou intuir as intenções da pessoa física do artista, o que está longe de ser nossa intenção neste trabalho. Logo, não intentamos construir uma compreensão totalizante e finalizadora da obra, mas desenvolver uma interpretação que, a partir de nossa própria posição axiológica, também é valorativa e responsiva.

1.3 – A relação dialética entre *canthuse incantare*

A partir das definições propostas, esclareceremos como esses conceitos se relacionam de forma dialética na interpretação da função social do cancionista. Retomando, portanto, podemos definir o *canthus* como o polo que se relaciona com o conjunto de valores, normas e costumes sociais vigentes em determinadas épocas e contextos. No início deste capítulo, retomamos brevemente as mais diversas figuras de diferentes épocas e contextos que tinham como função lembrar e fazer lembrar ao povo as histórias de sua cultura, de seu lugar, de seus antepassados, mantendo viva assim a tradição, reforçando desta forma a coesão social. Eram eles bardos, trovadores, menestréis, rapsodos, segréis, *griots*. Todos exerciam importantíssima função social no passado, antes da invenção da imprensa e das memórias virtuais, tempos de uma cultura predominantemente oral.

No entanto, como vimos também, o advento da cultura letrada, e até mesmo dos meios virtuais de armazenamento de dados e difusão de informação, não fez com que essas figuras desaparecessem, apesar de obrigá-los a se transformarem. Ainda hoje, porém, o cancionista tem importante papel não só na divulgação, mas principalmente na transformação da cultura de um determinado lugar, de uma

determinada classe, de uma determinada época, em *objeto estético*. Essa bagagem cultural que o artista experiencia enquanto autor-pessoa e que servirá de base para a criação estética do autor-criador é o que chamamos aqui de *canthus*; nos referimos metaforicamente à *cinta que abarca a roda*, pois se trata de sua importantíssima contribuição para a coesão social. Por esse motivo, definimos o *canthus* como o elo, a consonância, o polo refletor, pois é ele que fará do indivíduo um fruto de seu tempo e lugar e, a partir dessa roupa social com a qual se veste esse indivíduo, ele será reconhecido como pertencente àquele lugar ou àquele tempo, será compreendido por seus pares, mas nem por isso necessariamente aceito.

Há um conto, no livro de Hans Christian Andersen, chamado O Rouxinol. Neste conto, um imperador chinês, dono de um imenso e belo império, se encanta pelo cantar de um rouxinol a ponto de chorar quando o ouve cantar. Todos que visitam seu império também se encantam com o cantar do pássaro a ponto de considerar seu canto o que há de mais esplêndido e belo em todo seu império. Um dia o imperador adoece e a morte vem para levá-lo. Em seu leito, o imperador clama pelo cantar do rouxinol. O pássaro então aparece e com suas canções encanta até mesmo a morte que sente saudades de seu jardim e vai embora sem levar o imperador. O sol ilumina novamente o quarto do moribundo e este adormece um sono profundo e reparador. Ao acordar, se sente forte novamente e clama para que o pássaro faça morada em seu palácio. O rouxinol então diz:

Eu não posso construir meu ninho no palácio, para morar nele; mas deixa-me vir quando tiver vontade; pousarei ao pôr do sol, naquele ramo acima da janela, e cantarei alguma coisa que te deixe alegre e pensativo ao mesmo tempo. Cantarei os felizes e os que padecem. Cantarei o bem e o mal que te cercam. O cantorzinho de asas voa por toda a parte; vai ter com o pobre pescador, pousa no teto do aldeão, e de todos os que vivem longe de ti e de tua Corte. Ouvindo meu canto, viverás com teu povo. (SANDRONI (org.), 2019, p. 111)

Este conto sobre o rouxinol representa de forma metafórica o que se entende nesta pesquisa por *incantare*, o polo complementar de *canthus*, na dialética da função social do cancionista. O cancionista tem, portanto, a potencialidade de encantar a partir de suas canções e contribuir assim para a transformação de mentes e corações. Esse polo está mais ligado a individualidade do cancionista e é

a assinatura que este imprime na cultura de seu lugar e de seu povo. Por esse motivo, relacionamos o *incantare* ao impulso divergente e transformador, a dissonância, o polo refrator, pois é a partir dele que o artista imprime sua singularidade na cultura. Se o *canthuse* está mais ligado ao “conteúdo” da cultura que é retomada pelo cancionista enquanto autor-pessoa inserido em um contexto real e único, *incantare* está ligado à “forma” como o autor-criador se apropria desse conteúdo e o transforma em *objeto estético*. Essa forma, o *incantare*, é sua assinatura, sua *singularidade imperativa* e é ela que caracteriza sua obra e a diferencia dos demais representantes da música popular de seu tempo e lugar.

Por fim, esta pesquisa também se interessou em analisar o *canthus* na obra de Belchior, o seu lugar de origem, a cultura que ele retoma enquanto pertencente a um determinado lugar e uma determinada época, mas nos focamos de forma mais acentuada no *incantare* de sua obra, ou seja, como a partir desses elementos culturais de seu tempo e lugar, o autor-criador se apropria e os transforma com base em um ponto de vista específico (sua posição axiológica). Em uma palavra, como ele dá sua *assinatura*, a partir do entendimento que Bakhtin dá ao termo, a esses elementos e os transforma em um *objeto estético* específico que é a sua obra.

1.4 – Vida, vento, vela, leva-me daqui (biografia de Belchior)³

Não confiem em mim: eu não existo! Sou apenas o personagem que diz isto. Robô goliardo deste tempo, narro a minha vida pelo fim. É bem melhor assim. Vou contar pra vocês a vida que inventei pra mim.

Morri no dia 30 de abril de 2017, mas não foi esse o evento mais trágico de minha vida, afinal, dizem os peritos, minha morte foi de causas naturais. Naturalmente, como havia de ser. Só então desapareço, por fim. Minha precedente fuga, meu sumiço, como alguns gostam de tratar, foi apenas um encontrar-me na estrada, entregar-me às paralelas dos pneus n’água das ruas. Estradas nuas, por onde fugi do que não era meu.

³Este texto é uma licença poética. Todos os fatos, bem como frases e pensamentos atribuídos a Belchior foram retirados da biografia de Jotabê Medeiros, *Belchior: Apenas um rapaz latino-americano*, e da tese de doutorado de Josely Teixeira Carlos, *Fosse um Chico, um Gil, um Caetano: uma análise retórico-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior*.

As fugas, em minha vida, foram constantes. Fugi de casa muitas vezes. Mas sempre voltei. É preciso afirmar sua própria vontade e seu próprio modo de existência. Só existe liberdade onde se pode dizer não. Então, enquanto houve espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer, eu sempre disse o não que era necessário.

Minha primeira “fuga”, como todas as outras, não foi bem uma fuga, foi uma busca, uma aventura. Quando tinha sete anos e meio, junto de meu irmão Nilson, saímos de casa pela manhã bem cedo e caminhamos pelos trilhos do trem até um vilarejo que ficava a treze quilômetros de distância. Fomos até a propriedade de um criador de galinhas para comprar garnisés, pois criar galinhas era um de meus prazeres de criança. Naquela época ainda havia galos, noites e quintais e nossa infância era alegre como um rio, um bicho, um bando de pardais. Neste dia, compramos quatro garnisés, eu e meu irmão, e voltamos pelos trilhos até a casa de nossa mãe. Chegamos à noitinha e ela esperava à porta. Estavam todos preocupados, obviamente. Àquela época, criança que não estivesse às oito horas da noite na cama era considerada desaparecida. Mas nem meu pai, nem minha mãe nos repreendeu. Naquele tempo, menino podia ir longe, a amplidão era parte do conceito da vida no sertão.

Por falar em sertão, é preciso falar de meu quintal, minha terra natal no Ceará: Sobral. Eu nasci em 26 de outubro de 1946, nessa cidade que era o entroncamento de todas as estradas que levavam ao extremo norte do país. No alto-falante da praça, entre canções estrangeiras, predominavam as músicas de Luiz Gonzaga. Ouvia-se também Ângela Maria, Cauby Peixoto e Nora Ney, considerados reis do rádio naquela época. Meu avô era flautista e minha mãe cantava no coro da igreja. Meus tios eram poetas boêmios e, naturalmente, morreram disso. Muitas vezes me arrisquei como repentista e cantador de feira. Mas disso eu não tenho muita certeza. É preciso se atentar para o fato de que os fatos são coisas complicadas em minha vida. Sempre fui apaixonado por mitos e muitas vezes gostava de me banhar em suas histórias e recriá-las para mim. Até hoje sinto-me mergulhado nelas.

Foi ainda criança que entrei em contato com um elemento central em minha vida e que mais tarde perpassaria toda minha composição musical: a poesia. Na verdade, o que eu faço é poesia cantada. Em casa, ao lado de meus vinte e dois irmãos, sempre estivemos imersos em um universo de música e poesia. Atrás de

casa passava o rio Acaraú, onde nos banhávamos com frequência. Era preciso cuidado. Quando chovia o rio ficava violento e era preciso estar atento para não ser arrastado pela enxurrada. Achamos por bem nadar dentro do curral, um alagado que ficava às margens do rio. Assim, se a enxurrada nos pegasse, dava para agarrar nas cercas. Meu pai sempre nos alertava dos perigos e seguíamos os conselhos. Aliás, meu pai, Otávio Belchior, era homem alto, tranquilo e forte como um sertanejo. Foi bodegueiro, sabia ler, escrever, contar e se orgulhava de sua caligrafia. Não sei bem o que fazia, se foi delegado, vice-delegado, tinha alguma coisa ligada com esse exercício. Ele foi uma espécie de juiz de paz na roça. Preocupado com a instrução dos filhos, nos trouxe para Fortaleza em 1960 e instalamo-nos no bairro Parquelândia, zona oeste da capital. Fui matriculado e passei a estudar no Colégio Liceu do Ceará.

Minha segunda fuga foi abandonar o primeiro ano do científico e entrar para o mosteiro de frades capuchinhos de Guaramiranga em 1964. Um dia disse a meu pai: quero ser frade. Ele achou curioso, mas me deu sua benção e eu parti. O mosteiro era uma edificação neoclássica, cheia de estruturas arqueadas, ambientes amplos e jardins, além da capela. Um belo pastiche gótico 960 metros acima do nível do mar. Numa nebulosa e melancólica manhã de 1964, eu iniciei meus estudos no mosteiro sob a alcunha de Frei Sobral. Era disciplinado, atento, fraterno e cortês, e seguia com rigor as *Regras de vida*, espécie de constituição dos Capuchinhos. Encarava o cilício quase com indiferença. Apesar da rotina dura, das penitências e do rigor das regras no mosteiro, onde não havia liberdade para a vontade própria, nem permissão para exprimir seus pensamentos, sempre foi possível burlar as regras e, na verdade, estudávamos muita filosofia e debatíamos muitas ideias. Foi com os seminaristas que aprendi as coisas boas da vida: vinhos, charutos, mulheres. No entanto, a certa altura, concluí que não tinha vocação para a vida religiosa, a opção pelos pobres era questionável. Na verdade, cheguei a presenciar espoliação de gente humilde e também sevícias a filhos de camponeses. Vi alguns abusos por parte dos frades e decidi que não havia mais volta. Fugi do mosteiro também!

Subitamente me vi de volta à casa dos meus pais em Parquelândia. Fortaleza tinha se tornado uma festa móvel. Grupos de teatro, filmes de arte, uma cena de música popular emergente e ambiciosa, festivais, arte por toda parte. Era 1966 e eu precisava frequentar a universidade que era onde tudo estava acontecendo. Passei

em Medicina e, das alturas insondáveis das questões do espírito, mergulhei de cabeça nos corpos, para estudo e deleite de uma alma jovem e inquieta.

Em 1968, Daniel Cohn-Bendit, na Sorbonne, conclamava a juventude a amar e mudar as coisas. E foi assim que a vida hippie me pegou: de bata branca, chinelos, bolsa de couro e violão nas costas, a flunar pelos corredores da Faculdade de Medicina do Ceará.

Foi na vida acadêmica e na boemia de Fortaleza que conheci muitos de meus parceiros de composição. Fausto Nilo, Jorge Mello, Raimundo Fagner, Rodger, Téli, Ednardo, Petrúcio Maia, Cirino, Amelinha, entre outros. Fazia “bicos” para custear a vida boêmia e a faculdade. Trabalhei como produtor de programa musical e também fazia pequenos shows na noite. O bar do Anísio era nossa parada, o lugar onde todos se encontravam, onde tudo acontecia. As canções surgiam com naturalidade na mesa do bar, muitas vezes escritas em guardanapos de papel. O bar ficava na orla da praia do Mucuripe, em Fortaleza, e foi da observação das jangadas que saiam para a pesca que escrevi minha primeira canção que ficaria nacionalmente conhecida: Mucuripe. O bar do Anísio, infelizmente, sucumbiu ao “progresso” de Fortaleza e à força da especulação imobiliária. Nós, de lá, alçamos outros voos para além-mar!

Minha terceira fuga foi cruzar o oceano que separava o norte do sul do Brasil. Oceano de espaço e tempo, preconceito e provação. Mas, a estrada é uma estrela pra quem vai andar. E, como estrela cadente, fugi da faculdade de Medicina no quarto ano e me lancei às desventuras da cidade grande. Peguei carona num voo do Correio Aéreo Nacional, naquele tempo era possível pegar carona até em avião. Esperei vários dias no aeroporto até que surgisse a oportunidade. Mas o voo fez uma escala em Salvador e o comandante militar me viu dentro do avião. Foi aquela tensão. Já estava mesmo aceitando que teria que ficar em Salvador. Mas ele disse: - Você prossegue a viagem se cortar essa juba! Não tive escolha.

Desembarquei no Rio com uma mala cheia de livros, sem dinheiro e sem cabelo. Cheguei com um monte de cartas de recomendações, de endereços de pessoas que podiam me ajudar na música e apenas oitenta contos no bolso. O dinheiro sumiu logo, e as cartas e os endereços não me serviram, porque não encontrei ninguém. Fui morar de favor nas casas das pessoas. Hora aqui, outra ali. Consegui um emprego como cantor num bar da praça e fui dividir apartamento com

Fagner, Cirino, Jorge Mello e Teca, em Copacabana. Não aceitei me adequar às receitas das gravadoras e do mercado, queria criar um estilo próprio, que me distinguisse. A diferença é que alguns querem fazer da arte um instrumento de fuga. E, no meu caso, no caso específico da música, eu nunca fugi. A minha arte eu sempre cultivei para ser um instrumento de toque, de punção do real. Drummond disse que “cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte, depois morreremos de medo e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas”. Meu medo foi sempre não ter vivido. Viver é que é o grande perigo. Um risco que vale a pena correr.

A primeira vez que interpretei minhas próprias composições foi em 1971. Era preciso enfrentar o medo. Desta vez não fugi. Não havia fuga possível. Eu não era cantor, era compositor. E se eu pudesse cantar de verdade, com certeza eu dançaria. Mas a minha voz, rara taquara rachada, precisava se fazer ouvir. Representava a voz esganiçada da lavadeira de beira de rio, a carpideira que canta chorosa no enterro, a mulher que se alegra no coro da igreja. A voz nordestina é composta disso, de dolência e grito. E eu grito em português! Não fui sozinho, tive ajuda profissional. Jorginho Telles e Jorge Nery, que cantavam em bares do Rio nos anos 1970, me acompanharam. O festival era o Universitário da TV Tupi e a música era *Na hora do almoço*. Vencemos! Um início glorioso.

Em 1974 gravei meu primeiro disco: *Mote e glosa*. Uma mistura de cantigas nordestinas com misteriosos e instigantes poemas concretos. Composições de estruturas visuais, teor concretista e repetição minimalista de ideias. Uma bela mistura dos arcaísmos de minha origem com a projeção de minha alma poética. O disco não foi lá um sucesso de vendas, era bastante ousado, até mesmo pra década de 1970. Apesar de ter figurado em muitas listas dos melhores do ano de 1974, a baixa vendagem fez a gravadora desistir de projetos ousados. Hoje, não se toca por música, se toca por dinheiro, e como uma dona me disse uma vez: “O dinheiro é um deus cruel, meu filho”.

Eu fazia shows onde quer que fosse: igreja, cabaré e até cadeia. A orquestração e os arranjos de minha música podem não ter mantido a ousadia do primeiro disco, mas, em contrapartida, minhas letras ficaram mais ousadas. Ácidas e irônicas. Não é possível cantar como convém, sem querer ferir ninguém. Sons, palavras, são navalhas!

A essa época eu já era um andarilho viajante, andava por todo o país. Mas São Paulo me forçava a fincar raízes. Me estabeleci por lá, mas me movimentava como um cigano pela cidade. Ganhava a vida, ave-pássaro, cantando nas noites do cabaré. Voava pelas ruas de São Paulo, por entre os carros de São Paulo e a eletricidade daquela cidade me dava vontade de gritar. Meu pensamento só pensava o momento de fugir. Dessa vez, num disco voador. Mas havia uma beleza subjacente em São Paulo, que só é passível de ver quando narciso deixa de olhar o espelho, com diria um antigo compositor baiano. Aos poucos, me “apaulistei”.

Foi ainda em 1974, um tanto desanimado com a baixa vendagem de meu primeiro disco, que me aconteceu uma daquelas reviravoltas que só o lugar certo e a hora certa podem nos proporcionar. Bem, o lugar certo foi um show de Vinicius e Toquinho em São Paulo. Fui convidado por eles para assistir o show e me sentei de canto, esperando o início. Foi quando Elis Regina entrou e me viu ali. Ela já havia gravado Mucuripe, música minha e de Fagner, mas nós não nos conhecíamos pessoalmente, nem sequer havíamos conversado de qualquer outra forma. Acontece que ela me reconheceu e perguntou ao Toquinho se eu era o compositor de Mucuripe. Toquinho disse que sim e ela veio se juntar a mim. Chegou já me intimando a ir à casa dela, pois gravaria um disco e precisava de músicas novas. Claro, tudo isso com aquele seu jeito descontraído e amistoso. Eu, por minha vez, disse: “Olha, eu não posso fazer fita, eu não posso mostrar minhas músicas para você porque eu não tenho gravadora, estou morando em uma construção civil, não tenho violão. Se não me der todas as condições para que eu possa mostrar minha música, nada feito. Se a senhora mora longe, a senhora me dê o endereço hoje, porque eu tenho que sair agora. E se o convite for feito para uma hora especial, que seja para a hora do almoço ou do jantar”. Ela gargalhou alto e providenciou tudo o que eu havia pedido. Gravou duas de minhas músicas para o disco *Falso Brillhante*. O show foi sucesso de público e crítica e minha canção *Como nossos pais* foi aplaudida em pé. Meu passaporte para uma brilhante carreira como compositor da música popular estava carimbado. E por ninguém menos que Elis Regina.

Em 1976, gravei meu disco *Alucinação*. Gravamos em três dias e o álbum vendeu meio milhão de cópias. Esse disco mudou minha vida para sempre. Para o bem e para o mal.

Bem, o que mais eu poderia dizer daqui em diante? O resto é história. Você pode aprender nos discos, mas a verdade... a verdade está no vinho! Qualquer canto é menor do que a vida de qualquer pessoa, e mais vale viver que sonhar. Muitos me criticaram e criticam pelo fato de eu querer criar um universo distinto do que está posto. Mas minha voz é a voz da utopia. A voz do artista é a voz da utopia, da invenção. E mais vale errar tentando inventar o avião do que trabalhar numa fábrica deles. Estou muito mais para uma *discotheque* em latim que uma missa em inglês.

Creio que o esforço criativo do artista deve violar aquilo que preconceituosamente é tido como sagrado, inviolável. Aí reside nossa responsabilidade. Ou seria nossa irresponsabilidade? De qualquer modo, é preciso conhecer nosso lugar. Eu venho do Nordeste! Este mesmo, sentado na esquina do mapa, olvidado. Minhas veias abertas de rapaz latino-americano sangram e me fazem viver comovido. Poeta maldito e derradeiro moicano. Hoje sei que só fugi do que eu não era, do que não tinha de ser. Tudo o que tinha era meu corpo, nem isso me restou. Só o que ecoa agora é minha voz, meu canto torto. É possível que tudo o que eu tenha dito seja verdade, pois as verdades são muitas no sertão. Quase já ia esquecendo de me apresentar. Meu nome é Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes, como as senhoras e os senhores mesmos podem constatar, um dos maiores nomes da MPB.

CAPÍTULO 2

CONSTRUINDO O NORMAL A PARTIR DA OBRA DE BELCHIOR

A lei dos homens nos obriga a ser normal.

Belchior

Neste capítulo abordaremos a construção de um pensar hegemônico sobre a noção de normalidade que se desenvolveu a partir da consolidação de uma abordagem racionalista e utilitária da vida social. Essa abordagem ganha aspectos de uma verdade “universalmente” aceita com o fim da Idade Média e a consolidação da burguesia enquanto classe dominante. O Iluminismo, movimento filosófico do século XVIII, “centrado na imagem do homem racional, científico, libertado do dogma e da intolerância” (HALL, 2015, p. 18), terá importante papel na fundação da modernidade racionalista e dessa nova concepção do normal que terá seu coroamento em meados do séc. XX, no que ficou conhecido como Era de Ouro das sociedades industriais modernas ocidentais.

Para pensar essa ideia de normalidade utilizaremos os conceitos de “regra” que o sociólogo estadunidense Howard S. Becker desenvolve em seu livro *Outsiders – estudos de sociologia do desvio* (2008) e também a ideia de “pureza” que Zigmunt Bauman desenvolve em seu livro *O mal-estar na pós-modernidade* (1998). Para este fim, desenvolveremos primeiramente esses dois conceitos para, então, aplicá-los à análise proposta.

2.1 – A regra

Às vezes penso que nenhum de nós é totalmente louco e que nenhum de nós é totalmente são até que nosso equilíbrio nos diga: ele é desse jeito. É como se não importasse o que o sujeito faz, mas a forma como a maioria das pessoas o vê quando ele faz.

William Faulkner

Toda sociedade se organiza com base em regras, sejam elas explícitas ou implícitas. As regras explícitas são aquelas que estão elencadas no código de leis de uma determinada sociedade, seja uma constituição, um estatuto – como a

configuração do que é considerado crime (roubar, matar etc.) –; ou regras organizacionais (como deve ser a escolha dos líderes e quais funções ele deve desempenhar); – ou, tomando como base um grupo social menor como uma família, um papel fixado na geladeira lembrando a todos de lavar a louça, arrumar as camas etc.

Já as regras implícitas são sedimentadas ao longo do tempo e tomam um caráter de tradição, pois sua imposição é observada pelos integrantes do grupo social, mesmo que não estejam fixadas em nenhum código escrito. Esse código comportamental constituído de regras implícitas forma a base moral de uma sociedade em determinada época e lugar e configuram as características aceitas e as rejeitadas dentro daquele espaço-tempo. Podemos citar, como exemplo, as vestimentas consideradas femininas ou masculinas, o corte de cabelo, a forma de se portar à mesa ou a diferenciação entre o que é “permitido” em um ambiente privado e um ambiente público. Não existem regras explícitas que impeçam um homem de usar saia ou cabelos compridos. No entanto, a não observação de tal regra, ou seja, um “desvio de conduta” do que se entende como padrão estabelecido ou regras a serem seguidas, gera reprovação por parte dos demais componentes daquela dada sociedade e, mesmo que não haja nenhum crime sendo cometido, pode haver punição, tanto psicológica quanto física – em determinadas circunstâncias, até mesmo pena de morte executada por um tribunal de exceção, como em casos de linchamentos públicos que acabam resultando na morte da pessoa agredida.

Howard Becker tipifica quatro concepções a partir das quais a sociedade ou os especialistas entendem o que é considerado *desvio*. A primeira concepção é a *estatística*. Bastante utilizada no meio acadêmico para levantar dados a partir dos quais se pode tirar conclusões sobre um determinado objeto, a análise estatística pode ser particularmente problemática ao trabalhar com o desvio, pois ela o define essencialmente como “tudo que varia excessivamente com relação à média” (2008, p. 18). Sendo assim, ela acaba por simplificar o objeto deixando de lado as questões valorativas que o envolvem, como, por exemplo, quando se trata da complexidade da imposição de regras implícitas. O autor diz que ao calcular a distância entre o comportamento desviante e a média caímos no equívoco de definir homogeneamente como desviantes grupos tão distintos como “pessoas

excessivamente gordas ou magras, assassinos, homossexuais, infratores de trânsito e usuários de drogas” (BECKER, 2008, p. 18).

A segunda concepção é a *patológica*. Muito difundida no senso comum, a visão patológica do desvio tem sua origem na medicina e foi apropriada por sociólogos funcionalistas, como Auguste Comte e Émile Durkheim, que entendiam a não observação das regras sociais como patologia do organismo social, uma doença que necessitava ser curada para que o organismo voltasse a desempenhar suas funções de forma saudável (FERREIRA, 2003, p. 48). Quando se trata de comportamento, é comum associarmos um comportamento considerado desviante como “doença mental”, algo que é individual, referente apenas ao indivíduo que transgrede a regra. Segundo Becker,

médicos e especialmente psiquiatras passaram a chamar de “doença” (isto é, evidentemente, doença mental) absolutamente tudo em que podiam detectar qualquer sinal de mau funcionamento, com base em não importa que regra. Portanto, a agorafobia é doença porque não se deveria ter medo de espaços abertos. A homossexualidade é doença porque a heterossexualidade é a norma social [...] Crime, arte, liderança política indesejada, participação em questões sociais ou o abandono dessa participação – todas essas e muitas outras coisas foram consideradas sinais de doença mental. (2008, pp. 19-20)

Desta forma, acabamos rotulando, por exemplo, pessoas com comportamentos racistas ou homofóbicos como doentes, dificultando ou mesmo ocultando o caráter social de tais comportamentos e limitando, por meio da metáfora médica, a análise social do desvio.

A terceira concepção está relacionada, de certa forma, à segunda, pois trabalha com a ideia de *função*: é a concepção funcional do desvio. Tendo os indivíduos funções a realizar na sociedade para que esta, conseqüentemente, funcione de forma “correta e harmoniosa”, a não realização dessas funções tende a causar disfuncionalidade, diminuindo assim a estabilidade daquela sociedade, desorganizando a vida social. Aqui, Becker traz uma questão que é bastante importante para o desenvolvimento posterior de nossa análise. Diz ele que

a questão de qual é o objetivo ou meta (função) de um grupo – e, conseqüentemente, de que coisas vão ajudar ou atrapalhar a realização deste objetivo – é muitas vezes **política**. Facções dentro do grupo discordam e manobram para ter sua própria definição da função do grupo aceita. A função do grupo ou organização, portanto, é decidida no conflito político, não dada na natureza da organização. Se isso for verdade, é igualmente verdade

que as questões de quais regras devem ser impostas, que comportamentos vistos como desviantes e que pessoas rotuladas como *outsiders* devem também ser encarados como políticas. A concepção funcional do desvio, ao ignorar o aspecto político do fenômeno, limita nossa compreensão. (2008, p. 20, grifo nosso)

A quarta e última concepção elencada por Becker é a *relativística*, que consiste em descrever as regras que um grupo impõe a seus membros e, a partir daí, dizer se a pessoa violou ou não essas regras. Nossa análise seguirá por este caminho, mas com uma ressalva importante: esta pesquisa não aborda situações individuais específicas, mas trabalha com a ideia de grupos considerados desviantes frente a uma posição que se pretende moralizante e hegemônica. O desvio não é, portanto, o ato individual daquele considerado “infrator”, mas antes a consequência de uma sociedade que, ao fazer as regras, concomitantemente cria a situação do desvio.

“As regras sociais são criações de grupos sociais específicos [...] altamente diferenciados ao longo de linhas de classe social, linhas étnicas, linhas ocupacionais e linhas culturais” (BECKER, 2008, p. 27). E esses grupos se encontram em situações diversas com relação ao poder de criar e impor regras aos demais. Sendo assim, ao fazer parte de um grupo social de maior poder, há mais potencialidade para o indivíduo fazer valer seus interesses e posicionamentos; da mesma forma que é mais confortável se situar dentro daquela posição axiológica que é dominante em uma dada sociedade. O contrário, se posicionar em um espectro de menor poder, traz implicações diversas aos indivíduos, como exclusão, preconceitos, violência etc. Para Becker,

em geral, por exemplo, regras são feitas pelos mais velhos para os jovens [...] Da mesma maneira, é verdade, em muitos aspectos, que os homens fazem regras para as mulheres em nossa sociedade [...] Os negros veem-se sujeitos às regras feitas para eles por brancos. Os nascidos no exterior e aqueles etnicamente peculiares de outra maneira muitas vezes têm regras elaboradas para eles pela minoria anglo-saxã protestante. A classe média traça regras que a classe baixa deve obedecer – nas escolas, nos tribunais e em outros lugares [...] Aqueles grupos cuja posição social lhes dá armas e poder são mais capazes de impor suas regras. Distinções de idade, sexo, etnicidade e classe estão todas relacionadas a diferenças de poder, o que explica diferenças no grau em que grupos assim distinguidos podem fazer regras para outros. (BECKER, 2008, pp. 29-30)

Portanto, nossa análise da obra de Belchior elenca um conjunto de regras que formam a base da considerada normalidade na sociedade ocidental moderna, principalmente a partir do pós-guerra. Analisando letras do cancionista, elucidaremos como ele descreve e evidencia essa normalidade para posteriormente criticá-la. Estamos interessados, portanto, em apontar, no cancionário de Belchior, principalmente as regras implícitas que constituem a normalidade de sua época, evidenciando personagens típicos que caracterizam essa normalidade.

2.2 – O sonho de pureza

A coerção é dolorosa: a defesa contra o sofrimento gera seus próprios sofrimentos.

ZigmuntBauman

O objeto de análise desta dissertação se situa num contexto de transição. A obra de Belchior que investigaremos atravessa três décadas – de meados dos anos 1970 a meados dos anos 1990 –; no entanto, seu desenvolvimento ao longo desse período é um desenrolar da transição cultural que se anuncia ainda em fins do século XIX e se consolida na transformação cultural dos anos 1960. Mas de que transição se trata, enfim? Poderíamos falar da transição da modernidade para a pós-modernidade, ou então de uma modernidade sólida para uma modernidade líquida, para usar os termos de Zygmunt Bauman. De acordo com David Harvey em seu livro *Condição Pós-moderna* (2016),

geralmente percebido como positivista, tecnocêntrico e racionalista, o modernismo universal tem sido identificado com a crença no progresso linear, nas verdades absolutas, no planejamento racional de ordens sociais ideais, e com a padronização do conhecimento e da produção. O pós-moderno, em contraste, privilegia “a heterogeneidade e a diferença de forças libertadoras na redefinição do discurso cultural”. A fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais ou “totalizantes” são o marco do pensamento pós-moderno [...] tudo isso indica uma ampla e profunda mudança na “estrutura do sentimento”. (p. 19)

É com base nessa dicotomia entre aquilo que se pretende estável, totalizante, homogeneizante e regularizador frente ao que se apresenta – com maior força, principalmente, a partir da década de 1960 – como instável, fragmentário,

heterogêneo e desregularizador, que será abordado o desenvolvimento da obra de Belchior e sua relação com esse contexto.

Faz-se necessário entender que a transição cultural que se intensifica nesse contexto da década de 1960 é parte de um projeto de hegemonia cultural que começa a se desenvolver com o fim do antigo regime feudal e início de uma era cultural burguesa, a partir das Revoluções Americana e Francesa e, mais intensamente, a partir da Revolução Industrial: o que denominamos hoje como modernidade.

Apesar de a modernidade ser muitas vezes associada ao fim das superstições e do obscurantismo das explicações do mundo baseadas na mitologia e na religião, foi ela também responsável pelo desenvolvimento de novos mitos, fundantes do imaginário que viria a dar corpo às aspirações de racionalização do mundo e das relações sociais tão celebradas pelo Iluminismo.

Entre os mitos fundantes da vida social moderna, um que nos será de fundamental importância é o mito ou o imaginário da pureza. A pureza é “um ideal, uma visão da condição que ainda precisa ser criada, ou da que precisa ser diligentemente protegida contra as disparidades genuínas ou imaginadas” (BAUMAN, 1998, p. 14). Não que a ideia de pureza seja uma ideia estritamente moderna, mas a pureza moderna se distingue por se pretender uma pureza fundamentalmente racional. Em contraste com a efervescente, dinâmica e instável vida que se iniciava com a modernidade, “quase todas as fantasias modernas de um ‘mundo bom’ foram em tudo profundamente antimodernas, visto que visualizavam o fim da história” (BAUMAN, 1998, p. 21). Talvez como reação a uma situação de instabilidade e transformação sociais constantes jamais vistas antes, os teóricos e pensadores modernos tenham projetado, em suas utopias, sociedades muito mais estáveis; um mundo que, após o momento efervescente que presenciavam e feitas as mudanças que acreditavam ser necessárias, voltasse a se acomodar sobre bases sólidas e estáveis e, então, “permanecesse sempre idêntico a si mesmo” (BAUMAN, 1998, p. 21).

A ideia de pureza, portanto, está associada à ideia de ordem. Significa basicamente garantir que as coisas estejam em seu devido lugar. A impureza, ao contrário, é quando algo sai de seu devido lugar e acaba por invadir um lugar que não é seu, “poluindo”, com a sua presença, a pureza original. No entanto, para que

se estabeleça o que é pureza e o que é impureza, é necessário antes que se determine o lugar das coisas. É apenas a partir dessa determinação que é possível vislumbrar quando algo está “fora de ordem”.

As “antigas ordens”, se pudermos assim nos referir às diversas formas de organização social que precederam aquilo que entendemos como Idade Moderna no ocidente, eram todas, de certa forma, baseadas em uma ideia de ordenamento exterior, que organizava o mundo natural e social a partir de uma vontade transcendente, sobre-humana. Isto é, a mesma força que dava forma e ordenamento ao mundo natural, também agia para regularizar e ordenar o mundo social e humano.

O que acontece com o pensamento social a partir da modernidade é o que Max Weber chamará de “desencantamento do mundo”, isto é, a racionalização contínua das relações humanas entre si e com o mundo natural, despojando continuamente essas relações de seu corolário sobre-humano. Diz ele que

a intelectualização e a racionalização geral não significam, pois, um maior conhecimento geral das condições da vida, mas algo de muito diverso: o saber ou a crença em que, se alguém simplesmente quisesse, poderia, em qualquer momento, experimentar que, em princípio, não há poderes ocultos e imprevisíveis, que nela interfiram; que, pelo contrário, todas as coisas podem – em princípio – ser dominadas mediante o cálculo. (WEBER, 2005, p. 13)

Uma questão de fundamental importância na afirmação de Weber é que nossas escolhas e nosso conhecimento sobre o mundo que nos circundam não se tornaram mais assertivos – não nos tornamos de fato mais eficientes, talvez outro mito desenvolvido pelo pensamento moderno. O que se processou foi que nosso conhecimento, e as escolhas que fazemos baseadas nele, foram desnudados do véu transcendente e oculto que antes os envolviam. Isto significa que, a partir de então, somos nós mesmos responsáveis pela construção e significação do mundo social a partir de nossa própria razão.

Sendo assim, a pureza antes dominada pelos poderes ordenadores extra-humanos, passam agora a ser nossa responsabilidade. Criar e manter a pureza e a ordem podem também ser dominados mediante o cálculo. No entanto, um ideal de pureza é um constructo bastante complexo quando não coroado de uma essência divina. Por isso, o ideal de pureza moderno foi construído ao longo de muito tempo e em constante conflito entre forças sociais contraditórias que se enfrentaram e ainda se enfrentam no campo da racionalidade humana. Como não há unanimidade no

campo da razão, “aqueles grupos cuja posição social lhes dá armas e poder são mais capazes de impor suas regras” e seu ideal de pureza (BECKER, 2008, pp. 29-30). Segundo Bauman, “cada época e cada cultura tem um certo modelo de pureza e um certo padrão ideal a serem mantidos intactos e incólumes às disparidades” (BAUMAN, 1998, p.16), e é esse modelo que oferece aos indivíduos que convivem em uma mesma sociedade e compartilham da mesma cultura um mundo subjetivo sólido no qual se apoiar e seguir em frente.

2.3 – Normalidade identitária: a regra estabelece o lugar de cada um no sonho de pureza de uma determinada época

Para situarmos culturalmente o contexto que estamos abordando, se faz necessária uma breve retrospectiva do desenvolvimento da estrutura econômica a que tal contexto cultural se refere. O processo de modernização da vida social tem início com o desenvolvimento das condições industriais de produção de mercadorias que conhecemos historicamente como Revolução Industrial. A mecanização da produção, o surgimento das fábricas, o êxodo rural e o conseqüente aumento das cidades são algumas das características desse processo que trouxe intensa transformação nos modos de vida dos indivíduos e na organização da vida social. Era a crise da antiga ordem feudal e o surgimento de uma nova ordem, uma ordem capitalista, fundada na indústria e na ciência.

Junto ao desenvolvimento dos meios de produção de uma sociedade caminha também – mas não de forma concomitante – o desenvolvimento das formas de pensar e compreender o mundo, uma mudança nos antigos hábitos, na moral, nos costumes, que, conseqüentemente, são acompanhados de um profundo mal-estar. Os primeiros filósofos positivistas como Saint-Simon e Auguste Comte sabiam disso e buscaram formular uma nova base moral na qual o nascente industrialismo pudesse se sustentar e se desenvolver. Para os positivistas,

o sustentáculo fundamental da sociabilidade humana, ponto de apoio para a unidade social, era constituído por um **conjunto de princípios admitidos em consenso pela coletividade**, que configuravam os modos de pensar, as representações de mundo e as crenças. Era esse conjunto consensual que se desagregava diante do surgimento da nova ordem social burguesa. **Essa crise só seria superada por meio da construção de uma nova coesão de**

pensamento que fosse capaz de reconstituir a ordem a partir da modernização industrial e científica. (FERREIRA, 2003, p. 36, grifo nosso)

O Iluminismo, em suas diversas frentes, foi o movimento filosófico que intentou levar às últimas consequências o desenvolvimento da racionalidade humana aplicada à vida social. Projetos de modernidade foram construídos e o desenvolvimento da ciência deveria ser o estandarte da moralidade e das leis universais. “O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder” (HARVEY, 2016, p. 23). Por contraditório que possa parecer, a construção de uma nova moral que desse conta do vazio que se instaurava em um período de intensas mudanças nas formas de vida, trabalho e pensamento também exigiu a fundação de novos mitos sobre os quais sólidas paredes morais pudessem ser erigidas. Entre esses mitos estão o da infalibilidade da razão humana que trazia consigo o da onipotência do método científico e da inevitabilidade do progresso linear para todas as sociedades e culturas. Francis Bacon, um dos precursores do Iluminismo, concebeu em seu tratado *Nova Atlântida*

uma casa de sábios que seriam os guardiães do conhecimento, os juízes éticos e os verdadeiros cientistas; enquanto vivessem no mundo exterior a vida diária da comunidade, eles exerceriam sobre esta uma extraordinária força moral [...] uma sabedoria de elite, mas coletiva, masculina e branca. (HARVEY, 2016, p. 24)

A famosa *mão invisível do mercado* de Adam Smith não deixa de ser um dos mitos fundadores do capitalismo moderno e até mesmo seu ferrenho crítico Karl Marx aposta no projeto de racionalização iluminista construindo seus próprios mitos como uma sociedade comunista sem Estado e sem classes sociais baseada no desenvolvimento racional e científico das forças produtivas.

Para Auguste Comte,

o *positivismo* deveria, após afirmar-se em plenitude, tornar-se a expressão do *poder espiritual* da sociedade moderna, com a função de governar e manter os preceitos reguladores das relações sociais. Esse poder seria exercido pelos filósofos e cientistas, que substituiriam, portadores da razão que eram, os antigos sacerdotes do *estágio teológico*. A teoria *comteana* desenvolveu-se ao ponto de propor a criação de uma *religião positivista*, que representaria de fato esse novo *poder espiritual*. O *poder temporal*, por sua vez, seria exercido

pelos industriais, uma vez que era natural que os ricos detivessem, por estar no *topo da hierarquia das capacidades*, o controle da autoridade econômica e social. (FERREIRA, 2003, p. 38)

Talvez uma das tentativas mais eficientemente práticas nesse processo de racionalização da vida social e dos valores morais da sociedade com base nessa crença de um poder temporal que controlasse não só econômica, mas também culturalmente a sociedade foi levada a cabo por Henry Ford nos Estados Unidos. Para ele, “a socialização do trabalhador nas condições de produção capitalista envolve o controle social bem amplo das capacidades físicas e mentais” desse trabalhador (HARVEY, 2016, p. 119). Sendo assim, se fazia necessário uma interferência da empresa na condução da vida de seu próprio funcionário, introjetando ali valores que fossem fundamentais ao desenvolvimento de uma vida mais ascética, regrada e prudente, enfim, mais racional. Influenciado pelo tratado *Os princípios da Administração Científica* de F. W. Taylor, Ford decidiu que era preciso ir além de administrar cientificamente a fábrica, era necessário que essa administração fosse estendida a toda a sociedade.

O que havia de especial em Ford (e que, em última análise, distingue o fordismo do taylorismo) era a sua visão, seu reconhecimento explícito de que produção em massa significava consumo em massa, um novo sistema de reprodução da força de trabalho, uma nova política de controle e gerência do trabalho, uma nova estética e uma nova psicologia, em suma, um novo tipo de sociedade democrática, racionalizada, modernista e populista. (HARVEY, 2016, p. 121)

O Fordismo tentou assim criar um tipo de trabalhador e um novo tipo de homem, interferindo em questões de sexualidade, de família, de consumo e de comportamento social como um todo. Para Ford, o poder corporativo era capaz de criar um tipo de sociedade adequada às novas demandas da produção e do consumo em massa. O novo homem deveria trabalhar para ganhar seu dinheiro e ter seu lazer, mas, principalmente, para poder consumir aquilo que produzia. No entanto, para que o dinheiro fosse suficiente para esse fim, era necessário saber administrá-lo e gastá-lo de forma eficiente, científica. Sendo assim,

em 1916, Ford enviou um exército de assistentes sociais aos lares dos seus trabalhadores “privilegiados” (em larga escala imigrantes) para ter certeza de que o “novo homem” da produção de massa tinha o tipo certo de probidade moral, de vida familiar e de capacidade de consumo prudente (isto é, não

alcoólico) e “racional” para responder às necessidades e expectativas da corporação. (HARVEY, 2016, p. 122)

Esse projeto de organização científica da sociedade baseada em uma nova sociedade de trabalho e consumo quase foi malograda com a crise de 1929 e com o advento da Segunda Guerra Mundial. No entanto, o pós-guerra foi de grande expansão capitalista e também do modo de produção fordista, antes somente restrito aos Estados Unidos. “O fordismo do pós-guerra tem que ser visto menos como um mero sistema de produção de massa do que como um modo de vida total”. O desenvolvimento do capitalismo da produção em massa necessitava de uma padronização do produto e do consumo, “o que implicava toda uma nova estética e mercadificação da cultura” (HARVEY, 2016, p. 131). No plano estético, os valores de funcionalidade e eficiência que passam a orientar muitas das criações artísticas, com bastante influência na arquitetura, tem suas origens nesse racionalismo científico que se torna hegemônico na sociedade ocidental do pós-guerra.

Apesar de muitos cidadãos não serem contemplados pelo avanço da produção e do consumo em massa, mesmo dentro dos Estados Unidos – quem dirá em relação aos países do então chamado Terceiro Mundo –, o fato é que de 1945 até meados da década de 1970, o capitalismo estadunidense de produção e consumo de massa e o fordismo industrial que lhe deu vida e impulso criaram uma hegemonia produtiva e cultural que se espalhou para outros países, levando o *American Way of Life* (ou, pelo menos, o “sonho americano”) a boa parte do mundo ocidental. De acordo com Harvey,

o progresso internacional do fordismo significou a formação de mercados de massa globais e a absorção da massa da população mundial fora do mundo comunista na dinâmica global de um novo tipo de capitalismo. (HARVEY, 2016, p. 131)

Esse fordismo internacional “trouxe consigo uma nova cultura internacional” apoiada no estilo de vida americano e disseminada, principalmente, através do cinema – e, posteriormente, da televisão – e do que Adorno e Horkheimer chamaram “Indústria Cultural”. Para eles, essa Indústria Cultural está baseada no

círculo da manipulação e da necessidade retroativa, na qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. O que não se diz é que o terreno no

qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma. Os automóveis, as bombas e o cinema mantêm coeso o todo e chega o momento em que seu elemento nivelador mostra sua força na própria injustiça à qual servia. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 114)

Não é à toa que os autores colocam “os automóveis, as bombas e o cinema” como elementos que mantêm o todo coeso. Essa afirmação deriva do processo pelo qual o fordismo se torna hegemônico e dissemina, por meio da indústria cultural e da guerra, os ideais estadunidenses, buscando uma americanização do mundo. Mantendo o todo coeso por meio desse ideal, foi possível à indústria americana se expandir, vendendo para o restante do mundo ocidental o modo americano de vida.

Retornemos, portanto, à afirmação feita no início dessa seção: a de que nosso objeto de análise se situa num contexto de transição. Esse desenvolvimento internacional do fordismo entrou em declínio em meados da década de 1970, impulsionado por uma aguda recessão econômica internacional agravada pelo aumento do preço do petróleo e do embargo à exportação de petróleo ao ocidente pela OPEP, em 1973, durante a guerra árabe-israelense (HARVEY, 2016, p. 136). No entanto, apesar dessa crise estrutural pela qual o modelo americano sofre grande impacto, o modo de vida e os costumes nos quais ele se assentava já vinham sendo abalados por contestações por parte de movimentos sociais e estudantis desde a década de 1960.

2.3.1 – Um trovador em tempos de transístor

A função social do cancionista é ser o elo entre o indivíduo e o que chamamos de universo cultural, assim como trazer o universal de seu tempo para o particular da vida de cada indivíduo, essa é sua grande força. Belchior viveu esse período de ascensão fordista e de internacionalização cultural americana e sua obra está impregnada por esse contexto.

Nascido em 1946, viveu sua infância nos anos 1950, a chamada Era de Ouro do capitalismo ocidental, e sua juventude nos agitados anos 1960. Os trovadores, como vimos no primeiro capítulo, eram aqueles que tinham como função cantar as tradições de seu povo e de seu tempo. Belchior se denominava um trovador

eletrônico, aquele que canta as tradições de seu povo e de seu tempo amplificado pelo desenvolvimento tecnológico. Em sua *Canção de gesta de um trovador eletrônico*, ele diz

São mil milhões de habitantes deste parque industrial:
Negros, mulheres, menores
Filhos da crise geral
Iguais pela mesma bomba
Que vai cair no quintal
Ídolos 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.

Essa pequena passagem nos diz muito sobre a posição axiológica que Belchior assume enquanto cancionista: olhar a sociedade a partir de seu posicionamento individual e, como afirmou Tinhorão, entoar o “lamento individual transformado em cantiga pelo angustiado homem das novas cidades – sujeito a dúvidas metafísicas”. Para ele, seu sucesso é justamente assumir a responsabilidade em que seu posicionamento o coloca, assumir o chamado do *dever*, como afirmou Bakhtin, ou, como afirma Beth Brait, “doar aquilo que somente minha singularidade de sujeito concreto num contexto real consegue ver e pensar” (“meu sucesso é saber disso e bater tudo pra vocês”). É importante ressaltar que na última frase ele dá enfoque a sua abertura à nova realidade que se impõe na cultura jovem e reafirma sua identidade de trovador eletrônico, ou seja, ele vai transformar aquilo que está vendo e vivendo num *objeto estético* específico: um rock.

Mas se o objetivo deste capítulo é a análise do “normal” na obra de Belchior, comecemos por sua canção mais emblemática neste sentido: *Pequeno perfil de um cidadão comum*. Diz a letra:

Era um cidadão comum como esses que se vê na rua
Falava de negócios, ria, via show de mulher nua
Vivia o dia e não o sol, a noite e não a lua

Acordava sempre cedo, era um passarinho urbano
Embarcava no metrô, o nosso metropolitano
Era um homem de bons modos
"Com licença, foi engano"

Era feito aquela gente honesta, boa e comovida
Que caminha para a morte pensando em vencer na vida

Era feito aquela gente honesta, boa e comovida
 Que tem no fim da tarde a sensação
 Da missão cumprida

Acreditava em Deus e em outras coisas invisíveis
 Dizia sempre sim aos seus senhores infalíveis
 Pois é, tendo dinheiro não há coisas impossíveis

Mas o anjo do Senhor, de quem vos fala o Livro Santo
 Desceu do céu pra uma cerveja, junto dele, no seu canto
 E a morte o carregou, feito um pacote, no seu manto

Que a terra lhe seja leve

O cidadão comum que Belchior descreve nessa canção é o típico trabalhador fordista. É aquele que acorda cedo, pega o metrô, ganha sua vida honestamente com seu trabalho, crê em Deus e se curva perante o poder do dinheiro, e, sobretudo, acredita que está cumprindo sua missão de forma idônea ao voltar para a casa no fim da tarde. É importante ressaltar aqui que estamos falando de arquétipos, padrões típicos, e, não necessariamente, de pessoas reais. Estamos aqui buscando na obra de Belchior a regra, o sonho de pureza da sociedade capitalista fordista, do sonho americano. Suas contradições serão expostas de maneira mais contundente no capítulo 3.

Esse cidadão comum, segundo Belchior, não tem condições, visto que sua realidade é a realidade do domínio do trabalho sobre o ócio, do domínio da racionalidade instrumental frente a subjetividade, de desenvolver seu lado criativo, imaginativo. Ele vê o dia, não o sol; a noite, não a lua. Ele caminha para a morte pensando em “vencer na vida”, o grande ideal da sociedade capitalista; a possibilidade ínfima, longínqua, bastante remota, mas que ainda assim brilha em uma estrela distante, norteando-o em sua luta cotidiana contra a cidade e as máquinas: a estrela da vitória. Mas qual seria essa vitória?

Dentro da sociedade fordista americana, a normalidade se encontra na possibilidade de consumo dos milagrosos produtos industriais que tornam a vida mais confortável, mais fácil de viver. Como vimos anteriormente, as regras – tanto as explícitas quanto as implícitas – são feitas por grupos específicos que possuem maior poder político para impor seus interesses aos demais. No caso da sociedade industrial, esse grupo é formado pelos industriais. De que vale produzir em massa, se não houver consumo em massa. A sociedade industrial da Era de Ouro do capitalismo ocidental é a sociedade do pleno emprego, do Estado de Bem-Estar

Social e do consumo em massa. O sonho de pureza nessa sociedade é ter um emprego estável para poder consumir os produtos do “milagre industrial”.

Belchior nos traz esse processo de reificação⁴ na sociedade industrial através da canção *Balada de Madame Frigidaire*:

Ando pós-modernamente apaixonado pela nova geladeira
Primeira escrava branca que comprei, veio e fez a revolução
Esse eterno feminino do conforto industrial
Injetou-se em minha veia, dei bandeira
E ao pôr fé nessa deusa gorda da tecnologia gelei de pura emoção

Ora! Desde muito adolescente me arrepio ante empregada debutante
Uma elétrica doméstica então
Que sex-appeal! Dá-me um frio na barriga
Essa deusa da fertilidade, readymade a la Duchamp, já passou de minha amante
Virou superstar, a mulher ideal, mais que mãe, mais que a outra
Putá amiga

Mister Andy, o papa pop, e outro amigo meu xarope, se cansaram de dizer
Pra que Deus, dinheiro e sexo, ideal, pátria e família pra quem já tem frigidaire?
É Freud, rapaziada! Vir a cair na cantada de um objeto mulher
Eu me consumo, madame! E a classe média que mame se o céu, a prazo, se der

Que brancor no abre e fecha sensual dessa Nossa Senhora asséptica
Com ela saio e traio a televisão, rainha minha e de vocês
Dona frigidaire me come, but no kids double income
Filho compromete a estética
Como Edipo-Rei momo, como e tomo tudo dela
Deleites da frigidez

Inventores de Madame Frigidaire, peço bis, muito obrigado
Afinal, na geladeira, bem ou mal, pôs-se o futuro do país
E um futuro de terceira, posto assim na geladeira, nunca vai ficar passado
Oh, queira Deus que em fim da orgia, já de cabecinha fria, eu leve um doce gelado

O elemento a ser destacado na análise dessa canção é a figuração da normalização das relações sociais capitalistas intermediadas pelo consumo. Nela,

⁴ Conceito da teoria marxiana que faz referência a um estágio social cujas relações econômicas assumiram o lugar de domínio sobre os homens, transformando a tudo (inclusive e, principalmente, os seres humanos) em coisas. A sociedade reificada faz das relações sociais, portanto, uma relação entre coisas; estranha do homem o gênero humano, nivelando-o à mercadoria. Reciprocamente, a mercadoria é elevada à condição humana, se transformando em entidade poderosa, ou, pelo menos, aparecendo dessa forma à consciência do “homem mercadoria”. Os indivíduos, portanto, aparecem à consciência reificada como estando separados e sua relação sendo possível apenas através das coisas. O que habilita um indivíduo a se relacionar socialmente é ser proprietário de coisas. Se ele, portanto, não for proprietário, suas possibilidades de relação estão fortemente abaladas. Desta forma, as mercadorias (coisas) aparecem à consciência do ser humano como possuindo certa aura mística, sobrenatural. A desumanização do homem se dá em relação proporcional à humanização das coisas. “Os indivíduos se portam diante dos produtos, para simplesmente atender ao chamado de possuí-los, independente se eles precisam ou não desses objetos para sua sobrevivência, isso é indiferente” (OLIVEIRA, 2018, pp. 202-208).

figura o indivíduo absorvido em sua relação com seu objeto de consumo, no caso uma geladeira da marca Frigidaire, uma das precursoras na popularização da chamada Linha Branca, eletrodomésticos que invadiram as casas da classe média e, também, de forma mais paulatina, dos trabalhadores em geral, principalmente, a partir da década de 1950. “O que antes era luxo tornou-se o **padrão do conforto desejado**, pelo menos nos países ricos: a geladeira, a lavadora de roupas automática, o telefone” (HOBSBAWM, 1995, p. 259, grifo nosso). Como afirma Hobsbawm, o consumo de eletrodomésticos e outros produtos, que a indústria da propaganda vende como fundamentais, tornam-se o padrão do conforto desejado, passam a compor a nova regra implícita da vitória na vida moderna capitalista; inicialmente nos países ricos, mas estendendo-se, posteriormente, aos países do então chamado Terceiro Mundo, como o Brasil.



Figura 4: Propagandas da Frigidaire, marca produzida pela General Motors.

O eu lírico da canção é claramente um homem, possivelmente de classe média, em uma relação evidente de reificação com a mercadoria geladeira, isto é, ela aparece em sua consciência como uma mulher pela qual está apaixonado. Quando ele afirma que “esse eterno feminino do conforto industrial, injetou-se em minha veia”, está estabelecendo que sua relação com aquele objeto não é apenas

de utilidade, mas uma relação de adoração, tanto que ele a eleva à condição de “deusa gorda da tecnologia”, “superstar, a mulher ideal”.

Segundo Hobsbawm, o que acontecia no pós-1945 era uma “globalização da situação dos EUA pré-1945, tomando esse país como um **modelo de sociabilidade industrial capitalista**” (HOBSBAWM, 1995, p. 259, grifo nosso). O modelo de industrialização fordista, e com ele o modelo de vida americano, espalhou-se para além do oceano, atingindo a Europa e também a América Latina. Na década de 1970, “era possível o cidadão médio desses países viver como só os muito ricos tinham vivido no tempo de seus pais – a não ser, claro, pela mecanização que substituíra os criados pessoais” (*idem*).

“Primeira escrava branca que comprei, veio e fez a revolução”, diz a canção. A escrava branca é a geladeira que substituíra os criados pessoais e “revolucionava” a condição de vida das classes médias dos países capitalistas ocidentais. “Pra que Deus, dinheiro e sexo, ideal, pátria e família, se alguém já tem Frigidaire?” questiona o eu lírico. Os grandes valores que forneciam um sistema sólido de crenças, construindo o ideário das nações, das “raças”, da pátria, tão caros ao séc. XX – fonte de guerras e extermínio em massa –, eram agora, aos poucos, substituídos pelos ideais do consumo, do endeusamento da mercadoria.

O trabalhador era controlado na fábrica pela administração científica da produção em massa, e também controlado na vida social pelo ideal do consumo como forma de manter-se dentro da regra, para estar em acordo com os valores dominantes e usufruir de seus benefícios. Deste modo, trabalhador e consumidor, formam a base da sociabilidade universalizada – ou, pelo menos, com pretensões universalizantes – do fordismo americano, do *American Way of Life*, pós-1945.

Na visão do líder comunista italiano Antônio Gramsci, o americanismo e o fordismo equivaliam ao “maior esforço coletivo até para criar, com velocidade sem precedentes, e com uma consciência de propósito sem igual na história, um novo tipo de trabalhador e um novo tipo de homem” (apud HARVEY, 2016, p. 121).

Na produção desse sonho de pureza fordista, há outro personagem importante para formar o tripé de sustentação do que ficou conhecido também como *Welfare State*, ou, o Estado de Bem-Estar Social, forma de organização política estatal que desempenhou papel importante na construção do sonho na chamada Era de Ouro da sociabilidade moderna ocidental. Essa figura, encarnação da

normalidade em pessoa, garantidor da manutenção cotidiana da regra que sustenta a ordem social, é o burocrata.

Sem a pretensão de aprofundar no tema, pois nosso objetivo neste capítulo é levantar os personagens que simbolizam a normalidade pretendida pela sociedade moderna ocidental no cancionário de Belchior, não podemos tratar da figura do burocrata sem nos remetermos ao processo de racionalização da vida social que a modernidade pôs em movimento. Esse processo culminou com o caso mais emblemático (pela exposição pública de seu julgamento) que é a figura de Eichmann⁵– e, talvez, a mais extrema operacionalização para concretizar um sonho de pureza: o Terceiro Reich.

Retomando, portanto, a discussão desenvolvida no início deste capítulo, a racionalização do mundo moderno, desenvolvimento necessário e conseqüente do capitalismo, traz um novo tipo de dominação que é específica desse tempo: a dominação racional-legal, segundo Max Weber.

Finalmente, temos a dominação imposta por meio da *legalidade*, fundada na crença da validade do *estatuto* legal e da *competência* funcional baseada em normas racionalmente definidas. Essa é a dominação exercida pelo moderno *servidor do Estado* e por todos os detentores do poder a ele assemelhados. (WEBER, 2003, p. 13)

A razão decisiva do avanço da organização burocrática sempre foi sua superioridade puramente *técnica* sobre qualquer outra forma. A relação entre um mecanismo burocrático plenamente desenvolvido e as outras formas é análoga à relação entre uma máquina e os métodos não-mecânicos de produção de bens. Precisão, rapidez, univocidade, conhecimento da documentação, continuidade, discricção, uniformidade, subordinação rigorosa, diminuição de atritos e custos materiais e pessoais alcançam o ótimo numa administração rigorosamente burocrática [...] A resolução “objetiva” significa, neste caso, em primeiro lugar, a resolução “sem considerações pessoais”,

⁵ Eichmann era membro da SS, força militar de elite do Partido Nazista, e responsável pela chamada Questão Judaica. Trabalhou primeiramente com o processo de deportação dos judeus dos territórios nazistas. Mas quando os planos mudaram da deportação para o extermínio foi responsável pela organização do processo de envio dos judeus para os campos de extermínio. Ao contrário do que era esperado, seu julgamento em Jerusalém, por um tribunal criado para julgar os crimes dos Nazistas e de seus colaboradores, não apresentou a todos um monstro sanguinário, mas um funcionário medíocre, um burocrata que executava friamente as ordens que lhe eram dadas e que, segundo Hannah Arendt (autora do livro *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*), “não deixou nenhuma dúvida de que teria matado o próprio pai se houvesse recebido ordem nesse sentido”. Quando questionado sobre suas ações, Eichmann se afirmou “inocente no sentido da acusação” e quanto aos seus sentimentos em relação ao que fez – enviar homens, mulheres e crianças para serem exterminados, “com grande aplicação e o mais meticuloso cuidado” – disse que “só ficava com a consciência pesada quando não fazia aquilo que lhe ordenavam”. Segundo Arendt, meia dúzia de psiquiatras haviam atestado sua “normalidade” e sua atitude com relação a esposa, filhos, pai, mãe e irmão, “não apenas normal, mas inteiramente desejável” (ARENDR, 2014, p.20).

segundo *regras calculáveis* [...] A peculiaridade da cultura moderna, especialmente a de sua base técnico-econômica, exige precisamente esta “calculabilidade” do resultado [...] Ela desenvolve sua peculiaridade específica, bem-vinda ao capitalismo, com tanto maior perfeição quanto mais se “desumaniza”, vale dizer, quanto mais perfeitamente consegue realizar aquela qualidade específica que é louvada como sua virtude: a eliminação do amor, do ódio e de todos os elementos sentimentais, puramente pessoais e, de modo geral, irracionais, que se subtraem ao cálculo [...] a cultura moderna exige para o aparato externo em que se apoia o *especialista* não-envolvido pessoalmente e, por isso, rigorosamente “objetivo”. (WEBER, 2004, p. 212-213)

Concomitante, portanto, ao desenvolvimento deste tipo específico de dominação, desenvolve-se também a necessidade de um corpo especializado de funcionários que obedeçam e façam valer a regra e o estatuto de forma a não se envolver pessoalmente ou de forma apaixonada em sua função. Esse especialista “desumanizado”, “desapaixonado” e “rigorosamente objetivo” é o burocrata.

A administração burocrática, racionalizada, não se restringe apenas, como muitos acreditam, ao funcionalismo público, estatal. A administração burocrática é típica também da empresa privada e, de acordo com Weber (2004, p. 233), “o desenvolvimento em direção à ‘objetividade’ racional, ao homem ‘profissional’ e ‘especializado’” se estende culturalmente à sociedade como um todo. A educação se torna especializada e os “exames” passam a ser o modelo de ingresso aos cargos burocráticos, garantidores de estabilidade, remuneração adequada e possibilidade de aposentadoria. “A burocracia é de caráter ‘racional’: regra, finalidade, meios e impessoalidade ‘objetiva’ dominam suas atitudes”, triunfo, portanto, do racionalismo que floresce com o advento da modernidade e do “sonho iluminista”.

O que nos importa nesse caso, não é a figura do burocrata em si, mas o que ela representa enquanto caricatura; isto é, o burocrata, enquanto um tipo ideal, é o exagero das qualidades que o racionalismo impõe a toda a sociedade. A impessoalidade, a racionalidade, a calculabilidade passam a dominar as atitudes das pessoas em detrimento dos “elementos sentimentais”; a desumanização passa a ser a regra das relações sociais. E esses valores, nos quais imperam os interesses econômicos em detrimento dos interesses pessoais/ individuais/ sentimentais, serão o alvo dos questionamentos juvenis que perpassam as décadas de 1960 e 1970, questão que abordaremos no próximo capítulo. As marcas mais fortes dessa sociedade

parecem ser sua indústria altamente avançada, aliada a uma razoável afluência, aliança que se traduz numa pauta de consumo sempre renovada e num sistema essencialmente massificante. Trata-se, na verdade, de uma sociedade tecnocrática voltada para a busca ideal de um máximo de modernização, racionalização e planejamento com privilégio dos aspectos técnico-rationais sobre os sociais e humanos reforçando uma tendência crescente para uma burocratização da vida social. Tudo isso, por sua vez, apoiado e referendado pelo dogma da ciência, ou melhor, pela crença absoluta na objetividade do conhecimento científico e na palavra do especialista, o intérprete autorizado do discurso da tecnologia da produtividade e do progresso.

Neste sentido, a tecnocracia – esta forma social acima apontada – se afirma como um imperativo cultural incontestável e indiscutível a cuja dominação boa parte mundial do final do século XX se rende sem muitas vezes ter ao menos a mais leve consciência deste fato. (PEREIRA, 1983, pp.28-29)

Na obra de Belchior as características dessa sociedade tecnocrática aparecem sempre a partir de uma perspectiva crítica, mas algumas passagens nos ajudam a configurar o tipo de sociabilidade que está criticando.

Na canção *E que tudo mais vá para o céu*, temos a seguinte passagem:

O homem da máquina então, então me falou:

Vá embora poeta maldito!
O teu tempo maldito também já terminou

E eu fui embora sorrindo, sem ligar pra nada; como vou ligar?
Para essas coisas quando eu tenho a alma apaixonada?

Aqui temos claramente a figuração do burocrata na expressão “o homem da máquina”, que está possivelmente deportando o poeta, ou, talvez, o forçando ao exílio, cena que se repetiu algumas vezes no Brasil durante o período mais repressivo da Ditadura Militar. “Vá embora poeta maldito! O teu tempo maldito também já terminou”, isto é, o tempo dos poetas, das sentimentalidades, da personalidade, da criatividade, foi suplantado pelo tempo do “homem da máquina” – ou, por que não, do “homem-máquina” – o tempo do domínio da racionalidade e da impessoalidade, do *Time is money*, tempos de objetividade direcionada para o fim supremo do lucro e do consumo. Em contraposição, o personagem diz que “foi embora sorrindo, sem ligar pra nada”, pois tem a “alma apaixonada”, um claro posicionamento de contestação a essa cultura tecnocrática que se impunha.

Na canção *Monólogo das grandezas do Brasil*, o autor explicita alguns dos valores que regem a sociedade, isto é, a regra pela qual os indivíduos são julgados

perante os outros integrantes desse mesmo corpo social, e, a partir de tais valores, rotulados como desviantes ou não-desviantes; essas regras implícitas determinam, portanto, se serão estigmatizados por sua não-conformidade, ou serão recompensados por assumir seu compromisso com as normas e instituições convencionais.

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

“Os homens vão dizer” pode ser lido como o julgamento social que pesa sobre o indivíduo em relação a suas escolhas e seus interesses pessoais. Sendo assim, a sociedade reforça a ordem na qual baseia seu sonho de pureza através da cobrança do cumprimento dos rituais que garantem sua estabilidade e continuidade; isto é, “a vida é dura e incompleta” se você não aceita fazer parte do serviço militar para fazer a guerra em nome do seu país. Se você não está interessado em enfrentar o ritual do “exame” vestibular, exame este que atesta seu “direito ao cargo” e sua inclusão em um novo estamento social, como afirma Max Weber; se, ao contrário, você está se contrapondo à racionalidade e a calculabilidade de suas possibilidades de futuro em nome de amassar o pão da poesia contra o lixo nuclear – importante destacar que Belchior abandona o curso de medicina no quarto ano, para se dedicar exclusivamente à música –, a sociedade garantirá que seus mecanismos de manutenção da ordem (sejam eles institucionais, oficiais ou mesmo extraoficiais) entrem em ação e dificultem sua vida, façam com que ela seja “dura e incompleta”, ou ao menos mais árdua do que seria em caso de conformidade à regra.

Em *Meu nome é cem*, o cancionista afirma

A lei dos homens nos obriga
 A ser normal
 E como vivo comovido
 Dizem que sou um bandido marginal

Becker diz que “se um ato é desviante ou não [...] depende de como outras pessoas reagem a ele” (2008, p.24). A regra, seja ela implícita ou explícita, oficial ou extraoficial, depende não somente de sua existência em si, mas do comportamento das pessoas que a reafirmam ao julgar o comportamento de outras pessoas. A regra tem necessidade de se reatualizar a cada julgamento, pois caso não seja assim, ela perde efeito e o tipo de comportamento que condenava passa a não mais ser considerado desviante. Sendo assim, o cancionista afirma que “a lei dos homens nos obriga a ser normal”, pois caso você não corresponda ao projeto de normalidade que a coletividade estabelece, você é rotulado de “bandido marginal”. Na sociedade da racionalidade e da objetividade impessoal, “viver comovido” é um ato desviante e passível de condenação. Na mesma canção, ele afirma que “por mais que você diga que é sublime, falar de amor é crime”, em uma referência ao poder que a racionalidade tecnocrática exerce então sobre as vontades individuais.

É preciso fazer um parêntese para explicitar a situação social que vive o país de meados da década de 1960 até meados da década de 1980, com a instituição da censura à imprensa e aos artistas brasileiros e que se estende pelo período em que se deu grande parte da produção musical de Belchior.

A Ditadura Militar, que se inicia no Brasil em 1964 e se prolonga até 1985, faz o papel da imposição – muitas vezes com o uso explícito da força (como nos casos de torturas e assassinatos) – dos valores da tecnocracia, do objetivismo e do racionalismo em todos os âmbitos da vida social. No Brasil, é, talvez, a tentativa mais ferrenha da imposição da cultura da impessoalidade, da racionalidade e da calculabilidade em detrimento dos “elementos sentimentais”. É a desumanização enquanto regra das relações sociais imposta de cima por um estado repressor, “patrocinado pelo grande capital, principalmente o internacional” (SILVA, 2010, p. 32). E isso reflete, obviamente, na obra de Belchior.

Nos anos 1970, a ditadura “elege como inimiga a MPB”, por esta ter assumido “um papel de porta-voz de anseios e memórias de grande parte da população” (2010, p. 33).

A política do regime militar – dismantelar e pulverizar a cultura brasileira – dedicou minuciosa atenção à área da música, detectada como sendo a forma de expressão preferida da juventude, e aquela com maior eficácia e aglutinação (comprovada nas canções de protesto) e poder de corrosão e perturbação da “paz dos cemitérios” (comprovada com o Tropicalismo). A

repressão atingiu com napalm de uma censura devastadora e os mísseis da prisão, do exílio e de agressões físicas aos principais nomes da vanguarda sonora. (GOODWIN, 1986, p. 138)

Para o Regime Militar, se fazia necessário o combate a “atos nitidamente subversivos, oriundos dos mais distintos setores políticos e culturais”, em nome da “defesa, desenvolvimento, e bem-estar de seu povo” (SILVA, 2010, p. 46). O Decreto-Lei n.º 1.077 (Lei de Imprensa), de 26/01/1970, “dispunha que *não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes, quaisquer que sejam os meios de comunicação*” (p.47). A “moral e os bons costumes” incluem o que estamos delineando como “normal”, como a regra, como o sonho de pureza de um tempo específico, isto é, os valores relativos ao trabalho, ao consumo, à racionalidade, à impessoalidade; valores estes internacionalizados pelo modelo de desenvolvimento americano pós-1945.

O Regime Militar investiu muito em propaganda como forma de veicular os valores com os quais estava associado:

Na verdade, foram o rádio e, particularmente, a televisão, os instrumentos de que mais se utilizou o regime militar – não através de diretrizes rígidas, mas muito mais por uma relação de interesses mútuos –, no sentido da consecução de um **programa de propaganda político-ideológica**.

[...] De qualquer forma, é fundamental observar que o impulso dado às telecomunicações durante o regime militar tem substancialmente a ver com a **visão tecnicista da proposta de controle hegemônico idealizado pelos militares**. Foi na televisão que o regime mais investiu, através da injeção de recursos da área estatal para a expansão, que beneficiou as emissoras em seu conjunto, do sistema de eletrificação, cujas verbas saíram dos cofres públicos, e da transmissão de imagens, tarefa cumprida pela Empresa Brasileira de Telecomunicações – EMBRATEL, com a criação de uma rede de satélites, e pelas prefeituras, com a construção de torres de repetição.

Para atender a essa política, foi fundamental o papel da indústria de eletrodomésticos. Graças a ela, o número de televisores no país evoluiu de 2 mil, em 1950, para 4,9 milhões em 1970, dos quais 75,5% na região Sudeste. Em 1975, esse número havia mais que dobrado: passaram a ser 10,185 milhões de aparelhos. A TV, assim, deixou de ser uma curiosidade eletrônica, privilégio das famílias mais abastadas. Através dela, **o regime pôde divulgar sua visão de modernidade para o Brasil** aos quatro cantos do país, inclusive para os analfabetos. (SILVA, 2010, p. 65, grifo nosso)

Aliando, portanto, censura em relação às visões de mundo que não se pautassem na ideologia do “desenvolvimentismo tecnocrático” que era levado a cabo pelo Regime Militar, e investimento maciço em propaganda através do rádio e da televisão, os militares buscavam colocar o Brasil no rumo que exigia o capital

internacional que o financiava. A política cultural do Regime se apoiava em três pilares:

integração nacional (a consolidação nacional buscada pelo Império, na República Velha e no Estado Novo), segurança nacional (contra a guerra externa e interna subversiva) e o **desenvolvimento nacional (nos moldes das nações ocidentais cristãs)**. (SILVA, 2010, p. 81, grifo nosso)

Como bem disse Taiguara, um dos nomes da MPB que mais sofreram em sua carreira com perseguições da censura, “a ‘farsa’ me obriga a ser ‘gentil’ e ‘europeu’ e a me esquecer da minha vontade” (2010, p. 92).

Para fechar, portanto, esse parêntese em relação à ação do Regime Militar sobre a Música Popular Brasileira por meio da censura, deixamos a indicação da leitura do livro de Alberto Moby Ribeiro da Silva – *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (2010)* –que traz exemplos diversos da atuação do Estado brasileiro no sentido de limitar o campo de influência do cancionista sob seu público e a sociedade, reforçando nossa tese da potencialidade que essa figura tem em “incitar espíritos e corações” e, desta forma, fomentar transformações culturais e sociais de modo geral.

Belchior foi um cancionista que sofreu bastante os efeitos da censura sobre sua obra. Em seu álbum de maior sucesso, *Alucinação* (1976), Belchior teve que mudar letras para garantir a aprovação do disco. “Das quinze canções do álbum *Alucinação* que enviou para a Censura, doze foram aprovadas e três foram retidas” (MEDEIROS, 2017, p. 108). Mas, após uma nova peneira, o disco acabou sendo lançado com apenas dez canções. Em seu álbum *Coração Selvagem* (1977), duas músicas tiveram que ser modificadas por indicação da Censura e outra foi censurada por completo. Na canção “Caso comum de trânsito”, duas palavras foram censuradas: “tempos estranhos”. Apesar disso, a música faz mais algumas referências ao Regime Militar. Vamos ver alguns trechos:

E a vida, sempre nova, acontecendo de surpresa
Caindo como pedra sobre o povo
[...]
Meu melhor amigo foi atropelado, voltando para casa
Caso comum de trânsito
[...]
Pela geografia
Aprendi que há, no mundo, um lugar

Onde um jovem como eu pode amar e ser feliz
 Procurei passagem: Avião, navio
 Não havia linha pra aquele país
 [...]
 Eles vêm buscar-me na manhã aberta
 A prova mais certa que não amanheceu
 Não amanheceu, menina
 Não amanheceu, ainda

Na primeira frase, podemos ver uma crítica ao peso cotidiano imposto ao povo, o peso do trabalho, da burocracia, da censura, da imposição à força de um modelo estrangeiro, ou seja, a vida “caindo como pedra sobre o povo”. Na segunda frase, podemos inferir uma crítica à desumanização causada pelo crescimento das cidades e pela impessoalidade com a qual uma vida é tratada dentro dessa nova realidade. O amigo do narrador é atropelado voltando para casa, fato que é tratado como um “caso comum de trânsito”. Na terceira estrofe, vê-se uma clara referência a uma necessidade de fugir dessa realidade que cai “como pedra sobre o povo” massacrando, principalmente, nesse caso, os sonhos da juventude. O narrador, estudando, descobre um lugar onde pode “amar e ser feliz”, mas ao procurar passagem para este país não encontra e segue à mercê da desumanização à qual está submetido. No fim da canção, em sua última estrofe, há uma referência explícita, mas que não foi percebida pela Censura, aos desaparecimentos políticos dos jovens: “Eles vêm buscar-me na manhã aberta / A prova mais certa que não amanheceu”. “Eles” são os militares que perseguiram, sequestravam, torturavam e matavam dissidentes políticos, e a continuidade desse processo é a prova de que não amanheceu. Na última frase, no entanto, vem uma luz de esperança no futuro: “Não amanheceu, ainda”.

A canção *Populus*, do mesmo álbum, faz referência a desumanização do modelo político-econômico que então se faz hegemônico e é imposto a toda a população.

Populus, meu cão
 O escravo indiferente que trabalha
 E, por presente, tem migalhas sobre o chão
 Populus, Populus, Populus, meu cão
 Populus, meu cão

Primeiro foi seu pai
 Segundo, seu irmão
 Terceiro, agora, é ele, 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
 De Populus, de Populus, de Populus
 Populus, Populus, Populus, meu cão

Delírios sanguíneos
 Espumas nos teus lábios
 Tudo em vão
 Tenho medo de Populus, meu cão
 Roto no esgoto do porão
 De Populus, de Populus, de Populus, meu cão

Seu olhar de quase gente
 E as fileiras dos seus dentes
 Trago o rosto marcado
 E eles me conhecerão, me conhecerão
 Me conhecerão, me conhecerão
 Populus, Populus, Populus, meu cão

Belchior compôs a canção em 1975 e iria lançá-la em seu álbum *Alucinação*, porém a música foi censurada naquele disco. Só conseguiu gravá-la em 1977, ainda que com grande receio da censura, que só liberou a música por já havê-la censurado em 1975 (quando Belchior ainda era desconhecido) e agora se via pressionada pelo fato de o cantor ter se tornado “célebre, popular, amado, conhecido e disputado pelos programas de rádio e televisão”. *Populus*, em latim, quer dizer “povo”, e sua letra faz referência direta à “situação do trabalhador brasileiro, a expropriação do trabalho e ao massacre dos direitos sociais” (MEDEIROS, 2017, p. 107).

Populus é um trabalhador desumanizado e, portanto, “escravo indiferente”. Trabalha duro e só tem como fruto desse trabalho “migalhas sobre o chão”. De geração em geração, avôs, pais e filhos sofrem a mesma triste realidade do trabalho que não lhes traz nenhuma realização. Nessa canção, Belchior faz referência ao poema *Congresso Internacional do Medo*⁶, de Carlos Drummond de Andrade, autor

⁶**Congresso Internacional do Medo**

Provisoriamente não cantaremos o amor, / que se refugiou mais abaixo dos subterrâneos. / Cantaremos o medo, que esteriliza os abraços, / não cantaremos o ódio porque esse não existe, / existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro, / o medo grande dos sertões, dos mares, dos

muito estimado por Belchior e que, posteriormente, o cancionista produziria um álbum só com poemas de Drummond musicados. Este, o *Congresso Internacional do Medo*, foi escrito durante a Segunda Guerra Mundial, portanto, fazendo referência ao medo causado pelo conflito. No entanto, Belchior se refere ao poema como uma releitura, uma reaplicação aos tempos em que ele vivia, isto é, uma alusão ao medo provocado pelo recrudescimento das práticas autoritárias e violentas do Regime, principalmente a partir da década de 1970, após o AI-5 de 1968.

Na terceira estrofe, Belchior fala sobre um “documento oficial” em “testamento especial”, sobre a “morte sem razão”, de *Populus*. Apesar dos tempos de racionalização dominante das relações sociais, a crítica aqui está voltada justamente à falta de razão para a condição desumanizante a que trabalhadoras e trabalhadores são submetidos cotidianamente. *Populus* não é o típico trabalhador fordista, mas um trabalhador que está à margem de todo esse “progresso” prometido pelo sonho americano. *Populus* é o trabalhador do então chamado Terceiro Mundo, que vive “roto no esgoto do porão”, que colhe migalhas que caem do centro do mundo. Seu olhar é de “quase gente”, tem “delírios sanguíneos” e “espumas nos teus lábios”, mas tudo é em vão. Só lhe resta agonizar a “morte sem razão” em função de um racionalismo desumanizante e de um consumismo totalizante ao qual não fora inserido – o consumismo é totalizante, neste caso, pois exige a mentalidade e o comportamento consumista como mantenedores do sonho da vitória, mesmo que o indivíduo empreenda toda sua vida e malogre todo seu esforço, nesse sentido; ou como diz a representativa metáfora de Adorno a esse respeito: “o convidado para o jantar deve contentar-se apenas com a leitura do cardápio” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 115).

A canção *Pequeno Mapa do Tempo*, no entanto, foi censurada por completo pelo Regime Militar em 1977. Segundo o *site* Centro Cultural São Paulo, da Prefeitura de São Paulo,

Pequeno Mapa do Tempo foi censurada por fazer uma crítica feroz contra o regime vigente. A canção começa com “Eu tenho medo e medo está por fora” e segue com “Eu tenho medo de que chegue a hora, em que eu precise entrar no avião”, em alusão ao exílio. Com três carimbos de PROIBIDO, a

desertos, / o medo dos soldados, o medo das mães, o medo das igrejas, / cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas, / cantaremos o medo da morte / e o medo de depois da morte, / depois morreremos de medo / e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas.

música trazia, segundo os censores, mensagens de protesto político contra a realidade sociopolítico-econômica brasileira.⁷

A letra⁸, no entanto, não traz referências tão explícitas assim ao Regime. E, apesar de não fazer referência nominal ao poema de Drummond, parece ter sido muito mais influenciada por este que a canção *Populus*.

A canção *Como se fosse pecado*, também do álbum *Coração Selvagem* (1977), teve sua letra censurada. Nesta canção, sua crítica à Censura é bastante explícita, como veremos.

Preciso, precisamos, da verdade nua e crua,
Mas não vou remendar vosso soneto.

[...]

Por enquanto, o nosso canto é entre quatro paredes,
como se fosse pecado, como se fosse mortal.

Segredo humano, pro fundo das redes,
tecendo a hora em que a aurora for geral.

Por enquanto, estou crucificado e varado
pela lança, que não cansa de ferir...

Mas, neste bar do Oeste-Nordeste-Sul, falo cifrado:

- Hello, bandidos! Bang! É hora de fugir.

Mas, quando o canto for tão natural como o ato de amar,
como andar, respirar, dar a vez à voz dos sentidos.

[...]

Quem haverá que aguarde tanta mudez sem perder a saúde?

(A palavra era um dom, era bom, era conosco, era uma vez...)

“Preciso, precisamos da verdade nua e crua, mas não vou remendar vosso soneto”, isto é, havia a necessidade de falar a verdade nua e crua e não por meio de mil e um malabarismos metafóricos a fim de driblar a censura. No fim, todo “soneto” que caía na malha fina da censura precisava ser “remendado” para conseguir

⁷www.centrocultural.sp.gov.br/50_cancoes_contra_golpe/MP_Pequeno_Mapado_tempo.html – acesso em: 27/11/2021, às 16:28.

⁸**Pequeno Mapa do Tempo**

Eu tenho medo e medo está por fora / O medo anda por dentro do teu coração / Eu tenho medo de que chegue a hora / Em que eu precise entrar no avião / Eu tenho medo de abrir a porta / Que dá pro sertão da minha solidão / Apertar o botão: cidade morta / Placa torta indicando a contramão / Faca de ponta e meu punhal que corta / E o fantasma escondido no porão / 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 Paranapá / 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

aprovação. “Por enquanto, o nosso canto é entre quatro paredes, como se fosse pecado, como se fosse mortal / Segredo humano, pro fundo das redes, tecendo a hora em que a aurora for geral”. A perseguição aos cancionistas que fizessem críticas ao Regime era implacável, portanto, o canto estava encerrado entre quatro paredes. Mas este segredo humano que se alimentava pelas frestas da vigilância, tecia a cada dia a aurora geral. “Por enquanto, estou crucificado e varado pela lança, que não cansa de ferir./ Mas, neste bar do Oeste-Nordeste-Sul, falo cifrado”. A lança da Censura e da perseguição feria a todos incansavelmente e, por este motivo, era necessário falar cifrado. “Quem haverá que agüente tanta mudez sem perder a saúde?”, questiona o eu lírico. “A palavra era um dom, era bom, era conosco”, mas “era uma vez...”, não é mais. “Mas, quando o canto for tão natural como o ato de amar, como andar, respirar, dar a vez à voz dos sentidos”. Há sempre presente, no entanto, a esperança de dias melhores em que a repressão cesse e a vida possa fluir de forma natural, em que a “voz dos sentidos” possa novamente ser ouvida sem culpa e sem medo.

Por fim, na canção *Clamor no deserto*, podemos traçar mais alguns elementos da normalidade social que se constituiu ao longo do tempo e à qual o autor se coloca contrário, buscando o surgimento de um novo tempo, de novas possibilidades.

Ei, ei, ei, ei meus amigos
 Um novo momento precisa chegar
 Eu sei que é difícil começar tudo de novo
 Mas eu quero tentar
 A 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 eu seja mais alegre
 Mas é que nada acontece que alegre meu coração
 Dá no jornal, todo dia, o que seria o meu canto
 Que o negócio é falar do luar do sertão
 Ei, ei, ei, ei 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

Nesta canção, o cancionista começa dizendo da necessidade de um novo momento, da necessidade de “começar tudo de novo” e apresenta seus motivos para pensar dessa forma. Diz que “a minha garota não me compreende, e diz que, desse jeito, eu apresso o meu fim”, numa referência a seu modo de vida, isto é, a vida de poeta, de boêmio, uma vida de aventuras e riscos. Contra isso, a garota lança mão do comportamento típico que ela espera do namorado, assim como é o comportamento de seu pai: “fala que o pai dela é lido e corrido, e sabe que a América toda é assim”.

Aqui apresentam-se os mecanismos sociais funcionando no sentido de persuadir o indivíduo a “andar na linha”, a seguir a regra, a se adequar. E qual seria essa linha à qual ele precisaria se adaptar? A linha da América, ao *American Way of Life*. Mas essa América que é “lida e corrida”, não é a América Latina, não é a América indígena, é a América fordista, a América capitalista, ou, por fim, os Estados Unidos da América. As marcas da violência com a qual esse modelo de sociabilidade é imposto pode ser lido na frase: “Hoje, eu lhe falo em futuro e você tira o revólver, puxa o talão de cheque e me dá um bom dia”.

A sociabilidade “americana”, fordista, é exportada para o restante do mundo por meio da violência, do patrocínio de governos autoritários e da guerra propriamente dita, além, claro, do cinema. Não há sociabilidade possível frente a um revólver e um talão de cheque. Ou, retomando a magistral síntese que Adorno e Horkheimer fazem do sistema americano fordista: “os automóveis, as bombas e o cinema, mantêm o todo coeso” (1985, p. 100).

Ainda com relação a essa canção, devemos destacar a citação do livro *1984* (1949), de George Orwell, no qual o autor constrói uma sociedade totalitária, dominada por um sistema de vigilância constante e o controle do comportamento e da consciência dos indivíduos. Na canção, o cancionista diz: “Mas só falta algum tempo para 1-9-8-4, agora estou em paz: O que eu temia chegou”. Isto é, a sociedade do controle e da vigilância total está próxima e, por contraditório que seja, agora ele está em paz. Mas essa paz é a paz da coação pela força, a paz, não da tranquilidade, mas do esquecimento. Enfim, uma paz imposta por uma forçosa aceitação da realidade que se apresenta. Neste caso, no Brasil de 1977, com a

censura buscando controlar o que pode ou não ser dito, e o Governo investindo pesadamente em publicidade para veicular seu modo pensar, muitas correspondências havia a se fazer com o romance de George Orwell.

Para concluir este capítulo, portanto, retomemos que na sociedade ocidental pós-1945, o fordismo americano se internacionalizava e exportava o modelo de vida americano para outros países. Esse modelo de vida, ou o sonho de pureza da sociedade fordista, estava baseado na racionalidade, na calculabilidade, na objetividade e na impessoalidade das relações sociais.

A administração científica sai das fábricas e domina, cada vez mais, todos os âmbitos da vida social. Retomando a afirmação de David Harvey, “o fordismo do pós-guerra tem de ser visto menos como um mero sistema de produção de massa do que como um modo de vida total” (2016, p.131). Dentro desse sistema de racionalismo dominante, então, temos a imposição de um *modus operandi*, de regras de comportamento – explícitas e implícitas – que passam a guiar a vida dos indivíduos que buscam usufruir deste modo de vida e, também, de forma mais violenta, daqueles que intentam resistir a este processo.

Os valores do trabalho como forma de ascensão social, da austeridade como meio para o enriquecimento, mas, ao mesmo tempo, o consumo objetivo e racional como forma de alcançar *status* e valorização pessoal dentro da sociedade, passam a guiar as vontades individuais de forma cada vez mais imperiosa. E, para o funcionamento de todo esse aparato mundial, se faz necessária uma máquina burocrática que domina empresas e Estados e se impõe paulatinamente em todos os ambientes da vida social, familiar e individual.

Em sua obra, Belchior se opunha a esse modelo de vida que era desprovido de calor, de sentimento, de poesia. Essa vida de trabalho, consumo e obediência aos ditames da máquina, é rejeitada pelo cancionista. Contra esse processo de desumanização, a arte tinha um papel fundamental. Segundo Belchior,

“A arte deveria, ou deve, dizer às pessoas que o poder não é tão importante. Por que temos de obedecer? Por que nós devemos estar humilhados ou sujeitos a ideologia política, pensamento, religião? Por quê? A minha arte quer propor uma liberdade de tudo. Eu, como artista, posso propor uma coisa muito maior do que qualquer partido político pode propor. Eu sei que não posso conseguir, porque não faz parte da arte a concepção desses resultados. Mas posso propor coisas muito mais abertas. Como artista, posso propor muito mais liberdade do que qualquer partido político pode propor pra mim. A minha função como artista é muito maior do que se eu fosse deputado,

senador. O que eles podem propor, podem fazê-lo dentro de determinados limites, e eu posso extrapolar esses limites. Porque eu trabalho com a utopia". (MEDEIROS, 2017, p. 106)

Dentro desta perspectiva, sua arte abraça uma contracultura que visa desconstruir essa visão racionalista objetiva que culmina no fordismo internacional. Por isso, ele se situa num momento de transição. Na realidade, quando Belchior começa sua carreira, as bases desse sonho de pureza da sociedade de consumo e de bem-estar social já se encontram rachadas e em vias de desmoronamento. Sua obra é mais uma pedra a ser lançada contra uma vidraça já trincada, mas ainda em pé. Os movimentos contraculturais das décadas de 1960 e 1970 fazem o trabalho de abalar a estrutura dos valores que regiam o sonho racionalista.

Por hora, basta enfatizar como essa internacionalização do modelo americano se reflete no Brasil. Destacaremos, portanto, três características que serão confrontadas pela obra de Belchior. A primeira é: o racionalismo cientificista e a sociedade tecnocrática fazem da impessoalidade e da desumanização sua marca mais evidente, sobretudo com o que se vê nas duas grandes guerras que marcaram o século XX. Os valores do trabalho, do consumo e da austeridade em relação aos "prazeres da vida", à sentimentalidade, à vida amorosa e sexual, acabam por desagradar cada vez mais uma juventude em expansão e que já não tem mais tanta preocupação com sua sobrevivência material, como de fato tinham a geração de seus pais.

O modelo de exportação do modo de vida americano, segunda característica confrontada pelo cancionista, atinge o mundo ocidental como um todo, mas esbarra na desigualdade econômica mundial e na resistência cultural de diversos povos em adotar aquele modelo de forma apática e pacífica. Um dos lugares que resistem a este modelo é a América Latina, berço de culturas várias e riquíssimas que não encontram no modelo americano o "melhor a ser seguido", passando, portanto, por insurreições diversas e a tentativa autoritária, por parte dos interessados, de impor tal modelo a qualquer custo através do patrocínio de ditaduras em diversos países.

Por fim, apresentam-se as desigualdades internas de cada país. No Brasil, a oposição com relação ao desenvolvimento econômico entre norte e sul, posteriormente exacerbada pela oposição entre Nordeste e Sudeste, fazem desta última a região "privilegiada" de implementação do desenvolvimentismo industrial

capitalista. Num país de proporções continentais e culturas diversas, com problemas específicos de cada região, apostar num modelo de desenvolvimento único, acaba por exacerbar as desigualdades e incentivar fluxos migratórios para as regiões mais “desenvolvidas”. É o que acontece com o desenvolvimento industrial do eixo Rio-São Paulo, que ficou conhecido como “sul maravilha” (pois era o que mais próximo se tinha do modelo americano) e atraiu populações das mais diversas regiões do país para “ganhar a vida”, isto é, tentar ascender socialmente e integrar aquele novo mundo do consumo das facilidades proporcionadas pela sociedade industrial.

Veremos, portanto, no capítulo que segue, como a obra de Belchior se coloca como resistência à imposição de um modelo único e hierárquico de pensamento, de modo de vida, isto é, resistente à padronização empobrecedora e desumanizante que este mesmo modelo exigia. Como uma obra nascida e desenvolvida numa sociedade autoritária, sob os ditames de um governo que, patrocinado por interesses alheios e exteriores, impunha um modelo de desenvolvimento e de padrão cultural exterior na base da força bruta e da propaganda, como vimos, a identidade desenvolvida por essa obra não podia ser outra senão marginal, *outsider*, estranha ao sonho de pureza que a constrangia. “Na fase mais obscurantista do regime, a cultura era considerada um supérfluo e o músico popular era tido como um marginal, um elemento de alta periculosidade” (AUTRAN, in: BAHIANA; WISNIK, 1979-1980, p. 91). Nas palavras de Josely Teixeira Carlos, estudiosa da obra de Belchior

por ser a censura uma interdição manifesta da circulação discursiva, ela afeta imediatamente a identidade do sujeito, que por uma regulação autoritária, é proibido de ocupar as “posições” desejadas. E é nesse confronto entre a *retórica da opressão* imposta pela censura e a *retórica da resistência* manifestada pelo cancionista, que se vai constituindo a identidade do cancionista Belchior. (2014, p. 305)

Veremos agora qual *posição axiológica* a obra de Belchior ocupa frente a esse embate político que se estabelece na transição do que se convencionou chamar de modernidade para a pós-modernidade.

CAPÍTULO 3

O MARGINAL COMO CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA NA OBRA DE BELCHIOR

“Marginal bem-sucedido e amante da anarquia, eu não sou
renegado sem causa, oh não!”
Belchior

Partindo, portanto, das considerações sobre a “regra” e o “sonho de pureza” de uma sociedade que se americanizava, mediante a expansão do fordismo social e seus valores baseados no trabalho, no consumo e na burocratização de todos os âmbitos da vida social, desenvolveremos, neste capítulo, o *posicionamento axiológico* que a obra de Belchior assume neste embate político que se estabelece, principalmente a partir da década de 1960, e se desenvolve ao longo das últimas décadas do século XX.

Para melhor compreender nosso entendimento sobre o posicionamento da obra de Belchior em seu contexto, se faz necessário aqui um retorno ao que Bakhtin entende por *ato responsável* e *posicionamento axiológico*. Em seu texto, *Para uma filosofia do ato responsável* (1986), escrito entre os anos de 1920 e 1924, mas publicado apenas postumamente em 1986 na Rússia, Bakhtin propõe uma filosofia do indivíduo, não nos termos do individualismo Iluminista, que caracteriza o indivíduo em conceitos abstratos, gerais e genéricos, que lhe chegam do mundo exterior, de uma verdade científica que se impõe de forma inexorável; mas, pelo contrário – apesar de não negar a validade do desenvolvimento científico e filosófico levado adiante pela modernidade – enfatiza a importância de deslocar a base da filosofia das verdades abstratas e gerais para o ato individual que, baseado não no racionalismo, mas num envolvimento *emotivo-volitivo* com tal verdade, a afirma de forma responsável.

Para o autor russo, os grandes valores racionais e abstratos que baseiam a filosofia moderna e que visam elaborar leis gerais que deem conta da explicação dos mais variados contextos, na verdade são espaços vazios, reflexos eternos de si mesmo e dos quais não há saída para o mundo da vida, do que ele chama de *existir-evento* real. Para ele, há sim um “contexto afirmado de valores” que formam um

“conjunto de valores válidos não para este ou aquele outro indivíduo, nesta ou naquela época, mas para toda a humanidade histórica” (BAKHTIN, 2017, p. 105). No entanto, em si, esses valores são vazios e necessitam constantemente serem atualizados pelo *ato* individual. Os valores abstratos “têm o mesmo valor de um projeto; é uma espécie de rascunho de uma realização possível”. Sendo assim, “somente através da participação responsável do ato singular pode-se sair das infinitas variantes do rascunho e reescrever a própria vida, de uma vez por todas, na forma de uma versão definitiva” (BAKHTIN, 2017, p.102). Neste sentido é que Bakhtin reestabelece o indivíduo como o centro de sua filosofia, pois é somente a partir do ato individual que todo o mundo das abstrações e do que ele chama *conteúdo-sentido* encontra a ponte que o conecta ao *existir-evento*, à realidade do fato. Segundo ele, a filosofia moderna procurou

inserir a nossa vida real no contexto teórico possível, reconhecendo nela como essenciais somente os seus momentos universais, ou entendendo-a como um pequeno fragmento de espaço e de tempo do grande conjunto espacial e temporal. (2017, p. 110)

Bakhtin procura, então, reestabelecer o conhecimento teórico em seu devido lugar, isto é, não como “conhecimento último, mas apenas um momento técnico auxiliar dele”, ou seja, o centro de valoração do conhecimento teórico é o ato individual, sem o qual aquele é apenas algo vazio e desencarnado. Em suas palavras,

Tudo o que se refere ao conteúdo-sentido – o existir como alguma coisa de determinado conteudisticamente, o valor como válido em si, o verdadeiro [*istina*], o bem, o bonito etc. - tudo isso não são mais que uma junção de possibilidades, que podem tornar-se realidade somente no ato fundado sobre o reconhecimento da minha participação singular. (2017, pp. 99-100)

Para o autor, cada ser é uma singularidade, isto é, possui uma existência única, intransferível e inalienável e, portanto, somente ele é que pode ver, pensar, sentir e executar determinados atos a partir do lugar que ocupa no existir-evento. Nenhum outro ser poderá ocupar meu lugar, pois apenas eu sou *eu-para-mim*, e os outros são *outros-para-mim*. A arquitetônica do mundo, para Bakhtin, se dá na contraposição concreta entre mim e o outro, isto é, dois centros de valores em torno dos quais “se distribuem e se dispõem todos os momentos concretos do existir”.

Sendo, portanto, um ser único, que ocupa um lugar único em um espaço-tempo único do *existir-evento* real, minha singularidade me coloca o *dever* de não me “subtrair daquilo que meu lugar único permite ver e pensar” (BRAIT, 2015, p. 25). A forma pela qual eu realizo minha singularidade é, pois, através do *ato*.

A centralidade da minha participação única no existir dentro da arquitetônica do mundo da experiência vivida não é em absoluto a centralidade de um valor positivo <?> para o qual todo o resto no mundo não é mais que um fator auxiliar. O eu-para-mim constitui o centro da origem do ato e da atividade de afirmação e de reconhecimento de cada valor, já que este é o ponto singular no qual eu responsabilmente participo no existir singular – o centro operativo, o quartel-general da minha possibilidade e do meu dever no evento do existir, já que somente do meu lugar único eu posso e devo ser ativo. (BAKHTIN, 2017, pp. 122-123)

É, portanto, por meio do *ato responsável* que o indivíduo realiza seu *dever* com sua singularidade no mundo e também valida e atualiza o *conteúdo-sentido* do conhecimento teórico que lhe é um auxílio técnico em sua relação com o *existir-evento* e com o outro. Toda nossa relação é uma relação “interessado-afetiva”, “tudo o que é efetivamente experimentado [...] possui um tom emotivo-volitivo, entra em relação afetiva comigo na unidade do evento que nos abarca” (BAKHTIN, 2017, p. 86). Ao entrar em relação com um conhecimento e torná-lo valor, isto é, valorizá-lo e atualizá-lo por intermédio de meu ato, estou imprimindo minha assinatura nele, estou validando-o pela minha singularidade. “Não é o conteúdo da obrigação escrita que obriga, mas minha assinatura colocada no final, o fato de eu ter, uma vez, reconhecido e subscrito tal obrigação” (p. 94) por meio de meu ato-responsável.

Sendo assim, “viver é tomar posição axiológica a cada momento; é posicionar-se frente a valores” (p. 153). E isso não apenas de minha parte, mas também da parte dos outros com os quais me relaciono no *existir-evento*; cada ser é, portanto, um centro axiológico que baliza o agir de outros seres. O cancionista, enquanto função social aqui expressa, ao compor, ao utilizar a linguagem em suas canções, assume posicionamentos axiológicos em relação ao mundo social e ao contexto em que vive.

Belchior, em entrevista ao programa *Opus in concert*, com a apresentadora Luciana Cassol Lopes, no final dos anos 1990, diz:

Eu creio que eu faço uma música típica da minha geração que foi uma geração ocupada com a tarefa de redescobrir o Brasil e transformar as coisas,

de renovar, de reinventar a linguagem. E, talvez, o meu trabalho tenha sido um dos primeiros a fazer um levantamento crítico da idade do sonho que todos nós vivemos. [...] E eu continuo crendo que há um poder especial na arte, não exatamente aquele de mudar o mundo, mudar as coisas, mas aquele de mudar os modelos segundo os quais nós vemos o mundo, e isso reinventando a linguagem e criando novas formas de hábitos, de costumes, de tal forma que as transformações necessárias possam vir depois já facilitadas, sedimentadas pela consciência nova, pela visão nova das coisas que só a arte pode intuir e transmitir.

Howard Becker cita, em seu livro *Outsiders*, uma passagem vivenciada pelo antropólogo Bronislaw Malinowski e que elucida de forma bastante didática, para nossos interesses aqui, as ideias de ato-responsável e posicionamento axiológico em Bakhtin. Conta Malinowski que

Um dia uma explosão de gemidos e uma grande comoção me revelaram que ocorrera uma morte em algum lugar na vizinhança. Fui informado de que Kima'i, um garoto que eu conhecia, de cerca de 16 anos, caíra de um coqueiro e morrera.... Descobri que um outro rapaz fora gravemente ferido por alguma misteriosa coincidência. E no funeral havia obviamente um sentimento de hostilidade entre a aldeia em que o menino morreu e aquela para onde seu corpo foi levado para ser enterrado. Só muito mais tarde consegui descobrir o verdadeiro significado desses eventos. O garoto se suicidara. A verdade era que ele infringira as regras de exogamia, e a parceira de seu crime era sua prima materna, a filha da irmã de sua mãe. Isso foi sabido e geralmente reprovado, mas nada se fizera até que o amante rejeitado da moça, que quisera desposá-la e sentira-se pessoalmente injuriado, tomou a iniciativa. Esse rival ameaçou primeiro usar magia negra contra o jovem culpado, mas isso não surtiu muito efeito. Depois, uma noite, ele insultou o culpado em público — acusando-o de incesto à vista de toda a comunidade e lançando-lhe certas expressões intoleráveis para um nativo. Para isso, só havia um remédio; só restava uma saída ao infeliz rapaz. Na manhã seguinte ele vestiu um traje festivo, enfeitou-se e, tendo subido num coqueiro, dirigiu-se a toda a comunidade; falando em meio às folhas do coqueiro, despediu-se dela. Explicou as razões para o gesto desesperado e também lançou uma acusação velada contra o homem que o impelira para a morte, diante do que se tornou dever de seus companheiros de clã vingarem-se em seu nome. Depois gemeu alto, como é o costume, saltou de um coqueiro de cerca de 18 metros de altura e morreu no ato. Seguiu-se uma luta na aldeia, em que o rival foi ferido; e a briga repetiu-se durante o funeral [...] Se fôssemos indagar sobre o assunto entre os nativos de Trobriand, descobriríamos [...] que eles demonstram horror à ideia de violação das regras de exogamia e acreditam que males, doença e até morte podem resultar de um incesto clânico. Esse é o ideal da lei nativa, e em questões morais é fácil e agradável aderir estritamente ao ideal — ao julgar a conduta de outros ou expressar uma opinião sobre conduta em geral. Quando se trata da aplicação da moralidade e de ideais à vida real, contudo, as coisas podem assumir uma feição diferente. No caso descrito, era óbvio que os fatos não corresponderiam ao ideal de conduta. A opinião pública não ficou em nada ultrajada pelo conhecimento do crime, nem reagiu diretamente — teve de ser mobilizada por um relato público do crime e por insultos lançados ao culpado por uma parte interessada. Mesmo assim ele teve de levar a cabo, ele próprio, a punição [...] Sondando mais profundamente a questão e colhendo informação concreta, descobri que a violação da exogamia — no tocante a relações sexuais, não a casamento — não é de modo algum uma ocorrência

rara, e a opinião pública é leniente, embora decididamente hipócrita. Se o caso for levado adiante em segredo e com certo grau de decoro, e se ninguém em particular provocar tumulto, a “opinião pública” vai mexerica, mas não exigirá nenhuma punição severa. Se, ao contrário, irromper um escândalo, todos se voltarão contra o casal culpado e, por força de ostracismo ou insultos, um ou outro poderá ser levado ao suicídio. (apud BECKER, 2008, pp. 23-24)

Este relato exemplifica o que Bakhtin diz em sua filosofia do ato responsável. Segundo Malinowski, havia ideias e valores comunitários que associavam o cometimento de incesto clânico a males, doenças e mortes. A lei nativa, portanto, condenava tal ato. Até aí os valores abstratos são vazios e dizem respeito apenas a si mesmos. Podemos notar isso no fato de que a própria comunidade tolerava essa prática, contanto que não chamasse a atenção pública de forma tumultuosa. Isto é, “a simples constatação teórica em que qualquer um reconhece esses ou aqueles valores não obriga ninguém a nada”, é apenas “possibilidade vazia” (BAKHTIN, 2017, p. 107). No entanto, aconteceu que o rapaz que queria desposar a moça e fora rejeitado, resolveu usar dos valores sociais a seu favor, ou seja, ele sabia que uma denúncia pública, um escândalo, provocaria a opinião pública a exigir uma punição ao ato. Veja o que diz Becker a respeito das regras e sua imposição:

O mais típico é que as regras sejam impostas somente quando algo provoca sua imposição. A imposição, portanto, requer explicação.

A explicação repousa sobre várias premissas. Primeiro, a imposição de uma regra é um empreendimento. Alguém – um empreendedor – deve tomar a iniciativa de punir o culpado. Segundo, a imposição ocorre quando aqueles que querem a regra imposta **levam a infração à atenção do público**; uma infração não pode ser ignorada depois que é tornada pública. Em outras palavras, a imposição ocorre **quando alguém delata**. Terceiro, pessoas deduram, tornando a imposição necessária, **quando veem alguma vantagem nisso**. (BECKER, 2008, pp.129-30, grifo nosso)

O fato de o ato do incesto ser proibido e punido, apesar de apenas em determinadas circunstâncias, não fez com que Kima’i deixasse de praticar o ato. Aquela regra social não lhe falava do interior de seu ser para que ele a transformasse em valor para si, para que ele a validasse em ato, para que ele imprimisse sua assinatura nela. No entanto, a partir do momento que o outro, ferido em suas intenções, aciona a opinião pública contra Kima’i, ele assume para si o dever da autopunição. Ele poderia ter fugido ou agido de outra forma para contornar

tal situação, mas frente ao posicionamento axiológico do outro, seu eu se viu obrigado a efetivar a regra no ato do suicídio.

No que diz respeito às regras, Becker diz que “se um ato é ou não desviante, portanto, depende de como outras pessoas reagem a ele” (2008, p. 24). Isto é, a regra em si, enquanto abstração, não obriga ninguém a nada, mas quando indivíduos reais, em contextos reais, validam a regra através de seus atos, aí ela sai do mundo da abstração e penetra no *existir-evento*.

Tal qual a regra, um sonho de pureza também é algo abstrato até ser validado, das diversas formas possíveis, por indivíduos singulares no existir cotidiano concreto. Sendo assim, quando uma regra é validada pelas individualidades no ato, como no exemplo de Malinowski, cria-se o *desvio*, e com ele o desviante, o marginal, ou, ainda, o *outsider*. Kimai’i, a partir daquele evento de acusação pública provocado pelo outro, se tornaria um *outsider* perante a comunidade. Da mesma forma, quando um sonho de pureza é levado adiante pelo *ato-responsável* de indivíduos que assinam sua validade e se posicionam axiologicamente de modo a colocá-lo em prática, a tirá-lo do mundo das abstrações e encarná-lo no *existir-evento* real, cria-se, conseqüentemente, o *estranho*, isto é, aquele que não se encaixa no imaginário do bom, do belo, do correto, que constituem o ideal daquele sonho de pureza.

Será, portanto, a respeito dessas duas figuras – o *outsider* e o *estranho* –, que em nosso entendimento figuram como peças fundamentais da obra de Belchior, e sua relação com o sonho de pureza do americanismo fordista que se internacionalizava, em meados do século XX, que desenvolveremos nossa argumentação neste capítulo.

3.1 – O *outsider*

A concepção de desvio e, conseqüentemente, a ideia de *outsider*, baseada na concepção de Howard Becker, são essencialmente políticas, pois a formulação de regras e a rotulação daqueles que não as observam como *outsiders* passam exclusivamente pelo conflito de concepções políticas a respeito do que é certo e o que é errado em determinada época e lugar.

Quando desenvolvemos a ideia da função social do cancionista, nos atentamos para esta característica, isto é, tendo como fundamento um ato

responsivo e responsável perante o contexto social em que se insere, o posicionamento axiológico da obra do cancionista estará colocado politicamente em um ambiente de conflito de posições, mesmo que este posicionamento seja de pretensa neutralidade.

Segundo Becker (2008), há um “fato central acerca do desvio: ele é criado pela sociedade” (p. 21). Sendo assim, o desvio não é uma questão individual, isto é, não podemos compreender as ações daqueles que se desviam das regras, sem compreender o contexto e os interesses políticos em torno da criação da própria regra. “Desvio não é uma qualidade que reside no próprio comportamento, mas na interação entre a pessoa que comete um ato e aquelas que reagem a ele” (p. 27). Em suma, o desvio não é uma questão comportamental, individual, mas sim uma questão social e, portanto, política.

Criar e impor regras em uma sociedade é, portanto, fruto de um processo político, palco de conflitos de interesses e de posicionamentos axiológicos diversos. Em sociedades mais tradicionais, de organização mais simples⁹, esse conflito também existe, mas, na maioria dos casos, as regras são aceitas e seguidas com mais constância, como no caso que Malinowski nos conta sobre seus estudos nas Ilhas Trobriand. Já nas sociedades modernas de economia capitalista industrial, como a que figura o contexto que estamos analisando, as questões referentes a criação de regras e a rotulação de desviantes é mais complexa. Nos casos dos Estados Unidos e, talvez de forma ainda mais acentuada, do Brasil, sociedades que têm em sua formação quantidades enormes de imigrantes e uma complexa formação étnica, a questão das regras e suas aplicações são ainda mais complexas. Segundo Becker (2008),

O grau em que um ato será tratado como desviante depende também de quem o comete e de quem se sente prejudicado por ele. Regras tendem a ser aplicadas mais a algumas pessoas que a outras. Estudos da delinquência juvenil deixam isso muito claro. Meninos de áreas de classe média, quando detidos, não chegam tão longe no processo legal como os meninos de bairros miseráveis. O menino de classe média tem menos probabilidade, quando apanhado pela polícia, de ser levado à delegacia; menos probabilidade, quando levado à delegacia, de ser autuado; e é extremamente

⁹A ideia de uma sociedade de organização mais simples diz respeito àquelas sociedades que se organizam em grupos mais restritos, tanto em número, quanto em diversidade. São sociedades formadas por um grupo étnico determinado, ainda não atravessada por um processo de miscigenação ou de transformação cultural advinda da mistura com outros grupos etnicamente diversos.

improvável que seja condenado e sentenciado. Essa variação ocorre ainda que a infração original da norma seja a mesma nos dois casos. De maneira semelhante, a lei é diferencialmente aplicada a negros e brancos. Sabe-se muito bem que um negro que supostamente atacou uma mulher branca tem muito maior probabilidade de ser punido que um branco que comete a mesma infração; sabe-se um pouco menos que um negro que mata outro negro tem menor probabilidade de ser punido que um branco que comete homicídio. Este, claro, é um dos principais pontos da análise que Sutherland faz do crime do colarinho-branco: delitos cometidos por empresas são quase sempre processados como causa civil, mas o mesmo crime cometido por um indivíduo é usualmente tratado como delito criminal. (p.25)

A dificuldade se torna ainda maior quando estamos tratando de regras que não são explícitas, isto é, quando não são regras constantes dos códigos civis e penais ou mesmo da Constituição de um país, as ditas regras formais. Antes de se constituir como regra formal, as ideias sobre o que é certo e o que é errado já circulam entre as consciências individuais de maneira mais ou menos amorfa. Essa forma inicial da regra ainda não institucionalizada são os valores sociais. Uma definição de valor dada por Talcott Parsons e utilizada por Becker nos parece bastante sintética e útil. Diz ele que “um elemento de um sistema simbólico partilhado que serve como um critério ou padrão para a seleção entre alternativas de orientação intrinsecamente abertas numa situação pode ser chamado de valor” (apud 2008, p. 137). Sendo assim, os valores são premissas maiores e mais abstratas que servem para deduzir regras mais específicas.

Nos interessa analisar como a obra de Belchior se posiciona frente aos valores mais gerais que nos foram legados pela internacionalização do fordismo americano e, conseqüentemente, do modo de vida americano, e que passaram, até certo ponto, a nos servir de um “guia geral para a ação”, definindo nossos atos com maior ou menor intensidade a partir da nossa “assinatura” colocada no final desse “guia”. As regras com as quais estamos trabalhando, portanto, são regras mais abstratas, mas nem por isso menos eficazes, até porque, como afirma Bakhtin, a partir da aceitação e do reconhecimento que os indivíduos fazem delas por meio de seus atos, elas deixam de ser apenas abstrações e passam a moldar e constituir o *existir-evento*.

A industrialização e todos seus efeitos serão sentidos de forma muito acentuada a partir da década de 1950, com investimento maciço do governo brasileiro no desenvolvimento de infraestrutura para viabilizar esse projeto. Sabemos

que esse não é um projeto que se estabelece de forma pacífica no país. A Ditadura Militar instaurada pelo golpe de 1964 vem servi-lo de forma bastante violenta.

Aqueles que não aceitaram de forma pacífica a imposição desse modelo de vida importado, tiveram que lidar com a crescente violência por parte do Estado para que o projeto seguisse seu rumo. As regras estavam postas, um sonho de pureza estava sendo construído e necessitava ser protegido dos ataques daqueles que a ele não se adequavam. Surgiam, então, novos *outsiders*, “notados como ‘diferentes’ e estigmatizados por sua não-conformidade”. A juventude bradava raivosamente. Os empreendedores da regra perseguiam. Alguns foram exilados, muitos foram presos, outros torturados. Quantos desapareceram? Quantos foram mortos? “A coerção é dolorosa: a defesa contra o sofrimento gera seus próprios sofrimentos” (BAUMAN, 1998, p. 8).

3.2 – A inconveniência dos estranhos

Quando criamos nosso ideal de pureza criamos também, por conseguinte, os estranhos, isto é, aqueles “que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo” que idealizamos (BAUMAN, 1998, p. 27). Da mesma forma, é apenas a partir da criação de uma regra que podemos definir os *outsiders*. É por este motivo que entendemos que as análises demasiado individualistas são perigosas e escorregadias, pois para compreender o que é marginal é preciso antes entender o contexto e o processo que definiu o que é o normal.

O estranho é tudo aquilo que é escorregadio, que se esgueira por entre as frestas da normalidade, expondo as ranhuras que ela se esforça para encobrir. O grande perigo dos estranhos não é simplesmente destruir a ordem num único golpe, mas ir corroendo a normalidade pelas beiradas, expondo aos poucos suas fraquezas, questionando seus fundamentos, ressaltando discrepâncias e, talvez o pior de seus atos, seduzir aqueles que assinaram o contrato a rasgar seus papéis.

Dentro do ideal de pureza que fora desenvolvido ao longo dos anos pelos entusiastas da racionalidade e que culmina num modelo de sociedade industrial de produção e consumo em massa com o triunfo do fordismo nos Estados Unidos e no mundo ocidental em meados dos anos 1950, entendemos que a obra de Belchior é um esforço para expor suas fraquezas, questionar seus fundamentos e seduzir

aqueles que pressentem sua ruína, mas que ainda não abandonaram o barco, a rasgar seus contratos; isto é, a obra de Belchior é um estranho se esgueirando na já abalada, mas ainda hegemônica, pureza moderna.

Se um ideal social desenvolvido a partir de um grupo, uma classe, uma casta, visa alcançar a hegemonia em uma dada sociedade, isto é, tornar-se o valor mais disseminado, com base no qual retiramos as orientações que nos guiam em nossas ações cotidianas enquanto indivíduos, este empreendimento se desenvolverá politicamente. Isso quer dizer que o terreno no qual se dará seu desenvolvimento é o terreno do conflito com aqueles outros grupos, classes e até mesmo indivíduos que não se sentem pertencentes ou contemplados dentro daquele ideal social.

A pureza, de acordo com Bauman, é a ordenação das coisas nos devidos lugares que foram definidos previamente pelo grupo que empreende na construção e na conservação da ordem. No entanto, há coisas que não se encaixam nos lugares previamente determinados. Estando “fora de lugar” essas coisas se tornam impureza. Não é da natureza de uma determinada coisa ser impura, mas sim do fato de ela se encontrar ou não no devido lugar determinado pela ordem em vigor. “Sapatos magnificamente lustrados e brilhantes tornam-se sujos quando colocados na mesa de refeições. Restituídos ao monte de sapatos, eles recuperam a prístina pureza” (BAUMAN, 1998, p. 14). Da mesma forma que o *outsider* se define a partir da criação de uma regra, os estranhos (a impureza) também se definem a partir da instituição da pureza.

Bauman define a ordem como

um meio regular e estável para os nossos atos; um mundo em que as probabilidades dos acontecimentos não estejam distribuídas ao acaso, mas arrumadas numa hierarquia estrita – de modo que certos acontecimentos sejam altamente prováveis, outros menos prováveis, alguns virtualmente impossíveis. Só um meio como este nós realmente entendemos. Só aí podemos selecionar apropriadamente os nossos atos [...] Habilidades aprendidas para a ação constituem poderosos bens num mundo estável e previsível. (1998, pp. 15-16)

A ordenação das coisas no mundo de acordo com uma finalidade preestabelecida torna nossas ações mais eficientes. O valor da eficiência do uso do tempo para otimizar a produção e minimizar o prejuízo é fundamental no desenvolvimento do capitalismo industrial. É a partir daí que F. W. Taylor desenvolve

seu *Princípios da administração científica* (1911), obra fundamental para a organização eficiente do trabalho na indústria capitalista. Henry Ford vai mais além e vislumbra expandir tais princípios a toda a sociedade: um sonho de pureza baseado na maximização produtiva de todos os âmbitos da vida cotidiana. Um mundo de trabalhadores e consumidores organizados pela ciência de modo a serem altamente produtivos e eficazes em seus itinerários de trabalhar e consumir.

Becker diz que “aqueles grupos cuja posição social lhes dá armas e poder são mais capazes de impor suas regras” (2008, p. 30). O Nazismo não polpou esforços neste sentido, mas foi o americanismo fordista que conseguiu levar este empreendimento mais longe. Com um poderio bélico superior, uma indústria poderosa, uma moeda forte e estável, e uma indústria cultural altamente desenvolvida, o fordismo se desenvolve como um “modo de vida total”. Segundo Harvey (2016),

O fordismo também se apoiou na, e contribuiu para a, estética do modernismo – particularmente na inclinação desta última para a funcionalidade e a eficiência – de maneiras muito explícitas, enquanto as formas de intervencionismo estatal (orientadas por princípios de racionalidade burocrático-técnica) e a configuração do poder político que davam ao sistema sua coerência se apoiavam em noções de uma democracia econômica de massa [...] O novo internacionalismo [...] trouxe consigo uma nova cultura internacional. (p. 131)

É a partir desse ideal de pureza, portanto, que podemos definir aqueles que não se encaixam nele. Quem são os estranhos do ideal de pureza do americanismo fordista? Se tal modelo instalado em seu local de origem já cria uma classe de estranhos, este mesmo modelo transportando a um local estrangeiro terá consequências ainda mais significativas no que diz respeito ao desenvolvimento de “impurezas”. Se olharmos atentamente, fica bastante evidente o fato de que, nessas condições, o próprio ideal exportado a um país estrangeiro se configura como uma impureza naquele meio social. No entanto, as bombas, os automóveis e o cinema se esforçam para manter o todo coerente. Se esforçam de tal forma que acabam por impor a um país estrangeiro que se empenhe em atingir um ideal de pureza que não foi gestado por ele mesmo, mas sim empacotado e exportado e, claro, devidamente cobrado pelo trabalho que seus idealizadores tiveram em produzi-lo.

O mundo estável e previsível da ordem, da pureza, só pode existir e manter-se contanto que ninguém ao redor comece a colocá-lo em dúvida. É por isso que o

estranho aparece como uma ameaça. “O estranho despedaça a rocha sobre a qual repousa a segurança da vida diária”. Estando localizado em um lugar que somente ele pode ocupar, o dever do estranho é “colocar em questão quase tudo o que parece inquestionável para os membros do grupo abordado” (BAUMAN, 1998, p. 19). Diversos são os personagens que desempenham o papel de estranho nos diversos contextos e sonhos de pureza possíveis. Na maior parte das vezes, os mantenedores da ordem agem prontamente para silenciá-los. Ou mesmo sua própria marginalidade os silencia frente ao potencial monólogo dos defensores da ordem. É aí que entra a função social do cancionista, e, também, do artista em geral. Algumas vezes o artista pode ser o próprio “estranho”, outras vezes é o meio pelo qual o estranho ganha voz. Em uma sociedade que tem um projeto de racionalização técnico-burocrático totalizante, a arte e seus meios de anarquizar a ordem já são em si um elemento da estranheza. O artista se torna então um estranho. “O projeto de um artista não pode mudar a situação. Pode oferecer condições para que ela mude”, diz Belchior (MEDEIROS, 2017, p. 59).

De acordo com a análise aqui proposta, Belchior, enquanto artista, dá voz, a partir de sua obra, a personagens considerados estranhos ao sonho de pureza da época e do lugar em que estava inserido. A identidade desses personagens se baseia em um tripé: o nordestino, o latino-americano e o poeta. Essas três qualidades da identidade desenvolvida na obra de Belchior dão o tom do conflito sustentado pelo cancionista a partir de seu processo criativo. Podemos elencar alguns eixos desse conflito que serão desenvolvidos posteriormente como: interior/capital; Sudeste/Nordeste; América Latina/América anglo-saxônica; burocrata/poeta; bem-sucedido/marginal, entre outros.

É importante ressaltar a questão política, de poder, que constrói essas dicotomias típicas. Não é que o próprio autor cria tais conflitos, mas, ao se inserir socialmente e tomar a palavra, ele automaticamente inscreve sua obra em uma posição axiológica que dialoga com outras posições dentro do espectro ideológico de um dado tempo e de uma dada sociedade. O estranho ganha voz nas palavras do cancionista. A sujeira que é mantida embaixo do tapete com tamanha diligência pelos mantenedores da ordem é agora lançada ao vento por meio do ato daquele que assumiu a responsabilidade de dar notícias daquilo que apenas sua

“singularidade de sujeito concreto num contexto real consegue ver e pensar” (BRAIT, 2015, p. 33).

3.3 – Identidades marginais: borrões no mapa cognitivo, moral e estético de uma determinada época

“Eu gostaria de deixar esclarecido também que é muito importante um dado de marginalidade na arte. O casamento da Arte com o Poder não dá certo. A Arte é o poder da fecundidade e o Poder, a opressão, é o poder da esterilidade.”

Belchior

Neste tópico, mergulharemos na obra de Belchior para podermos destacar as identidades marginais que ele expõe e que se contrapõem àquele modelo hegemônico do americanismo fordista. Belchior não cria essas identidades, elas são fruto do próprio processo de imposição de um sonho de pureza que tem a pretensão de abarcar a infinita realidade das culturas humanas dentro de um projeto universalizante e homogeneizante.

A função social do cancionista, no sentido que estamos trabalhando aqui, é pinçar a partir de sua experiência de vida em uma determinada época e lugar, aquilo que ele enxerga como seu dever dar à voz, expandir, potencializar. Assinando através de seu ato o dever que sua posição social o coloca, o cancionista é um personagem importantíssimo para a coesão (*canthus*) e para a transformação (*incantare*) da realidade de um determinado povo.

Segundo José Miguel Wisnik,

no Brasil, a tradição da música popular brasileira, pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandarizada, nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, e nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido [...] O uso mais forte da música no Brasil nunca foi o estético-contemplativo, ou da “música desinteressada”, como dizia Mario de Andrade, mas o uso ritual, mágico, o uso interessado da festa popular, o canto-de-trabalho, em suma, a música como um instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa. (apud CARLOS, 2014, pp. 114-15)

É nesse sentido que analisamos a obra de Belchior, como “música interessada”, “como um instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais”, como um cancionista que “é ao mesmo tempo a pessoa ligada à festa, ao prazer e à alegria, e também aos problemas, lutas e fatos que têm a ver com a coesão social das plateias a que se dirigem” (KHÉDE, 1984, p. 61-62). Analisaremos sua obra como campo indócil às imposições das regras e do sonho de pureza de sua época. A analisaremos como *outsider*, como *estranha*.

3.3.1 – O nordeste sentado na esquina do mapa

Ao gravar seu primeiro álbum que, lançado sem nome, acabou sendo batizado como *Mote e glosa* – nome da canção que abre o disco – em 1974, Belchior e seu amigo, maestro, arranjador e produtor Marcus Vinicius Andrade, se cercaram dos melhores músicos de estúdio de São Paulo em busca de criar uma sonoridade que, segundo este, tinha a intenção conceitual de encontrar “uma modernidade brasileira, não roqueira, amparada na tradição orquestral nacional [...] sem carregar na nordestinidade empostada” (MEDEIROS, 2017, pp. 56-57). Não que Belchior quisesse se desvencilhar de sua nordestinidade, mas sua intenção sempre foi fazer um tipo de música que fosse universal, que não caísse no rótulo do regionalismo, como era muito comum que acontecesse com os músicos que vinham do Nordeste.

Fortemente influenciado pelo modernismo brasileiro, Belchior afirma que

Minha rebeldia é não estar afim de incrementar visões tradicionais [...] O que me interessa hoje na cultura brasileira nordestina é o hibridismo, a capacidade de deglutir tudo antropofagicamente, devolvendo a cultura brasileira de exportação. Meu desejo é realizar o lema da Universidade do Ceará: universal pelo regional. Sou partidário de que devemos expressar um nordeste novo, o bumba-meu-boi de plástico, a lamparina de querosene Shell. Isso nem é um projeto de modernidade, pois já foi incrementado por Oswald de Andrade, os poetas concretos e o movimento tropicalista. Acontece que os nordestinos têm raízes profundas que sempre querem enfatizar, enquanto meu caráter é mais fresco, arejado. Sou um nordestino *cool*. (PASQUIM, 1982, p.11)

Aqui se apresenta um dos conflitos que marcarão sua obra: o conflito entre tradição e modernidade. Neste sentido, Belchior se identificava como um trovador da era eletrônica, e essa tensão – que é ao mesmo tempo conflitante e complementar –

entre suas raízes socioculturais e sua individualidade que se lança na busca do novo (*canthus e incantare*) estará sempre presente em sua obra.

Belchior traz um Nordeste que busca enfrentar e desconstruir uma visão tradicional que se tem desta região como um lugar do atraso, da pobreza, da seca etc. Não que esses elementos não façam parte do Nordeste ou queiram ser negados, mas a visão nacional que se criou do Nordeste é uma visão parcial, que enfatiza suas debilidades e negligencia suas potencialidades.

Em sua canção *Conheço meu lugar* (1979), Belchior faz uma forte crítica a essa visão que se instituiu do Nordeste.

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

De acordo com o historiador Durval Muniz de Albuquerque Junior, autor do livro *A invenção do nordeste e outras artes* (2011), o Nordeste enquanto identidade espacial tem uma criação recente na história do Brasil, datando do fim da primeira década do século XX. Em suas palavras,

O Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaços de história, magma de enfrentamentos que se cristalizaram, são ilusórios ancoradouros da lava da luta social que um dia veio à tona e escorreu sobre este território. O Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença. (p. 76)

Antes da invenção do Nordeste, como especificada por Durval Muniz, o Brasil se dividia entre norte e sul¹⁰, sendo sul a faixa que ia da Bahia até o Rio Grande do Sul. A faixa de terra do que era o norte abrangia desde o Amazonas até as regiões litorâneas do que hoje chamamos de Nordeste, região que teve seus momentos de maior riqueza econômica durante os ciclos da borracha, da cana-de-açúcar, e do

¹⁰Os nomes das regiões que aparecem com a inicial minúscula dizem respeito não a região do país, como a entendemos a partir da divisão política que temos hoje, mas a posições geográficas, pontos cardiais. O norte do país e o sul do país, antes da instituição do que conhecemos hoje como região Norte e região Sul.

algodão, mas que perdeu parte de sua importância econômica com a exploração das minas de ouro no Sudeste e, posteriormente, com a produção de café que também se concentrou nesta região.

Com a abolição da escravidão e a política de incentivo à imigração europeia pelo governo brasileiro – imigração essa que irá se estabelecer, principalmente, nos estados do Sul e Sudeste – muitos intelectuais brasileiros, alimentados pelo discurso do racismo científico que instituí a superioridade dos povos europeus brancos, passarão a enxergar no sul, inundado por trabalhadores europeus, o lugar do progresso possível. O norte, por sua vez, ocupado pela população negra recentemente alforriada e pela miscigenação entre portugueses, negros e indígenas, como o lugar do atraso e da decadência.

Incontestavelmente o Sul do Brasil, isto é a região que vai da Bahia ao Rio Grande do Sul, apresenta um tal aspecto de progresso em sua vida material que forma um contraste doloroso com o abandono em que se encontra o Norte, com seus desertos, sua ignorância, sua falta de higiene, sua pobreza e seu servilismo. (apud JUNIOR, 2011, p. 55)

O excerto do jornal *O Estado de São Paulo* que Durval Muniz cita em sua obra é de uma edição de 1920 e mostra como se vai construindo uma dicotomia entre sul e norte do Brasil e como, principalmente a partir de 1877, o discurso da seca vai ganhando cada vez mais espaço no debate nacional – utilizado também pela elite política do norte, que se via prejudicada pela abolição da escravidão e que reforça o discurso da seca como forma de angariar recursos para seus estados. Desta forma, o norte do país vai sendo estigmatizado como o espaço da seca, da pobreza e da fome.

O repórter Lourenço Filho, do jornal supracitado, afirma que caminhar pelo norte do país é “um recuo no tempo para os olhos de um filho do Sul, a vida parece desandar, girar ao inverso, vinte anos menos em cada dia de viagem” (JUNIOR, 2011, p. 73). É mediante esses discursos, na dualidade entre norte e sul do Brasil, entre decadência e progresso, entre miséria e abundância, que se institui definitivamente o Nordeste (principalmente, a partir da década de 1920) como essa região dominada pela seca e que precisa constantemente ser ajudada pelo sul.

“ONordeste brasileiro só foi divulgado com tal designação após a última calamidade que assolou em 1919, determinando a fase decisiva das grandes obras

contra a seca” (JUNIOR, 2011, p. 55). Com a instituição do Nordeste, institui-se também os nordestinos, e assim como o “Nordeste” é uma invenção do sul, o nordestino será também uma invenção do sulista. Isto, obviamente, não quer dizer que o nordestino não existia antes, quer dizer apenas que os aspectos que serão salientados, enfatizados por aqueles que produzem o discurso, são fruto do pensamento enviesado por aspectos ideológicos específicos, como o racismo científico, o positivismo sociológico e o desenvolvimentismo econômico pautado no industrialismo europeu e estadunidense.

Quando Belchior diz que “o Nordeste é uma ficção”, que o “Nordeste nunca houve”, ele está se levantando contra esse Nordeste que, segundo ele, é “um Nordeste mítico, dos livros, que o eixo cultural Rio-São Paulo inventou para consumo próprio, para explorar cada vez mais as pessoas” (CARLOS, 2014, p. 227). E ele segue enfatizando que o Nordeste dele não é o “lugar dos esquecidos”, a “nação dos condenados”, o “sertão dos ofendidos”. E, como alguém que vem para afirmar uma outra história, diz: “conheço o meu lugar”.

Para Durval Muniz, as “linguagens não apenas representam o real, mas instituem reais” (2011, p. 34). Sendo assim, os discursos repetidos constantemente sobre o Nordeste e o nordestino, a partir daqueles que têm a voz, acabam por instituir uma marginalidade fundamental deste espaço e destes indivíduos no cenário nacional. Como afirma Becker, é a regra que cria o *outsider* e não a existência do *outsider* que faz a regra necessária. É nesse sentido que Josely Teixeira Carlos afirma que “o fato de Belchior ter nascido no Nordeste [...] já o coloca à margem e o impele a reclamar o seu lugar no cenário da música, cuja difusão e divulgação é centrada no Rio de Janeiro e em São Paulo” (2014, p. 554).

O papel da mídia é, também, fundamental na constituição dos lugares de cada um dentro da estrutura hierárquica que define as movimentações reais de cada indivíduo. Vejamos o caso de Luiz Gonzaga.

A partir da década de 1920 o rádio passa a ser o meio de comunicação mais importante do país, utilizado tanto para a divulgação comercial como, também, meio de coesão social por parte do Estado. Apesar de sustentado pela propaganda comercial, o rádio “será tutelado, inclusive pela censura, para se engajar nesta política nacionalista e populista, partida do Estado” (JUNIOR, 2011, p. 173).

O que está em disputa nas primeiras décadas do século XX é o desenvolvimento de uma identidade nacional, uma cultura nacional, uma coesão que dê conta de cimentar as consciências individuais em um projeto único de país. Esse projeto é o projeto do desenvolvimento industrial e urbano. “Nesse processo, as músicas, seja erudita, seja popular, deviam divulgar as noções de civismo, fé, trabalho, hierarquia, noções indispensáveis à ‘construção de uma nação civilizada’” (JUNIOR, 2011, p.173). Apesar do projeto nacional estar engajado no desenvolvimento industrial e urbano, via-se a interferência dos produtos culturais estrangeiros ainda como uma ameaça à identidade nacional e, portanto, busca-se no interior do país, ou nas regiões consideradas mais rurais e menos afetadas pela cultura estrangeira, uma cultura que seja tipicamente brasileira. É nesse cenário que surge Luiz Gonzaga e que a “cultura nordestina” passa a ter maior visibilidade e maior valoração no cenário nacional.

Gonzaga vinha do Nordeste, filho de Januário, que era sanfoneiro, e após desertar do exército passa a ganhar a vida tocando em cabarés, *dancings* e gafieiras. Em 1943, Gonzaga decide assumir uma identidade de artista regional e para enfatizar suas raízes nordestinas cria uma indumentária que mistura a roupa do vaqueiro nordestino com o chapéu usado pelos cangaceiros. Sua música vem para atender à necessidade de uma música nacional para dançar, que substituísse todas aquelas de origem estrangeira.

Não é só o ritmo que vai instituir uma escuta do Nordeste, mas as letras, o próprio grão de voz de Luiz Gonzaga, sua forma de cantar, as expressões locais que utiliza, os elementos culturais populares e, principalmente, rurais que utiliza, a forma de vestir, de dar entrevistas, o sotaque, tudo vai “significar” o Nordeste [...] O sucesso de Luiz Gonzaga foi fruto, por um lado, de um código de gosto que valorizava as músicas dançantes, as de natureza lúdica, e, por outro, atendia ao consumo crescente de signos nordestinos e regionais como signos da nacionalidade. (JUNIOR, 2011, pp. 176-178)

Apesar de valorizar a “cultura nordestina”, e trazer uma valoração positiva à visão sempre negativa com que o sulista olhava o Nordeste, valorizando as festas, os ritmos, os lugares, entre outros aspectos, as músicas de Gonzaga ainda seguiam repetindo o mesmo discurso do Nordeste da seca, da retirada, do cangaço, da devoção aos santos, um Nordeste do povo sofrido e necessitado da ajuda do sul.

Passada a necessidade de enfatizar as raízes e constituir uma cultura nacional, “após seu auge entre 1946 e 1954, a música nordestina vai ser novamente marginalizada pelo mercado [...] como expressão de uma região que era vista como espaço atrasado, fora de moda, do país” (JUNIOR, 2011, p. 180). O Brasil de Juscelino Kubitschek já não é o Brasil de Getúlio Vargas, é um país que se abre para o estrangeiro, que busca a “modernidade” estética, além da industrialização. O Brasil de JK está muito mais interessado nos estrangeirismos da Bossa Nova que no regionalismo de Gonzaga.

No entanto, sua música teve papel fundamental na constituição da identidade regional nordestina, apesar de se apoiar muitas vezes nos discursos estereotipados sobre o Nordeste e o nordestino. Mas, essa mesma marca que a lançou nos braços da necessidade nacional e comercial do momento, naquelas décadas de constituição de uma identidade nacional, é a mesma que, passado esse ufanismo, a restituiu à marginalidade da música regional frente a uma “música nacional”, que se impôs nas décadas seguintes, influenciada justamente pelos estrangeirismos anteriormente negados.

Belchior não vem de um Nordeste diferente do de Luiz Gonzaga, mas o contexto em que o primeiro se encontra já é um contexto de desconstrução desse Nordeste mítico, é um contexto de negação de um regionalismo enviesado, de um estereótipo que despersonaliza. O tempo de Belchior é um tempo de revolta do indivíduo contra a cultura nacional homogeneizante, contra o estado-nação do racionalismo técnico burocrático. É um tempo de transição entre as narrativas nacionalistas totalizantes e totalitárias, e o discurso fragmentário das culturas híbridas, das identidades multiculturais.

Em sua canção *Onde jazz meu coração* (1984), Belchior toma de empréstimo a expressão de Bob Dylan em *Mr. Tambourine Man* (1964) (“*Hey Mr. Tambourine Man, play a song for me*”) e constrói um universo onde mistura estadunidenses e brasileiros como se fossem parte de um contexto universal, unificados pelos mesmos problemas e pelas mesmas soluções.

Ei, senhor meu rei do tamborim, do ganzá
 Cante um cantar, forme um repente pra mim
 Aqui Nordeste, um país de esquecidos, humilhados
 Ofendidos e sem direito ao porvir
 Aqui, Nordeste, sulamérica do sono

No reino do abandono, não há lugar pra onde ir

De Nashville pro sertão (se engane, não)
 Tem meu irmão, fora da lei, muito baião
 E, em New Orleans, bandos de negros afins
 Tocam em bandas, banjos, bandolins
 Onde "jazz" meu coração

Em mim, desse canto daqui, lugar comum
 Como no Assum, azul de preto
 O canto é que faz cantar
 Cresce e aparece em minha vida e eu me renovo
 No canto, o pio do povo. Pio, é preciso piar

E a minha voz, rara taquara rachada
 Vem, soul blues, do pó da estrada
 E canta o que à vida convém
 Vem direitinha da garganta desbocada
 Mastigando inham, inham
 Cheinha de nhem-nhem-nhem

Aqui, o negro em Nashville, em New Orleans, como o negro no Nordeste, compartilham um lugar comum, isto é, o lugar dos esquecidos, humilhados e sem direito ao porvir. A saída para essa situação também é a mesma, tocar e cantar, renovar-se no canto do povo. Aqui há também referência a Luiz Gonzaga: o Assum Preto. Na música de Gonzaga, o passarinho é oprimido pelos homens que furam seus olhos para que ele não voe e assim possa cantar constantemente para o deleite daqueles mesmos que o fizeram sofrer. Na canção de Belchior, o Assum Preto é uma metáfora para a situação de opressão tanto dos negros nos Estados Unidos quanto dos nordestinos no Brasil. A saída para essa situação é cantar, como o Assum Preto, seja através do baião, do repente, do blues ou do jazz.

Veja que o Nordeste de Belchior ainda é o Nordeste marginalizado, “sentado na esquina do mapa, olvidado de los Reyes del mundo en un siglo de luces” como ele diz em *Ploft*(1984). “A dor do Nordeste, a cor do Nordeste”, ainda não se apagaram do imaginário brasileiro e continuam a constituir realidades para aqueles que lá vivem e para os que pelo sul se aventuram.

O tema dos migrantes que partem do Nordeste “*olvidado*”, para tentar fazer dinheiro no “sul maravilha”, é recorrente no cancionário de Belchior, sendo ele mesmo parte desse processo migratório. Em *Fotografia 3x4* (1976) ele canta essa experiência.

Eu me lembro muito bem do dia em que eu cheguei
 Jovem que desce do norte pra cidade grande
 Os pés cansados e feridos de andar légua tirana
 E lágrimas nos olhos de ler o Pessoa
 E de ver o verde da cana
 Em cada esquina que eu passava, um guarda me parava
 Pedia os meus documentos e depois sorria
 Examinando o 3x4 da fotografia
 E estranhando o nome do lugar de onde eu vinha

Pois o que pesa no norte, pela lei da gravidade
 Disso Newton já sabia, cai no sul grande cidade
 São Paulo violento, corre o rio que me engana
 Copacabana, Zona Norte
 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

Desses 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 à tua, jovem que desceu do norte e que no sul viveu na rua
 E que ficou desnortheastado, 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

Eu sou como você, que me ouve agora

Eu sou como você

O jovem desce do norte pra cidade grande e tem os pés cansados e feridos de andar légua tirana – mais uma referência a Luiz Gonzaga. Mas, em vez de estar andando no sertão, como na música deste, o jovem de Belchior é um migrante que “pesa no norte”, que não tem mais espaço naquele lugar, e que “cai no sul, grande cidade” para tentar se encontrar, buscar outra vida.

Aqui podemos enfatizar que o migrante de Belchior sofre no sul as mesmas desventuras de outro migrante qualquer, parado em cada esquina pelo guarda que ri da fotografia e se estranha do nome do lugar de onde ele vem. Que dorme na rua e amarga noites frias ao relento, que fica desnortheastado, desapontado, apaixonado e violento, mas que tem a certeza de que terá coisas novas a dizer. No entanto, há uma diferença sutil neste migrante: ele vem para o sul lendo Fernando Pessoa,

poeta nascido em Portugal em 1888, considerado um dos maiores poetas da língua portuguesa e o mais universal poeta português. Isto traz um dado novo ao nordestino que vem para o sul, isto é, esse migrante é mais do que aquele do imaginário da seca, da fome e da pobreza. O Nordeste não se restringe a isso e o nordestino também é universal.

Belchior afirma, a respeito de seu álbum *Alucinação* (1976), que é um trabalho de um “nordestino na cidade grande”. No entanto, esse nordestino não está interessado em enfatizar esse caráter em sua obra (“carregar na nordestinidade empostada”), pois seu interesse é fazer uma obra universal. Ele afirma, em 1973, em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*: “Eu não sou representante do Nordeste, do Ceará, de coisa nenhuma. Se o Nordeste aparece na minha obra, é como raiz, matéria-prima, em termos afetivos (me afetou)” (aqui a relação emotivo-volitiva que o indivíduo estabelece com o contexto, como já citado em Bakhtin). Sendo assim, reafirma que não é “cantador do Nordeste”, nem carrega “nenhuma figura muito determinada”. “Eu não preciso afetar nenhuma nordestinidade, nenhuma brasilidade, nenhuma cearensidade porque isso já é natural em mim” (o *canthus* passando a obra do cancionista), e afirma que se o público ouvinte, o auditório, observar bem, vai encontrar em sua música as raízes humanas, muito mais do que as “culturais, folclóricas, regionais, nordestinas” (CARLOS, 2014, p. 227). Essa indeterminação do cancionista frente a tentativa de enquadrá-lo no regionalismo é uma forma de resistência ao fechamento de sua obra em um determinismo que a levaria fatalmente ao engessamento dos temas típicos que o sul espera de um cantor nordestino. E, como podemos verificar, não é esse o caso da obra de Belchior.

Sua obra vai falar também do drama do migrante nordestino, pois, como afirma Bakhtin, é das experiências do autor-pessoa (o cancionista, o artista, a pessoa física) que o autor-criador (a função estético formal engendradora da obra) produzirá o objeto estético.

O autor-criador trabalha axiologicamente as muitas faces da língua (a fônica, a sintática e a referencial), isto é, seleciona estas faces não da língua em si (gramática e dicionário), mas da boca dos outros [...] Ensopa todas elas com uma entoação específica (dá-lhes uma direção axiológica determinada). E tudo isso ocorre a partir do senso de estar envolvido integralmente na geração ativa de *som significante*, do senso de estar envolvido na atividade de selecionar, determinar, construir, dar acabamento a um novo enunciado concreto que materializa um determinado objeto estético. [...] No ato artístico especificamente, a realidade vivida (já em si atravessada por diferentes

valorações sociais porque a vida se dá numa complexa atmosfera axiológica) é transposta para um outro plano axiológico (o plano da obra) – o ato estético opera sobre sistemas de valores e cria novos sistemas de valores. (BRAIT, 2015, p. 107)

O mundo do migrante nordestino na “cidade grande” é um mundo que afeta Belchior de forma profunda. Isto é, por ser ele próprio um migrante que tenta mudar de vida no eixo Rio-São Paulo, tem um envolvimento *emotivo-volitivo* com esta situação. Em relação à obra de Belchior, Zé Ramalho dá o seguinte depoimento: “Bel foi um dos grandes poetas da nossa geração que cantou como poucos a história dos nordestinos quando começaram a desembarcar por aqui (todos sem parentes importantes e vindos do interior... sem dinheiro no banco)” (CARLOS, 2007, p. 221).

Em nossa dialética da função social do cancionista, dois polos opostos e complementares se relacionam para caracterizar o artista. A nordestinidade que Belchior diz não precisar afetar, pois já é natural em si, é o que chamamos de *Canthus*. O desenvolvimento do próprio autor-pessoa em sua vida já o coloca em relação com signos (formas de dizer, sotaques, palavras, vestimenta, costumes, temas) que emergirão em sua obra sem que ele precise “afetar” isso. Por exemplo, “o sotaque, a escuta da voz podem ser um som familiar que aproxima as pessoas ou provoca estranhamento, separação. Ele funciona como um dos primeiros índices de identificação e também de estereotipia” (JUNIOR, 2011, p. 176).

Esses elementos funcionam como elo que simbolicamente atraem pessoas para determinados grupos, criam proximidades, desenvolvem simpatias e, também, antipatias. O cancionista tem a potencialidade de poder amplificar por meio de sua obra esses elementos, enfatizando certos sentimentos naqueles que o ouvem, atraindo-os ou afastando-os de si e de seu discurso. Todos esses elementos que perpassam o cancionista e emergirão em sua obra, relacionando-a a lugares, histórias e pessoas, são elementos do *canthus* – sempre relacionado à coletividade, à identificação.

Em sua canção *Monólogos das grandezas do Brasil* (1982), Belchior evidencia essa identificação.

Todo mundo sabe, todo mundo vê
Eu tenho sido amigo da ralé da minha rua

Que bebe pra esquecer que a gente
 É fraco, 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

[...]

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 em passar a fronteira

Eu vou pra São Paulo e Rio
 Eldorados de Além-Mar
 A estrada é uma estrela pra quem vai andar
 Oh não não, oh não não
 Oh não não, oh não não
 Ai ai que bom, 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 trem

O cancionista evidencia a história a partir daqueles elementos do existir-evento que lhe tocam profundamente, isto é, com os quais se relaciona de maneira emotivo-volitiva. Sendo assim, Belchior ressalta nessa canção a situação daqueles que vieram tentar a vida na “cidade grande”, mas se desiludiram e buscam formas de retornar ao seu lugar de origem. Esses migrantes são a “ralé da minha rua”, aqueles que são “humilhados e ofendidos pelas grandezas do Brasil”. Em entrevista ao jornal *O povo*, em 1976, Fagner diz que “a maneira como nos olham e definem: somos os paraíbas das construções, os paus de arara das feiras de São Cristóvão. Os famintos. E aí chegamos e enfrentamos isso como se estivéssemos entrando em outro país” (MEDEIROS, 2017, p. 43). Vir do Nordeste para o eixo Rio-São Paulo é cruzar um oceano de preconceitos, de antipatia e de resistência. “Eu vou pra São Paulo e Rio, eldorados de além-mar”, diz a canção.

Belchior conta em entrevista ao *Pasquim* que passou por diversas situações que muitos migrantes passam ao tentar a vida em lugares distantes:

BELCHIOR – [Vivi no Rio com a] ajuda de amigos. Morei em 26 lugares diferentes [...] três meses na praia de Copacabana, dormindo na areia, dormi muitas vezes na praça do Lido, em frente ao Bierklaus por achar mais seguro, fui perseguido pela polícia na Central do Brasil, no Jardim de Alá, na Estação da Luz em São Paulo”.

JAGUAR – Conta o lance do cidadão que te acordou, numa noite em frente ao Bierklaus.

BELCHIOR – Eu estava lá guardando meu banco pra poder dormir nele à noite. Tinha um ripi tradicional, bata, cabelo grande, incenso, passeando por ali, querendo se deitar. Falei com ele: “Não tem papo, cumpadi. Durmo aqui há dois meses”. E me estendi logo. Daí a pouco fui acordado por um sujeito: “Cumequié, amizade, você quer entrar numa boate e tomar um fogo comigo?” Segui ele meio estremunhado. Entramos na boate, o cara logo começou a dançar, e perguntou o que eu queria beber. Tava com muita fome, falei: Ó cara, quero um leite quente. “Leite quente numa boate?” Mas chamou o garçom: “Um leite quente pra esse nordestino aqui e uma vodca pura pra mim”. Depois vim saber que essa figura era Paulo César Pereio! [...] Passei sete meses assim. (1982, p. 9)

Além de dormir em praças, na praia e outros lugares ao relento, Belchior também dividiu apartamentos com outros artistas cearenses que também buscavam a sorte em São Paulo. Em 1972, dividiu apartamento com Aluízio Júnior na rua Consolação, onde compartilharam um espaço sem móveis e com dois colchões no chão. Dormiam ambos no único quarto do apartamento. Quando Aluízio se mudou e deixou o apartamento só para Belchior, este não teve condições de mantê-lo e se mudou para uma casa em obras onde havia uma espécie de república de cearenses. Nesta época, Belchior fazia show onde fosse: igreja, cabaré e até cadeia (MEDEIROS, 2017, p. 61).

É dessa época a canção *Ter ou não ter* (1978), com uma narrativa autobiográfica adensada por uma dramaticidade ácida e sarcástica, sem refrão, bem ao estilo de Bob Dylan.

Quando eu vim para a cidade, eu ganhava a minha vida
 Ave-pássaro cantando na noite do cabaré
 E era mais pobre do que eu a mulher com quem dividia
 Dia e noite, sol e cama, cobertor, quarto e café
 O Nordeste é muito longe, saudade a cidade
 É sempre violenta
 Pra quem não tem pra onde ir, a noite nunca tem fim

O meu canto tinha um dono e esse dono do meu canto
Pra me explorar, me queria sempre bêbado de gim

O patrão do meu trabalho era um tipo de mãos apressadas
Em roubar, derramar sangue, de quem é fraco e inocente
Tirava o pão das mulheres, suor de abraços noturnos
Confiante que o dinheiro vence infalivelmente

Ele ganhava as meninas com seu jeito de bonito
A roupa novinha em folha, cravo vermelho na mão
Charuto aceso na boca e bolsa cheia de promessas
De que um dia entregaria a qualquer uma o coração

Mas noite é vida e vida é jogo e jogo é sorte e a sorte é vária
Coisa muito complicada, o amigo tem ou não tem
Quem não tem sucesso ou grana tem que ter sorte bastante
Para escapar salvo e são das balas de quem lhe quer bem

Por isso eu fui ao Navalha, falei com o Papel de Seda
Malandros amigos meus, que tinham vindo há mais tempo
Deles aprendi a arte de conviver com o perigo
De respeitar, sem temer, qualquer espécie de gente

Contei tudo eles iriam ver meu show na meia-noite
Falava a palavra amor, a letra da minha canção
O tipo, sentado à mesa, rugia e amassava o cravo
Sangue, um golpe na garganta e um tiro no coração

Eu não quero falar nada, eu quero é completar meu canto
Pois sei que o show continua, que continua o viver
Mas é bom tomar cuidado com quem entende do riscado
Tobeornottobe quer dizer ter ou não ter

Numa clara crítica à sociedade do consumo, onde as pessoas são valorizadas por aquilo que possuem, Belchior evidencia nessa letra, além de sua vivência e suas dificuldades como nordestino no “sul”, também a desvalorização do amor, do sentir, frente a uma realidade racionalista e capitalista. “O patrão do meu trabalho era um tipo de mãos apressadas em roubar, derramar sangue de quem é fraco, inocente”. Esse tipo (o patrão) é aquele que pensa racionalmente visando um fim que é preconizado pela sociedade capitalista como o fim último: o lucro. Para isso, é necessário abandonar os sentimentalismos e explorar ao máximo aqueles que podem potencializar esse lucro: os trabalhadores. E dentro dessa classe de trabalhadores, já explorada pela própria lógica do sistema capitalista, há ainda subclasses de “subtrabalhadores” que, no caso brasileiro, se evidencia na figura do nordestino em São Paulo. Peça fundamental na construção das “grandezas do Brasil”, mas que ao mesmo tempo é humilhado e ofendido pelas mesmas grandezas

que ajudou a construir. Em entrevista, o cancionista afirma que “os homens investidos no poder em São Paulo estão querendo expulsar os imigrantes. Se tirarem os nordestinos de São Paulo, a Locomotiva do Brasil vai virar a Maria Fumaça do Brasil” (PASQUIM, 1982, p. 8).

Esse viés crítico perpassa toda a obra de Belchior e o Nordeste e os nordestinos do cancionista já não são mais aqueles para deleite da visão sulista. Não é mais o nordestino que pede ajuda ao sul para que salve sua terra, como aparece na canção de Gonzaga. Não é mais o nordestino que se apega a suas raízes para vender ao exterior uma “brasilidade” intocada, pura, exposta no museu para consumo de um naturalismo arcaico.

O nordestino de Belchior é um estranho que se movimenta e tira o sossego daqueles que estão apaziguados em sua zona de conforto. A zona de conforto é o lugar da pureza, onde eu possuo receitas e rotinas e sinto-me seguro. E, de acordo com Bauman, “essa despreocupada situação só pode existir desde que ninguém ao redor comece a colocá-las em dúvida, pergunte sobre seus fundamentos e razões, ressalte as discrepâncias, exponha sua arbitrariedade” (1998, p. 19). O Nordeste e o nordestino, na obra de Belchior, vêm justamente para colocar os fundamentos do progresso em dúvida, vem para expor suas arbitrariedades, e não para endossar sua opressão.

Bauman diz que a sujeira, a desordem, a impureza, podem tomar várias formas dentro de um sonho de pureza. E a mais complexa e “perigosa” aos mantenedores da ordem é a forma humana, isto é, quando são os próprios seres humanos que se tornam indesejados, concebidos como “obstáculo para a apropriada ‘organização do ambiente’” (2008, p. 17). Quando Belchior afirma que os homens investidos no poder em São Paulo estão querendo expulsar os imigrantes, é justamente essa a situação em que esses imigrantes se encontram: são a sujeira que impede a devida organização do espaço. Mas eles não estão mais ali para aceitar passivamente esse lugar subalterno, mas sim reivindicar seu lugar na construção desse Brasil “moderno”, expor suas contradições. São Paulo pode até almejar ser a “Locomotiva do Brasil”, mas sem o nordestino não passa de uma “Maria Fumaça”.

A contradição do mercado no capitalismo é que para que ele cresça é preciso vender, fazer as mercadorias girarem cada vez mais. Nessa ânsia por crescer, ele

precisa que, para que as pessoas comprem suas mercadorias, elas primeiramente comprem o seu sonho de pureza. A mídia, como sabemos, tem papel fundamental nesse processo, pois é ela que amplifica esses ideais e os faz chegar aos mais remotos lugares do espaço geográfico. Belchior conta sobre sua experiência com a imagem que chegava do “sul” para o Nordeste, via rádio e televisão.

Eu tinha fascinação e sedução sobretudo pela noite do Rio. Ligado no rádio e na televisão, visualizava o Rio como um lugar livre, permissível, brilhante, onde acontecia as coisas artísticas e políticas. [...] Uma visão do Rio como deflagrador das energias nacionais, de grandes acontecimentos, onde as contribuições da cultura nova do mundo ressoavam. (PASQUIM, 1982, p. 9)

No entanto, novos ideais colocam as pessoas em movimento, fazem-nas sair do conforto de seus lugares em busca de alcançar aqueles sonhos que lhes são vendidos. Essa é a história de *Notícias de terra civilizada* (1993).

Era uma vez, um cara do interior
Que vida boa, água fresca e tudo mais
Rádio e notícia de terra civilizada
Entram no ar da passarada
E adeus paz
Agora é vencer na vida
Um bilhete só de ida
Da fazenda pro mundão

Seguir sem mulher nem filho
Ó, brilho cruel do trilho
Do trem que sai do sertão

Acreditou no sonho da cidade grande
E, enfim, se mandou um dia
E vindo, viu e perdeu
Indo parar, que desgraça
Na 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 Norte

Com fé em Deus, um dia ganha a loteria
Pra voltar pro Norte

O que acontece, então, é que a movimentação dessas pessoas das periferias em direção ao centro, gera o desconforto daquelas que ali já estavam estabelecidas. Quando o rádio e as notícias de terra “civilizada” (justamente o sonho de civilização que interessa àquele momento histórico vender) entram no “ar da passarada” (o ar

do sertão), as pessoas daquele lugar “esquecido” por esse mundo civilizado, passam a querer compartilhar também desse “progresso” (“acreditou no sonho da cidade grande”). A ânsia do mercado sacode continuamente o terreno firme e estável das rotinas preestabelecidas. Um antigo escritor alemão teria dito:

Essa subversão contínua da produção, esse abalo constante de todo o sistema social, essa agitação permanente e essa falta de segurança distinguem a época burguesa de todas as precedentes. [...] Tudo que era sólido e estável se desmancha no ar, tudo o que era sagrado é profanado e os homens são obrigados finalmente a encarar sem ilusões a sua posição social e as suas relações com os outros homens. (MARX & ENGELS, 2005, p. 43)

Sendo assim, “o senso esteticamente agradável e moralmente tranquilizador da harmonia” é rompido, quebrado, abalado pela “obstinada presença de pessoas que ‘não se ajustam’”, que estão fora de lugar (BAUMAN, 1998, p. 13). Sem as mediações necessárias para se compreender o contexto e as forças que as impelem nesse movimento, resta apenas a ilusória solução de apontá-los como a fonte dos problemas, “classificar uma certa categoria de outra pessoa” como sujeira e tratá-la como tal (1998, p. 17).

O nordestino desempenhou durante muito tempo esse papel aos olhos do sulista – e resquícios dessa visão sobrevivem ainda hoje, ganhando contornos diversos dependendo do contexto (o pobre, o morador da favela, a pessoa em situação de rua). Salvo momentos específicos em que serviu de elemento exótico ou de espécime museológico para a construção de um discurso nacionalista, o Nordeste e o nordestino figuraram sempre na esquina do mapa desenhado pelo “sul maravilha”.

É nesse sentido que a obra de Belchior vem romper e alçar a cultura nordestina a outro patamar. Como afirma Graccho Braz Peixoto, seu “trabalho crítico foi o drible nas expectativas, especialmente a fuga de uma visão estereotipada do Nordeste, aquela que se articulava entre o folclórico gracioso e o sujeito agrário” (apud MEDEIROS, 2017, p. 148). Segundo o próprio Belchior, não deveríamos esquecer

de um fato fundamental, na história da MPB: a influência nordestina nos grandes momentos definidores. Na Bossa-nova: Lauro Maia, cearense. No Tropicalismo: Torquato Neto [...] Pela primeira vez a subcultura nordestina se

expressa de forma não folclórica. São pessoas tipicamente nordestinas, mas infinitamente abertas para o mundo, fundindo ritmos novos que acontecem pelo mundo com a música tradicional do Nordeste. (PASQUIM, 1982, p. 9)

Esse Nordeste novo que os artistas nordestinos, em geral, vinham trazer ao cenário nacional, mas que foi exaltado de forma bastante veemente na obra de Belchior era duplamente marginal, isto é, primeiramente pelo simples motivo de vir do Nordeste e emergir em um cenário dominado por uma visão valorativa do Sudeste, mais especificamente do eixo Rio-São Paulo; e, em segundo lugar, por se negar a ser aquele Nordeste folclórico, mítico, provinciano, “criado para o consumo do sul”, como Belchior ressaltou, e se colocar como um Nordeste universal, moderno e “infinitamente aberto para o mundo”.

Em entrevista ao programa *Vox Populi*, em 1983, para a TV Cultura, Belchior é questionado por um produtor paulista sobre o que este vê como uma decadência da qualidade da obra de Belchior e dos demais cearenses e pergunta se é por conta de uma pressão das gravadoras, das emissoras de televisão, ou se simplesmente eles haviam desistido e tratando de ganhar o pão de cada dia. A resposta de Belchior fica como encerramento deste tópico sobre o Nordeste:

“Antes de tudo eu quero dizer que vou dar uma resposta pessoal, eu vou falar pelo meu trabalho. Quero começar dizendo que não concordo, em absoluto, com a posição demonstrada e a afirmação tão explícita de decaída da qualidade do trabalho.

O que acontece é que o sul do país, e talvez especificamente você num primeiro contato conosco, teve ou mantém uma expectativa muito caracterizada a respeito do nordestino. Nós chegamos do Nordeste e fomos logo identificados aqui mesmo no seu programa como um bloco de pessoas que estavam trazendo uma nova música do Nordeste. Mas essa música de uma característica muito evidente de nordestinidade. E eu gostaria de revelar mais uma vez em público que assumi em todos os momentos a corrente da dissidência desse sentimento e dessa consciência a respeito dos nordestinos. Eu sempre pretendi revelar um outro Nordeste no meu trabalho. Claro que você pretender revelar um outro Nordeste quando a expectativa pública a respeito do seu trabalho, quando a expectativa da comunicação é você dar continuidade a tudo aquilo que vem sendo feito naquele sentido, claro que isso causa um choque enorme e que pode muito bem ser identificado com outra qualidade, ou seja, com uma qualidade menor do que aquilo que você identificou no começo.

Em nenhum momento eu acho que a música dos nordestinos tenha perdido a sua qualidade. Perdeu a sua qualidade inicial, e adquiriu uma outra qualidade que eu julgo infinitamente melhor, maior do que aquela do começo. Os nordestinos hoje conhecem muito bem os recursos técnicos da feitura do seu trabalho, perderam qualquer sentimento de atenção à expectativa folclorizante a respeito deles. E, pessoalmente, eu quero dizer, a respeito do meu trabalho, que eu não tenho sequer vontade artística de dar continuidade àquilo que aqui no sul se chama a cultura do Nordeste. Porque eu acho um imenso passivo morto. Eu acho a cultura do Nordeste, essa cultura que as pessoas esperam que nós demos continuidade, uma cultura morta, uma cultura antiga, uma cultura medieval, cujo destino é realmente a

obsolescência. Ela já deu o que tinha de dar. E pretendemos, e principalmente o meu trabalho pretende descobrir qual é a nova cultura do Nordeste, qual é a nova música do Nordeste. Como é que essa cultura nova pode, sinceramente, do ponto de vista cultural, participar do novo mundo, com um sentido de descoberta, com um sentido de ação nova, mas infinitamente superior ao que, de alguma forma, estava pensado no começo. Eu não concordo de modo algum com a sua declaração e creio que ela é baseada numa nostalgia de um momento nordestino que não vai vir nunca mais, e que eu espero que no meu trabalho seja bastante explícito isso. Esse tipo de sentimento nunca mais deverá voltar no meu trabalho, porque foi a sua base e hoje é um passivo morto que deve ser simplesmente um objeto de uma grande renúncia”.

3.3.2 – *Pra ser cantado pelo povo na América Latina*

Bakhtin afirma que o indivíduo dá a sua assinatura a um determinado conhecimento mediante seus atos, o que ele chama de ato-responsável. A relação do sujeito com esse conhecimento se dá de forma emotivo-volitiva, isto é, o indivíduo estabelece uma relação sentimental com aquele conhecimento, por se sentir parte de um determinado grupo, por se relacionar com um sentimento de ancestralidade em relação àquele conhecimento, por estar imerso em um contexto em que aquelas ideias adquirem uma força emocional intensa sobre ele. Independentemente do motivo, é essa relação emotivo-volitiva que fará com que o sujeito transforme ideias em atos e dê vida àquele mundo vazio que é o mundo do que ele chama de conteúdo-sentido. Dando sua assinatura, o indivíduo assume posicionamentos axiológicos frente ao mundo e vai construindo assim sua relação com o outro e com a realidade ao seu redor. Nas palavras de Bakhtin,

O verdadeiro pensamento que age é pensamento emotivo-volitivo, é pensamento que entoa e tal entonação penetra de maneira essencial em todos os momentos contedísticos do pensamento. O tom emotivo-volitivo envolve o conteúdo inteiro do sentido do pensamento na ação e o relaciona com o existir-evento singular. É este mesmo tom emotivo-volitivo que orienta no existir singular, que orienta e afirma realmente o conteúdo-sentido. [...] A verdade em si deve tornar-se verdade para mim. (2017, p. 87)

Neste sentido, diferentemente do nordestino de Gonzaga, que sai de sua terra em busca de oportunidades, mas que se volta constantemente para a lembrança que tem do lugar que deixou, tomado de uma forte saudade e ansioso pelo reencontro (o Nordeste de Gonzaga é o Nordeste da saudade, disse Durval Muniz), o nordestino de Belchior não se pretende apenas aquele de uma cidadezinha rural no interior do semiárido, assolado pela seca, atrasado pela

pobreza e ansioso por ajuda (imagem típica criada pelo sulista). O Nordeste e o nordestino na obra de Belchior pertencem a algo maior que sua cidade, maior que seu estado, maior até que seu país. Ele, além de nordestino, de brasileiro, é também latino-americano.

Na canção que talvez seja seu maior hino, *Apenas um rapaz latino-americano* (1976), Belchior evidencia pela primeira vez essa sua filiação ao contexto da América Latina, para além do americanismo anglo-saxônico que se impunha como modo de vida dominante e universal.

Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Sem dinheiro no banco, sem parentes importantes
E vindo do interior

Esses versos iniciais já evidenciam a característica de sua crítica, isto é, alguém vindo do interior (antagonismo criado pela hegemonia do eixo Rio-São Paulo que se coloca como centro, sendo o restante do país interior), sem dinheiro no banco, em uma sociedade do *American Way of Life*, onde ser é consumir (“*Tobeornottobe* quer dizer ter ou não ter”), mas ainda assim inserido num contexto maior, numa fraternidade maior que é a da América Latina que é grande e que resiste.

Em entrevista ao programa *Caminhos da Cultura*, da Rádio Universitária FM, em 1982, Belchior afirma que

O fundamental nessa música do rapaz latino-americano é justamente essa frase [...] 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 economicamente do restante do mundo, mas com a capacidade enorme de desdobramento, de resistência, de rebeldia do espírito, de novidade, de transformação, de poder novo, enfim. Então, assumir o fato de sermos latino-americanos, sendo brasileiro, sendo cearense, sendo de Sobral, é justamente você participar da fraternidade latino-americana [...] O Brasil é um país que está isolado culturalmente da grande tradição latino-americana, da grande tradição irmã latino-americana. (BELCHIOR em entrevista a RICARDO GUILHERME¹¹)

Sobre essa canção é importante ressaltarmos seu contexto de origem. Gestada por volta de 1975, a canção de Belchior teve como evento inspirador uma

¹¹ <https://www.radiouniversitariafm.com.br/audios/belchior-fala-sobre-a-propria-obra-na-universitaria-fm/> - Acesso em 07/01/2022.

masterclass do filósofo cearense Augusto Pontes na Universidade de Brasília. Augusto se apresentou à plateia de estudantes da seguinte maneira: “Eu sou apenas um rapaz latino-americano sem parentes militares” (MEDEIROS, 2017, p. 82). Em plena ditadura militar, tal apresentação era uma afronta ao poder instituído. Belchior se apropriou dessa frase e, talvez para torná-la mais universal, modificou a parte “sem parentes militares”, por “sem parentes importantes”. A partir daí desenvolveu o restante da canção.

Mais à frente, na letra, ele enfatiza o caráter subversivo de sua canção:

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.

Fazer uma canção como se deve, “correta, branca, suave, muito limpa, muito leve” é estar de acordo com o sonho de pureza da época, é contribuir para a construção da harmonia daquele sonho, é colocar mais um tijolo na solidez daquele ideário que se pretende realidade, que visa se instituir como realidade. Mas a obra de Belchior é o estranho, o estrangeiro, aquele que vem para ressaltar as discrepâncias, apontar as arbitrariedades. “A palavra é o fenômeno ideológico por excelência”, dirá Bakhtin (2014, p. 36), por esse motivo, “sons, palavras, são navalhas”, pois evidenciam o posicionamento axiológico do cancionista, neste caso, perante o mundo e os outros, não sendo possível, portanto, “cantar como convém, sem querer ferir ninguém”. Desta forma, “em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios. O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes” (*idem*, p. 47).

Ao compor e ao cantar, portanto, o cancionista está se posicionando frente a valores de seu tempo, seja assinando os valores hegemônicos e reforçando seu poder de cimentar a realidade; seja assinando valores contra-hegemônicos e, assim, evidenciando possibilidades de ruptura. “A palavra será sempre o *indicador* mais sensível de todas as transformações sociais” (p. 42), afirma Bakhtin.

A tomada de posição frente aos valores hegemônicos se evidencia na canção *Apenas um rapaz latino-americano* quando o cancionista afirma:

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

Assumir o discurso contra-hegemônico é assumir riscos, principalmente em uma sociedade não democrática como a que caracterizava o Brasil na época em que essa música foi lançada. Posicionar-se era correr o risco de ser censurado ou perseguido. O risco de ser preso, torturado e até mesmo morto pelo Regime Militar. E, como já foi dito, “é nesse confronto entre a *retórica da opressão* imposta pela censura e a *retórica da resistência* manifestada pelo cancionista, que se vai constituindo a identidade do cancionista Belchior” (CARLOS, 2014, p. 305).

Mas onde entra a América Latina nesse cenário? Primeiramente, é necessário entender a América Latina como um conceito histórico, muito mais que um espaço geográfico. Esse conceito tem sua pré-história na colonização do continente americano por espanhóis e portugueses no século XVI. Antes disso, não poderia ser América Latina, pois não havia povos latinos aqui, e a colonização é a pré-história porque começa a moldar as diferenças fundamentais que, posteriormente, dividirão tão fortemente uma América anglo-saxônica de uma América Latina.

A América Latina evoca assim a ideia de civilização, significando que, em termos geográficos, ela se divide em três troncos: América do Norte, a que pertence o México. América Central, da qual fazem parte os pequenos países do Istmo e do Caribe; e a América do Sul. Implica também que nem todas as terras situadas ao sul dos Estados Unidos constituem América Latina; no mar do Caribe e na América do Sul, encontramos territórios que, em termos de civilização, pertencem ao mundo anglo-saxão, como Belize e Jamaica, ou a outras potências não latinas, como o Suriname, ex-colônia holandesa. Dessa perspectiva, esses territórios não compõem a América Latina, embora mantenham laços íntimos com ela e com sua história. (ZANATTA, 2017, p. 15)

O primeiro grande fato histórico que introduz a América na história do Ocidente é a colonização. Como afirma Zanatta em seu livro *Uma breve história da América Latina* (2017), o primeiro fato que contribui no fundamento de um sentimento de unicidade para os habitantes de um território tão imenso e rico em diversidade, tanto naturais como culturais, dos mais diversos povos que já habitavam este espaço, é a colonização por potências de origem cultural latina.

Suas respectivas línguas e o fato do domínio cultural da Igreja Católica naquele momento nesses países, serão “os fundamentos de uma visão do mundo, de um sistema de valores que plasmou as sociedades e as mentalidades” (pp. 16-17).

Na origem da unificação dessa imensa área até então desprovida de vínculos internos está um acontecimento traumático: a Conquista espanhola, à qual as coroas de Espanha e Portugal deram continuidade, desde o século XVI com a colonização e a evangelização. A partir desse momento somente é que a região que chamamos de América Latina começa a ser percebida, e com o tempo a perceber-se, como uma *unidade política e espiritual*. (p. 22)

Não nos aprofundaremos em questões específicas do espaço geográfico e cultural deste enorme continente. Mas também não é justo pecar contra sua riqueza cultural e geográfica. Por este motivo, cabe afirmar que, apesar de buscarmos um princípio de unidade que funcione como elo entre povos tão diferentes e os faz orgulhosamente enunciarem-se como latino-americanos, é necessário evidenciar que um princípio de pluralidade também fundamenta esse orgulho. A unidade e a diversidade são princípios que continuamente tensionam as relações sociais na América Latina.

As razões para isso são incontáveis, todas válidas: porque antes ainda da colonização europeia, havia aqui grandes civilizações, assim como povos nômades, territórios muito povoados e também semidesertos; porque as enormes distâncias de um ponto a outro e os obstáculos naturais, ainda mais gigantescos, fizeram com que a fragmentação prevalecesse sobre a unidade, bem como durante os séculos do domínio ibérico; porque o comércio de escravos antes e as grandes ondas migratórias europeias depois afetaram de modos bem diferentes as inúmeras áreas, mesclando etnias e culturas. Enfim, porque desiguais são os climas e a natureza, os produtos da agricultura e os do subsolo, os níveis de desenvolvimento e os de bem-estar. Assim como, do mesmo modo, a unidade linguística e religiosa não impede a existência de uma infinidade de línguas ou de cultos, em geral minoritários, mas às vezes majoritários em alguns grupos sociais ou étnicos. Essas e outras razões justificam afirmar que a pluralidade se aplica aqui tanto quanto a singularidade e que é perfeitamente válido falar-se em “histórias das Américas Latinas”. (ZANATTA, 2017, p. 17)

A diversidade e a pluralidade figuram entre as características de unificação – apesar de também tensionar e, muitas vezes, tender a desintegrar essa mesma unificação – que contribuíram para a construção de um imaginário sobre a “identidade latino-americana”, ou, como afirma o próprio Belchior, sobre a “grande tradição irmã latino-americana”.

Somente a infinidade de culturas e povos originários nos daria uma miríade de possibilidades culturais muito ricas e complexas. Não bastando isso, a colonização vem para trazer o imigrante europeu, inicialmente dos países latinos responsáveis por essa colonização – notadamente Portugal e Espanha – mas, posteriormente, com fluxos migratórios, muitas vezes intensos, de italianos, alemães, russos, suíços, entre outros, instigados e até mesmo financiados pelos próprios governos dos países latino-americanos. Junto a esse fluxo europeu, há também a migração de contingentes significativos de povos do oriente médio e asiáticos como árabes, turcos, japoneses, chineses, entre outros (PILAGALLO, 2012, pp. 7-8). Além disso, a escravidão dos povos africanos contribui significativamente para a composição da heterogeneidade populacional das Américas. Vindos de diversas regiões da África para trabalhar nas mais diversas atividades econômicas neste continente, os povos africanos (bantos, ewê-fon, nagô-iorubá, entre outros¹²) contribuíram para intensificar o mosaico étnico que compõe a identidade latino-americana.

Em segundo lugar, e em consequência desse primeiro movimento que unifica o território tão diverso da América sob o mesmo signo traumático da colonização, vem o fato – talvez o mais poderoso entre eles na constituição dessa grande *comunidade imaginada*¹³ que é a América Latina – da luta pela descolonização. Este é o acontecimento que institui seus primeiros heróis, constitui seus mitos caracterizadores e segue combatendo investidas diversas contra sua soberania. Apesar do conceito de Benedict Anderson tratar da comunidade imaginada enquanto nação, no sentido moderno de estado-nação, alguns elementos que fundamentam o sentimento de pertencimento a essa comunidade como a ideia de heróis, mitos fundadores, religiosidade comum e, até certo ponto, uma língua comum, está presente também nos fundamentos históricos dessa comunidade supranacional que chamamos América Latina. Nesse sentido, tanto quanto as culturas nacionais, uma convergência de pensamento, de ideário, que tenha a intenção de proporcionar uma

¹²DE CASTRO, Yeda Pessoa. Dimensão dos aportes africanos no Brasil. *Afro-Ásia*, n. 16, 1995.

¹³A ideia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente como descendente. Um americano nunca vai conhecer, e nem sequer saber o nome, da imensa maioria de seus 240 milhões de compatriotas. Ele não tem ideia do que estão fazendo a cada momento. Mas tem a plena confiança na atividade constante, anômica e simultânea deles (ANDERSON, 2008, P. 56).

identidade latino-americana só pode ser pensado “como constituindo um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade” (HALL, 2015, p. 36).

Vejamos o caso de Simon Bolívar:

Depois de comandar as lutas pela independência em diversas regiões da América do Sul e de ser guindado aos mais altos postos políticos, Bolívar enfrentou problemas de toda ordem que culminaram com sua retirada da vida pública e sua decisão de partir para o exílio. Morreu desprestigiado, sem recursos financeiros e sem poder político. Seu funeral foi muito simples e sem maior reconhecimento. Apenas depois da década de 1840, Bolívar foi alçado à condição de herói nacional. Como bem demonstrou Germán Carrera-Damas, o líder ressurgia das cinzas com os adornos com que a História passaria a vê-lo. Por uma série de razões internas, na década de 1840, na Venezuela dividida, iniciava-se o processo de “recuperação” da figura do herói nacional como aquele que poderia oferecer ao país as soluções para recompor a unidade e alcançar a ordem social. A cerimônia de traslado de suas cinzas – realizada com pompa e circunstância – do exílio para Caracas marcava o nascimento do herói nacional que emergia como o unificador dos contrários, como o harmonizador dos conflitos. Na segunda metade do século XIX, alcançou o lugar ímpar de herói sul-americano e latino-americano. (PRADO, 2014, p. 89)

Bolívar tinha um projeto internacionalista para o que hoje denominamos América Latina. Em sua *Carta de Jamaica* ele diz: “não está todo o Novo Mundo comovido e armado para sua defesa? Olhemos e veremos uma luta simultânea na imensa extensão deste hemisfério”. E segue caracterizando essas lutas:

O belicoso estado das províncias do rio da Prata purificou seu território e conduziu suas armas vencedoras ao Alto Peru, comovendo Arequipa e inquietando os realistas de Lima. Cerca de um milhão de habitantes desfruta ali de sua liberdade.

O reino do Chile, povoado por oitocentas mil almas, está lutando contra inimigos que pretendem dominá-lo, mas em vão, porque os que antes fundaram suas conquistas, os indômitos e livres araucanos, ali habitam e são seus compatriotas; seu exemplo sublime é suficiente para provar-lhes que o povo que ama sua independência finalmente a consegue.

O vice-reinado do Peru, cuja população sobe a um milhão e meio de habitantes, é, sem dúvida o mais submisso e do qual mais sacrifícios se tem arrancado para a causa do rei; embora sejam frágeis as informações sobre aquela parte da América, é fora de dúvida que não está mais tranquila, nem é capaz de se opor à torrente que ameaça as demais províncias.

A Nova Grana, que é, por assim dizer, o coração da América, obedece a um governo geral, excetuando o reino do Quito – que com a maior dificuldade contém seus inimigos por ser fortemente ligado à causa de sua pátria – e as províncias de Panamá e Santa Maria que sofrem, não sem dor, a tirania de seus senhores. Dois milhões e meio de habitantes estão espalhados por aquele território que atualmente defendem contra o exército espanhol sob o comando do general Morillo, que é possível que sucumba diante da inexpugnável praça de Cartagena. (BELLOTTO e CORRÊA, 1983, pp. 75-76)

Desta forma, não só no caso Venezuelano, mas em todas as repúblicas latino-americanas, as lutas pela independência iam caracterizando seus heróis e constituindo um quadro comum: o da batalha desses povos para assumir as rédeas de seu futuro, isto é, a batalha da descolonização. Bolívar segue em sua carta expondo um sonho que viria a povoar as mentes de muitos líderes, poetas, artistas e movimentos na América Latina, mas que o próprio Bolívar expõe a dificuldade em concretizá-lo. Diz ele:

É uma ideia grandiosa pretender formar de todo o Novo Mundo uma única nação com um único vínculo que ligue as partes entre si e com o todo. Já que tem uma só origem, uma só língua, mesmos costumes e uma só religião, deveria, por conseguinte, ter um só governo que confederasse os diferentes Estados que haverão de se formar; mas tal não é possível, porque climas remotos, situações diversas, interesses opostos e caracteres dessemelhantes dividem a América.

[...] Eu direi a V. S. o que pode nos colocar em condições de expulsar os espanhóis e de fundar um governo livre: é a *união*, certamente; e esta união não nos virá por milagres divinos, mas por efeitos concretos e esforços bem dirigidos. (BELLOTTO e CORRÊA, 1983, pp. 75-76)

Não obstante a luta contra os impérios europeus, um novo inimigo começa a estruturar seu interesse em tomar as rédeas dos caminhos da América: os Estados Unidos. Antes tomados como referência por sua luta de independência e seus caminhos republicanos, os E.U.A. passam a figurar como novo inimigo, após anexar metade do território do México em 1848, e passar a controlar a ilha de Cuba, além de incorporar Porto Rico e as Filipinas como colônia norte-americanas, após a Guerra Hispano-americana de 1898 (PRADO, 2014, pp. 96-97).

Neste contexto, outro grande representante do sonho de libertação dos povos da América é José Martí, escritor e poeta cubano, filho de espanhóis e nascido em Havana. Influenciado por Rafael María de Mendive, diretor da escola secundária em que ele estudou em Havana, Martí se tornará um lutador incansável pela independência de Cuba e pela unificação da América Latina, no ideal chamado de Pátria Grande, união de todos aqueles que naquele momento lutavam contra inimigos comuns: o colonialismo espanhol e o recente imperialismo estadunidense. O argentino Gonzalo Armúa, secretário continental da Aliança Bolivariana para os Povos de Nossa América (ALBA), fala, em entrevista ao jornal *Brasil de Fato*, do legado de José Martí:

“Em relação à América Latina, o maior legado que nos deixou Martí foi a concepção de toda a América Latina – não a América Anglo-saxônica e nem a norte-americana – como uma unidade cultural, identitária, de luta e de resistência frente ao colonialismo, mas também frente ao novo imperialismo norte-americano. Martí, quando se refere à ‘Nossa América’ está dizendo que eles têm a sua América – a América do Norte que quer conquistar o restante do continente – e nós temos a nossa América”.

[...]

“José Martí é uma inspiração para a construção de uma pátria grande, livre e soberana, que une os povos de ‘Nuestra América’. Todas as concepções anti-imperialistas latino-americanas vão beber de Martí. Vai atualizar todo o projeto da pátria grande de Bolívar, San Martín, de Morellos, com a perspectiva contra o imperialismo norte-americano. Vai construir o conceito de ‘Nuestra América’, que vai ser parte da identidade da tradição popular revolucionária do continente”. (LEMOS, 2020)

Dessa forma, vai se cavando a dissidência entre duas Américas: a América hispânica e a América anglo-saxônica. Martí trabalhou incessantemente para evidenciar panoramas, eventos históricos e símbolos que pudessem povoar o imaginário de uma grande *comunidade imaginada* latino-americana.

“E em que Pátria pode o homem ter mais orgulho do que em nossas repúblicas sofridas da América? [...] De fatores tão desordenados, jamais, em menos tempo histórico, criaram-se nações tão adiantadas e compactas [...] A história da América, desde a dos incas, deve ser ensinada minuciosamente, mesmo que não se ensine a dos arcontes da Grécia. A nossa Grécia é preferível à Grécia que não é nossa. Ela nos é mais necessária”. (apud PRADO, 2014, pp. 99-100)

É na Cuba de José Martí que se passará outro episódio que povoa o imaginário latino-americano: a Revolução Cubana de 1959. Liderada por Fidel Castro e Ernesto Che Guevara, “a vitória do exército rebelde foi genuinamente sentida pela maioria dos cubanos como um momento de libertação e infinita promessa, encarnada em seu jovem comandante” (HOBBSAWM, 1995, p. 426). Nem Fidel Castro, nem nenhum dos rebeldes que tomaram a ilha eram comunistas. No entanto, em um território subjugado inicialmente aos interesses da coroa espanhola e, posteriormente, submetido aos interesses dos E.U.A., o sentimento de que era necessário construir uma nação livre da interferência de interesses externos, fez com que os revolucionários se voltassem contra todos os domínios estrangeiros no país.

Em maio de 1959, foi aprovada uma lei de reforma agrária que autorizava a expropriação de grandes terras e de quintas em mãos estrangeiras, e a sua conversão em cooperativas. Grandes empresas, indústrias, bancos e serviços foram nacionalizados. Estes esforços para libertar a economia da sua dependência dos EUA motivaram confrontos com Washington [...] A crise com os EUA ganhou novas proporções quando Castro nacionalizou refinarias de petróleo norte-americanas [...] O governo dos EUA retaliou retirando a sua quota na importação de açúcar cubano; Castro reagiu expropriando toda a propriedade norte-americana; em outubro de 1960, o presidente Eisenhower impôs um embargo total às exportações dos EUA para Cuba [...] O embargo comercial dos EUA alimentou a suspeita, em Cuba, de que estaria para breve uma invasão.

[...] Os EUA estavam, com efeito, a preparar uma invasão de Cuba, mas em vez de usarem os seus próprios soldados, como nos tempos da Emenda Platt, tinham optado por treinar, secretamente, uma força de exilados cubanos na Guatemala, e tencionavam usar essa força para desencadear uma rebelião geral anti-Castro na ilha [...] Quando a força invasora desembarcou na Baía dos Porcos, a 15 de abril de 1961, sofreu uma dura derrota às mãos dos soldados revolucionários cubanos. Esta humilhação dos EUA reforçou o estatuto de Fidel Castro como patriota: o líder de Cuba expusera de modo convincente as ambições neocolonialistas dos Americanos.

[...] Em outubro de 1962, um avião-espião norte-americano deu conta da existência, na ilha, de mísseis nucleares capazes de atingir alvos em todo o continente americano. Segundo o líder soviético, Nikita Krushev, os mísseis destinavam-se a ser usados apenas para fins defensivos. Mas a presença daquelas armas em território que ficava a apenas 150 quilômetros da costa dos EUA era uma provocação óbvia: a 22 de outubro, Kennedy ordenou um embargo a todos os sistemas militares com envio previsto para Cuba e exigiu que os mísseis fossem retirados. Nos dias que se seguiram, o mundo pareceu estar na iminência de uma guerra nuclear, até que Krushev aceitou desmantelar as instalações de mísseis em Cuba em troca do compromisso dos EUA de não invadir a ilha. Como consequência desta crise internacional, Cuba incorreu na hostilidade permanente dos EUA, o seu vizinho mais próximo e mais poderoso, e passou a estar plenamente integrada na esfera de influência da União Soviética. (WILLIAMSOM, 2016, p. 462-463)

Esse conflito entre Cuba e os Estados Unidos, e o embargo econômico que levou os revolucionários cubanos a aproximarem-se da URSS e da China, fomentou entre os dirigentes estadunidenses o temor de uma sucessão de revoltas de caráter socialista na América Latina. “Cuba passou a estimular a insurreição continental, exortada por Che Guevara, o defensor da revolução latino-americana e da criação de ‘dois, três, muitos Vietnãs’” (HOBSBAWM, 1995, p. 428).

É nesse contexto que se desenvolve um terceiro episódio que unifica a luta latino-americana: a onda de regimes militares que passam a inundar essa parte do continente, principalmente a América do Sul, a partir de 1960, muitos deles fortemente apoiados, talvez até mesmo organizados, pelos Estados Unidos.

Quase desde o início da Guerra Fria, os E.U.A. partiram para combater esse perigo por todos os meios, desde a ajuda econômica e a propaganda ideológica até a guerra maior, passando pela subversão militar oficial e não oficial; de preferência em aliança com um regime local amigo ou comprado, mas, se necessário, sem apoio local. (HOBBSAWN, 1995, p. 422)

Paraguai, Uruguai, Argentina, Chile, Peru, Bolívia, Guatemala, República Dominicana e Brasil, entre outros, são países que passaram por regimes autoritários na segunda metade do século XX. Características comuns desses regimes na América Latina foram execuções ou massacres, oficiais ou paraoficiais, tortura sistemática de prisioneiros e o exílio em massa de adversários políticos. “Por toda a América Latina, entusiasmados grupos de jovens lançaram-se em lutas de guerrilha uniformemente condenadas de antemão sob a bandeira de Fidel, ou Trotski, ou Mao Tsé-tung” (*idem*, p. 428). A investida dos E.U.A. para conter o avanço do socialismo no continente americano aumentava cada vez mais a fenda que separava a América Latina da Anglo-saxônica.

O Brasil, única colônia portuguesa no que hoje denominamos América Latina, apesar de não compartilhar a mesma língua e trazer características culturais diversas dos demais países colonizados pela Espanha, tem em comum com esses países o passado de dominação cultural e evangelização católica, a forte miscigenação de diversos povos e etnias, as lutas pela descolonização, a resistência de guerrilhas contra regimes militares autoritários, e uma grande aversão de seus movimentos populares aos Estados Unidos da América.

Sendo assim, Simon Bolívar, José Martí, Emiliano Zapata, Túpac Amaru, Fidel Castro, Ernesto Che Guevara, entre outros, figuram no panteão de líderes alçados à condição de heróis e representantes da resistência dos povos da América Latina contra a dominação do imperialismo europeu e norte-americano.

Esse imaginário latino-americano, como espaço de luta e resistência, não podia estar fora da construção identitária de um artista que pretende a sua arte como “instrumento de toque, de punção” do real.

Em sua canção *Voz da América* (1979), Belchior inicia fazendo uma citação da canção peruana *El condor pasa*, de autoria de Daniel Alomia Robles, que faz alusão ao povo Inca – componente também do imaginário latino-americano, juntos às civilizações Maia e Asteca, e que dão esse caráter de origem, de intemporalidade, de um mito fundacional através da grandeza desses povos. Um “passado tão

distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo ‘real’, mas de um tempo ‘mítico” (HALL, 2015, p. 33).

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

O cancionista começa contrastando essa antiguidade de um passado remoto e idílico à “fúria das cidades grandes” onde ele agora quer abrir a voz. Seu cantar tem resquícios desse passado, é um “cantar como quem usa a mão / para fazer um pão / colher alguma espiga” (o milho era um dos alimentos principais da cultura Inca). O canto que ele almeja alcançar é um canto que esteja conectado com a vida do povo, que faça sentido para esse povo a ponto de ser cantado por ele em toda a América Latina. Mas o canto, não é mais aquele canto antigo, das antigas canções populares. É um canto novo, baseado na “vida que nos deram”, isto é, em toda a herança que o povo da América Latina traz consigo.

Eu quero que a minha voz
Saia no rádio e no alto-falante
Que Inês possa me ouvir, posta em sossego a sós
Num quarto de pensão, beijando um estudante

Quem vem de trabalhar bastante
Escute e aprenda logo a usar toda essa dor
Quem teve que partir para um país distante
Não desespere da aurora, recupere o bom humor

Belchior se dizia um “trovador da era eletrônica”, e como tal queria ver sua voz amplificada pelo rádio, pelo alto-falante, para poder chegar ao máximo de pessoas que pudesse atingir. “Eu queria na verdade escrever, mais do que cantar. Na faculdade percebi que a palavra poderia ser ampliada através do canto”, explicou

em entrevista (FUSCALDO, 2021, p. 40). O cancionista “é considerado por muitos críticos como um *músico-repórter*, que vai aos mais variados lugares para se informar e para informar aos seus ouvintes” (CARLOS, 2014, p. 299). Assim, Belchior almeja que sua música “seja uma arma na mão do homem para a conquista de si mesmo” (*idem*, p. 565). Almeja que o trabalhador “escute e aprenda logo a usar toda essa dor”; que aquele que teve que partir para o exílio “não desespere da aurora, recupere o bom humor”. E termina sua canção com a esperança de que o amor trará novamente a luz do dia e que o sol voltará a brilhar “sobre a América”, mas, principalmente, “sobre a América do Sul”, torturada por tantos regimes autoritários e violentos.

Em *A palo seco* (1974), o cancionista traz a dor de ter vivenciado períodos tão conturbados da história política da América.

Se você vier me perguntar por onde andei
 No tempo em que você sonhava
 De olhos abertos, lhe direi
 Amigo, eu me desesperava

Sei que assim falando pensas
 Que esse desespero é moda em 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

O ano de 1973, no Brasil, é o ano do governo de Emílio Garrastazu Médici, um dos períodos mais repressivos da ditadura militar brasileira, com desaparecimentos, perseguições a dissidentes políticos, torturas e assassinatos por parte do Regime Militar. Nesse mesmo ano, no Chile, o governo do presidente Salvador Allende, sofre um golpe militar e se inicia um dos períodos mais sombrios

da história do Chile. A mesma história se repete no Uruguai em 1973 e diversos países na América Latina passam por ditaduras nesse período.

O desespero era moda em 1973, e o cancionista confirma o sentimento de muitos jovens daquela época, vivendo de sonho e de sangue na América do Sul. Sentimento esse de ser latino-americano e compartilhar esse período de desespero com seus conterrâneos, período de governos autoritários, muitas vezes influenciados e financiados pelos Estados Unidos. Toda essa revolta em afirmar sua diferença e a qualidade de sua arte, vem expressa na frase “um tango argentino me vai bem melhor que um blues”. Como se a dor dos negros americanos também fosse sua dor, mas neste momento, a dor dos irmãos argentinos lhe falasse mais alto, pois estava mais próxima da dor que ele próprio sentia, que ele próprio vivia com “a mesma dura ternura que aprendi na estrada e em Che”, como diz na canção *Bahiuno*(1993).

A referência a Che Guevara foi, e ainda é, uma constante entre aqueles que buscam a transformação das relações sociais em seus países e no mundo, principalmente na América Latina. Sendo ele próprio um rapaz latino-americano, trazendo em si as ideias de Bolívar e Martí, de uma América Latina unida e de luta contra os imperialismos que assolaram e usurparam esse continente por séculos, se tornou uma referência dentro dessa *comunidade imaginada*.

Belchior nos dá várias referências latino-americanas em suas canções. Em sua salsa-merengue *Bucaneira* (1984), o cancionista cita José Martí, *O guarani*, de José de Alencar, Dorival Caymmi e Valdir Calmon.

Bucaneiras e Guantanamo de José Martin
 (Mi corazón guarani, Peri beija Ceci)
 Indios, blancos, criollos, los colores de la amistad
 (La libertad con tesón e voluntad)
 Suando, soando uma salsa Caymmi, e sem sair do bem bom
 Um rum, bumbuns, um hum-hum com Valdir Calmon
 Haiti, ai de mim, Suriname, ai de ti (Uma lambada a l'amour)
 Bota pra fora apartheid (África do Sul)

La Guantanamera é uma canção muito popular em Cuba e tem forte influência espanhola em seu gênero: a *guajira*. Não se sabe exatamente quando a canção surgiu, mas ela é uma manifestação folclórica do povo campesino cubano. No entanto, por volta da década de 1960, um músico cubano, Joséito Fernandez

teria incluído versos do poema *Versos Sencillos*(1891) de José Martí na música e teria dado a ela o formato como a conhecemos hoje. Como sabemos, José Martí é um dos nomes que figuram no panteão de heróis latino-americanos por sua incansável luta contra a Espanha e o imperialismo estadunidense. A música, portanto, acabou se tornando uma referência de América Latina para todo o mundo (CARLOS, 2007, p.105).

Na canção *Conheço o meu lugar* (1979), Belchior cita Federico García Lorca, poeta e dramaturgo espanhol, nascido em Andaluzia em 1898 e morto em Granada em 1936.

Era uma vez um homem e seu tempo
Botas de sangue nas roupas de Lorca
Olho de frente a cara do presente e sei
Que vou ouvir a mesma história porca

Não há motivo para festa
Ora esta eu não sei rir à toa
Fique você com a mente positiva
Que eu quero a voz ativa
Ela é que é uma boa

As “botas de sangue nas roupas de Lorca” são uma referência dupla: primeiramente, se refere a sua peça *Bodas de sangue*, que estreou em Madri em 9 de março de 1933; mas também pode ser uma referência a seu assassinato em 1936. García Lorca foi assassinado sob a ditadura do general Francisco Franco e seus restos mortais nunca foram encontrados. “Olho de frente a cara do presente e sei / Que vou ouvir a mesma história porca”. Não era essa a mesma história pela qual passava os países sob ditaduras militares na América Latina?

A peça *Bodas de sangue* é baseada em um assassinato real, história que saiu no noticiário da cidade de Almería, na Espanha. Versa sobre uma festa de casamento finalizada por uma disputa entre dois homens apaixonados pela mesma mulher. A peça traz questões diversas sobre a família, o casamento e os prazeres reprimidos.

A peça coloca o desejo, um dos princípios morais do surrealismo, como elemento norteador capaz de levar à possível compreensão do comportamento de alguns personagens [...] O desejo é para o surrealismo “[...] fonte de felicidade, de alegria, de positividade, de comunhão [...]”, mas “[...] por outro lado, o desejo descobre a sua conjunção com a violência, o sangue e a morte”.

[...] Aliado a esse sentimento estão outros valores característicos do levante surrealista, como a luta contra as normas familiares e o Estado, a contestação, a busca pela concretização das paixões, além do amor. (FERREIRA, 2017, p. 21)

Todos esses temas estão muito presentes na obra de Belchior e esse traço de contestação e busca pela concretização das paixões serão aprofundados no próximo tópico.

Federico García Lorca não era americano, mas era latino. Não obstante, teve uma passagem muito profícua pela América Latina e nutria um profundo desprezo pelo modelo de vida estadunidense. Passou por Cuba, Argentina e Uruguai, e essa experiência lhe trouxe uma perspectiva mais universal da arte. “A América o fez tomar consciência direta da relevância de uma língua com tantos falantes e da existência de um continente de acolhida num mundo que já antecipava a brutalidade das armas” disse a escritora argentina Reina Roffé em um artigo de 2016 publicado no *Jornal El País*.

Em 1992, Belchior gravou um álbum com o duo Labarnois-Carrero, dos uruguaios Eduardo Labarnois e Mario Carrero, com participação especial da também uruguaia cantora Laura Canoura. O álbum contém onze canções de Belchior, sendo quatro traduzidas para o espanhol por ele mesmo, e sete em português. Além dessas onze músicas, Labarnois, Carrero e Belchior, compuseram duas músicas inéditas: *La vida es sueño 1992 (quinientos anos de quê?)*. Há também no disco uma gravação de Belchior da canção *Ouro de tolo* de Raul Seixas.

A canção *1992 (quinientos anos de quê?)* é um manifesto latino-americano contra o colonialismo europeu.

Eram três as caravelas
Que chegaram d'além mar
E a Terra chamou-se América
Porventura
Por azar

Não sabia o que fazia, não
Dom Cristóvão, capitão
Trazia, em vão, Cristo no 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
Branças 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 és nossa
 Só porque hoje assim se crê
 Há motivos para festa
 Quinhentos anos de quê?

Diz, América que és nossa
 Só porque hoje assim se crê
 Há motivos para festa
 Quinhentos anos de quê?

“A faceta de militância latinista de Belchior se apresenta com força e esplendor nesse álbum [...] Sua execução é um elogio da condição latino-americana, além de um tributo aos expoentes dessa militância”, disse seu biógrafo Jotabê Medeiros (2017, p. 136).

Em outra canção desse mesmo disco, chamada *Ploft*, Belchior cita o livro *As veias abertas da América Latina* (1970), do autor uruguaio Eduardo Galeano.

O Nordeste, sentado na esquina do mapa
 Olvidado 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.

Esse livro também figura como um expoente da militância latino-americana. É um livro histórico, mas com um veio literário muito forte e que expõe, como o próprio nome já diz, as mazelas de um colonialismo que nos deixou como legado, não apenas séculos de escravidão do povo africano e indígena, mas também um atraso econômico proveniente do modelo de sociedade aqui organizada, voltada

unicamente à exploração dos recursos naturais em benefício das metrópoles europeias.

No prefácio à edição de 2010 do livro, Eduardo Galeano diz que “o autor lamenta que o livro não tenha perdido atualidade. A história não quer se repetir [...] mas a obrigamos a se converter em destino fatal quando nos negamos a aprender as lições que ela, senhora de muita paciência, nos ensina dia após dia” (p. 5). Nas palavras de Belchior, em *Como nossos pais* (1976): “a minha dor é perceber que apesar de termos feito tudo o que fizemos / ainda somos os mesmos e vivemos como nossos pais”.

Galeano afirma ainda:

Segundo a voz de quem manda, os países do sul do mundo devem acreditar na *liberdade de comércio* (embora não exista), em *honrar a dívida* (embora seja desonrosa), em *atrair investimentos* (embora sejam indignos), e em *entrar no mundo* (embora pela porta de serviço) [...] A América Latina nasceu para obedecê-lo, quando o mercado mundial ainda não se chamava assim, e aos trancos e barrancos continuamos atados ao dever da obediência.

[...] Nós nos negamos a escutar as vozes que nos advertem: os sonhos do mercado mundial são os pesadelos dos países que se submetem aos seus caprichos. [...] em nome da modernização e do progresso, os bosques industriais, as explorações mineiras e as plantações gigantescas arrasam os bosques naturais, envenenam a terra, esgotam a água e aniquilam pequenos plantios e as hortas familiares.

[...] Terras que poderiam abastecer as necessidades essenciais do mercado interno são destinadas a um só produto, a serviço da demanda estrangeira. Cresço para fora, para dentro me esqueço.

[...] O passado é mudo? Ou continuamos sendo surdos?

As veias abertas da América Latina nasceu pretendendo difundir informações desconhecidas. O livro compreende muitos temas, mas talvez nenhum deles tenha tanta atualidade como esta obstinada rotina da desgraça: a monocultura é uma prisão. A diversidade, ao contrário, liberta. [...] Tão só a diversidade produtiva pode nos defender dos mortíferos golpes da cotação internacional, que oferece pão para hoje e fome para amanhã. A autodeterminação começa pela boca.

Em 27 de julho de 2001, o presidente dos Estados Unidos, George W. Bush, perguntou a seus compatriotas:

- Vocês já imaginaram um país incapaz de cultivar alimentos suficientes para prover sua população? Seria uma nação exposta a pressões internacionais. Seria uma nação vulnerável. Por isso, quando falamos de agricultura, estamos falando de uma questão de segurança nacional.

Foi a única vez que não mentiu.

“Dom Cristóvão, capitão / Trazia, em vão, Cristo no nome / E em nome d’Ele o canhão”. Infelizmente o canhão continua a nos identificar enquanto latino-americanos. Se não temos a mesma língua, nem a mesma religião, nem tampouco

os mesmos costumes, como queria Simon Bolívar, uma coisa ainda nos une: as garras dos impérios e a gana da resistência.

Com relação ao papel de Belchior na consolidação desse imaginário latino-americano, Chris Fuscaldo diz em seu livro *Viver é melhor que sonhar* (2021): “Belchior foi um dos primeiros a chamar atenção para a identidade sul-americana dos brasileiros, algo que só veio a ganhar corpo social e político a partir do governo Lula” (p. 73). Mais à frente retoma a questão:

Embora nunca tenha erguido bandeira de um partido, não deixava de ser um revolucionário em suas canções, uma espécie de herói latino-americano que sugeriu através de suas músicas uma ponte para que os brasileiros conhecessem melhor a América Latina e tirassem seus olhos dos Estados Unidos e da Europa.

[...] Curiosa a mistura de Belchior, que alguns poderiam considerar um romântico nordestino, mas que plantara em pelo menos uma dezena de canções do início da carreira uma semente revolucionária tão poderosa que seu perfil de cabelos compridos e longos bigodes estampados em uma camisa vermelha não soaria diferente de um Che Guevara. (pp. 158-159)

Por fim, o ator e dramaturgo Gero Camilo, também cearense como Belchior, em entrevista ao programa *Music Thunder Vision*, do músico Luiz Thunderbird, falando sobre a obra de Belchior, afirma: “ele puxa uma referência que identifica todos nós, tanto no nosso tempo, você com 57 e eu com 47. Mas, agora, se a gente pega um de 37, um de 27 e um de 17 anos, esse rapaz latino-americano, essa identidade, continua estabelecida”.

3.3.3 – Amar e mudar as coisas

Já dissemos, anteriormente, que a obra de Belchior se situa em um contexto de transição. Esse contexto de transição é também o contexto de uma “crise de identidade”, isto é, “um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL, 2015, p. 9). Este é um ambiente propício ao surgimento do estranho, no sentido que Bauman dá ao termo.

O desenvolvimento tecnológico do pós-guerra, ampliando as possibilidades de deslocamento dos indivíduos e potencializando o intercâmbio de notícias entre

lugares extremamente distantes (como receber notícias constantes da Guerra do Vietnã na sala da própria casa), leva o indivíduo antes confinado em mundos isolados e solitários, a estar em constante relação com outros mundos e outras possibilidades (“rádio e notícia de terra civilizada / entram no ar da passarada / e adeus paz”).

De acordo com Stuart Hall (2015), “à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis” (p. 12). É assim que a geração de Belchior – diferentemente da de Luiz Gonzaga, onde a comunidade imaginada nação ainda tinha forte apelo no imaginário do indivíduo – não vai mais estar focada em enfatizar apenas as “raízes profundas” de um “nordeste mitológico”, mas estará voltada também, e principalmente, para o caráter universal e cosmopolita de sua individualidade, não apenas dentro do que o ocidente caracteriza como universal, mas também com pitadas de um orientalismo que influencia cada vez mais a juventude ocidental neste período.

Isso de modo algum fará com que o indivíduo deixe de ter sua identidade, como propunham os fervorosos defensores de um regionalismo arraigado. Mas, o colocará em uma complexa relação axiológica, onde a identidade passa a ser, em vez de adquirida, politicamente orientada.

Analisaremos, portanto, as canções de Belchior, neste tópico, a partir da perspectiva do poeta – a terceira parte (combinado ao nordestino e ao latino-americano) do tripé que, em nosso entendimento, fundamenta sua obra.

De acordo com o dicionário *Dicio*, as definições de poeta são: i) Aquele que compõe ou faz poesia; quem escreve através de versos; ii) Autor cuja obra, ofício, trabalho ou modo de expressão está repleto de poesia; iii) Sonhador; quem é idealista ou possui uma imaginação fantasiosa; iv) Sensível; quem se define pela sensibilidade, imaginação ou expressividade artística (POETA, 2022).

Todas essas definições se encaixam na obra de Belchior. No entanto, sua poesia é uma poesia para ser cantada. Sem querer entrar aqui na discussão sobre o que é canção e o que é poesia, ou o que as diferenciam, estamos interessados em enfatizar a figura do poeta como aquele que se define pela sensibilidade, pela imaginação, pela expressividade artística – ou, de acordo com Belchior, aquele que vive comovido. Esse personagem figura aqui em contraste a um contexto de

hegemonia cultural ideológica de um racionalismo técnico-científico que o lança à marginalidade; um contexto de mecanização das ações humanas, de domínio da previsibilidade, de tentativa de controle ideológico e comportamental, que não quer deixar espaço à imaginação; enfim, o contexto do burocrata.

O poeta é sempre incompreendido em um contexto em que a racionalidade instrumental direcionada à agilidade dos negócios é a ideologia hegemônica. O contexto criticado pelo poeta/cancionista é o contexto em que “falar de amor é crime”, como diz a canção *Meu nome é cem* (1982). Um contexto em que “uma dose de amor, esse artigo sempre em falta, cairia muito bem” para lamentar “os tempos cínicos e cruéis para o caubói delicado” que é o poeta na canção *Lamento de um marginal bem-sucedido* (1993).

A obra de Belchior está ligada ao contexto cultural das décadas de 1960 e 1970. Ela é uma resposta a esse período, uma avaliação crítica à geração do sonho, da utopia. Em entrevista à Ricardo Guilherme, no programa *Caminhos da cultura* (1982), Belchior fala sobre seu álbum *Alucinação* (1976):

É o primeiro momento em que alguém, dentro do próprio trabalho, observa o próprio dilaceramento da palavra, o dilaceramento do sonho bloqueado, o bloqueio todo que a juventude teve da sua utopia inicial, da sua palavra, da sua liberdade total, do sonho, de todas aquelas coisas que foram, durante muito tempo, o alimento espiritual de toda uma larga faixa da juventude brasileira.

Para falar sobre esse sonho, e para melhor contrastar a identidade do poeta com o contexto racionalista desse período, é preciso que falemos sobre a *contracultura* e seu projeto contra-hegemônico.

O movimento da contracultura é um movimento que surge no próprio seio do sonho de pureza que estamos evidenciando: os Estados Unidos do fordismo pós-1945. É um movimento que vai se delineando com um grupo de poetas descontentes com o modelo de vida proposto por essa sociedade industrial técnico-científica. Trabalhar, produzir, consumir, ostentar, envelhecer e morrer; estabelecer-se, fixar-se, determinar-se previamente dentro das possibilidades oferecidas pelo mercado. Nesse contexto, a poesia só poderia ser marginal.

Especialmente no que se refere aos Estados Unidos, talvez a grande novidade do período pós-guerra, este país começava a se constituir então no primeiro grande exemplo de sociedade afluyente, tecnocrática, o que se

materializava, por exemplo, na afirmação do *americanwayoflife*, um estilo de vida exportado com razoável sucesso para o mundo inteiro.

[...] Suas marcas mais fortes parecem ser uma indústria altamente avançada, aliada a uma razoável afluência, aliança que se traduz numa pauta de consumo sempre renovada e num sistema essencialmente massificante. Trata-se, na verdade, de uma sociedade tecnocrática voltada para a busca ideal de um máximo de modernização, racionalização e planejamento, com privilégio dos aspectos técnico-rationais sobre os sociais e humanos, reforçando uma tendência crescente para a burocratização da vida social. (PEREIRA, 1984, pp. 26-29)

A geração de escritores e poetas que dá base à formação da contracultura se situa em fins da década de 1940 e início da década de 1950 nos Estados Unidos. Essa geração ficou conhecida como *Beatniks* ou simplesmente Geração Beat.

Formada por indivíduos provenientes de diversas “classes” na sociedade americana, a geração *Beat* foi bastante heterogênea. De acordo com Cláudio Willer, estudioso do movimento *Beat*,

A pluralidade religiosa, política e literária no âmbito da Geração Beat também pode ser associada ao perfil de seus integrantes. Reunir desde o filho de um morador de rua como Neil Cassady até o descendente de uma elite econômica como Burroughs, e do autodidata Corso, que conheceu literatura na cadeia, até Ferlinghetti, doutorado na Sorbonne (como beneficiário de uma bolsa em favor de veteranos de guerra – apesar de a família de Ferlinghetti também ser pobre), a diferencia de movimentos europeus. (WILLER, 2014, p. 43)

Mais à frente destaca as ocupações que esses autores tiveram nos mais variados subempregos.

Kerouac foi marinheiro e, conforme seus relatos autobiográficos e a ficha que preparou como prefácio de *Viajante solitário* (Kerouac, 2006), ajudante de cozinha, lavador de pratos e balconista em bares, guarda-freios em ferrovias, frentista em postos de gasolina, carregador de malas, colhedor de algodão, guarda-florestal, redator de sinopses de filmes. Ginsberg trabalhou como marinheiro, lavador de pratos e faxineiro, além de redator e pesquisador de mercado. Burroughs, não obstante sua origem e graduação em Harvard, foi balconista de bar, operário em fábricas, oficial de justiça, exterminador de insetos (o emprego de que mais gostou, no qual chegou a permanecer por oito meses, como relatado no depoimento publicado em *Alma Beat*) – em acréscimo, um fracassado plantador de maconha em uma fazenda no Texas e ladrão de bêbados que dormiam na rua em Nova York, em companhia de amigos marginais como Herbert Huncke e Bill Garver. Cassady foi guarda-freios em ferrovias, manobrista em estacionamentos, motorista (profissionalmente, e não só na diversidade de aventuras, desde os trajetos relatados em *On the Road* até o ônibus de distribuidores de LSD liderado por Ken Kesey e seus “merrypranksters” [1] em 1965), frentista de posto de gasolina, borracheiro e até mesmo vendedor de porta em porta de

enciclopédias e de painéis de pressão – tudo isso, somando-se a seu retrospecto como delinquente juvenil. (2014, pp. 43-44)

Desta forma, os precursores do que veio a ser conhecido como contracultura nos Estados Unidos, eram parte do que a sociedade americana considerava a ralé, aqueles que não estavam dentro dos empregos formais, formadores do *status quo*, e que dão acesso ao mundo do consumo de bens materiais, condição necessária para a aceitação dos demais cidadãos. Além disso, Allen Ginsberg, um dos maiores expoentes da geração, era homossexual e seus poemas faziam referências explícitas a homossexualidade em um contexto de criminalização das relações homoafetivas. Seu poema *O Uivo* (1956), é uma afronta ao ideário do *American Way of Life*, da sociedade imaginada pelo sonho fordista, de trabalhadores e consumidores regrados e austeros, voltados à máxima produtividade e à rígida observação dos valores sociais herdados do protestantismo, uma certa “filosofia da avareza” tão bem explicitada nessa passagem de Benjamin Franklin, citada por Max Weber em sua obra *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*.

Lembra-te que *tempo é dinheiro*; aquele que com seu trabalho pode ganhar dez xelins ao dia e vagabundeia metade do dia, ou fica deitado em seu quarto, não deve, mesmo que gaste apenas seis pence para se divertir, contabilizar só essa despesa; na verdade gastou, ou melhor, jogou fora cinco xelins a mais. [...] A par de presteza e frugalidade, nada contribui mais para um jovem *subir* na vida do que pontualidade e retidão em todos os seus negócios. [...] As mais insignificantes ações que afetam o *crédito* de um homem devem ser por ele ponderadas. [...] mas se te vê à mesa de bilhar ou escuta tua voz numa taberna quando devias estar a trabalhar, no dia seguinte vai reclamar-te o reembolso e exigir seu dinheiro antes que o tenhas à disposição, duma vez só. [...] Se te deres a pena de atentar para os detalhes, isso terá o seguinte efeito benéfico: descobrirás como pequenas despesas se avolumam em grandes quantias e discernirás o que poderia ter sido poupado e o que poderá sê-lo no futuro...

[...] Por seis libras por ano podes fazer uso de cem libras, contanto que sejas reconhecido como um homem prudente e honesto. Quem esbanja um *groat*{quatro *pence*} por dia esbanja seis libras por ano, que é o preço para o uso de cem libras. Quem perde a cada dia um bocado de seu tempo no valor de quatro *pence* (mesmo que sejam só alguns minutos) perde, dia após dia, o privilégio de utilizar cem libras por ano. Quem desperdiça seu tempo no valor de cinco xelins perde cinco xelins e bem que os poderia ter lançado ao mar. Quem perde cinco xelins não perde só essa quantia, mas tudo o que com ela poderia ganhar aplicando-a em negócios — o que, ao atingir o jovem uma certa idade, daria uma soma bem considerável. (2014, pp. 39-40)

É esse tipo de mentalidade que dá base à sociedade americana e que toma corpo de uma ideologia totalizante com o fordismo do pós-guerra que será alvo das mais severas críticas por parte do que ficou conhecido como Geração *Beat*, uma das

bases que fundamentaram o pensamento contracultural que teve seu ápice nos anos 1960.

Em uma passagem célebre de seu poema, Ginsberg diz

Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura,
 morrendo de fome, histéricos, nus,
 arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada
 em busca de uma dose violenta de qualquer coisa [...]
 que pobres, esfarrapados e olheiras fundas, viajaram fumando
 sentados na sobrenatural escuridão dos miseráveis
 apartamentos sem água quente, flutuando
 sobre os tetos das cidades contemplando jazz [...]
 que foram expulsos das universidades por serem loucos
 & publicarem odes obscenas nas janelas do crânio,
 que se refugiaram em quartos de paredes de pintura
 descascada em roupa de baixo queimando seu dinheiro
 em cestos de papel [...]
 que uivaram de joelhos no metrô e foram arrancados do
 telhado sacudindo genitais e manuscritos,
 que se deixaram foder no rabo por motociclistas santificados
 e urraram de prazer,
 que enrabaram e foram enrabados por esses serafins humanos,
 os marinheiros, carícias de amor atlântico e
 caribeano,
 que transaram pela manhã e ao cair da tarde em roseirais,
 na grama de jardins públicos e cemitérios, espalhando
 livremente seu sêmen para quem quisesse vir,
 que soluçaram interminavelmente tentando gargalhar mas
 acabaram choramingando atrás de um tabique de
 banho turco onde o anjo loiro e nu veio trespassá-los
 com sua espada [...]

Os temas da Geração *Beat* geralmente envolvem personagens marginais, aqueles que não se encaixam no quadro do sonho de pureza americano. São majoritariamente jovens, em uma sociedade comandada por velhos; são pobres, algumas vezes até mesmo miseráveis, em uma sociedade onde o consumo é o passaporte do *status quo*; são boêmios, em uma sociedade que exalta a sobriedade e o comedimento; são vagabundos, pois não aceitam restringir suas vidas ao padrão trabalho-casa-trabalho, por isso vagam de rua em rua, cidade em cidade, estado em estado “em busca de uma dose violenta de qualquer coisa” que lhes permita sair do cotidiano da sociedade do trabalho e do consumo; são visionários, pois enxergavam além do estreito pensamento de uma moralidade comezinha.

Nesse sentido, a obra de Belchior tem uma semelhança fundamental com os poetas da Geração *Beat*. Nela o cancionista também ataca frontalmente o *status quo*

de seu contexto social e fala constantemente da marginalidade, muitas vezes exaltando aqueles que são os estranhos, os *outsiders* da sociedade capitalista.

Na canção *Conheço o meu lugar*, o cancionista diz em coro com os anseios dos *Beatniks*:

O que é que pode fazer o homem comum
Neste presente instante
Senão sangrar, tentar inaugurar
A vida comovida
Inteiramente livre e triunfante?

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

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

“Tentar inaugurar a vida comovida, inteiramente livre e triunfante”, não seria talvez o objetivo de todo marginal? O cancionista se denomina um “simples cantador das coisas do porão”, tratado por aqueles responsáveis pela manutenção do *status quo* “aos pontapés”. Questionado sobre sua escrita em primeira pessoa, Belchior afirma que usa “o texto biográfico não como um eu pessoal, mas como o eu poético. É como se eu narrasse a história na primeira pessoa de um personagem de minha geração” (FUSCALDO, 2021, p. 77).

A geração de Belchior é uma geração que chega à vida adulta sob uma ditadura militar, num clima bastante conflituoso, onde ao mesmo tempo em que se respira um sonho revolucionário e transformador vindo, principalmente, dos Estados Unidos, da Inglaterra e da França, através do movimento estudantil; na América Latina amarga-se ditaduras extremamente repressivas, com desaparecimentos e assassinatos de militantes contrários ao regime, em sua maioria jovens.

No momento em que se iniciam os anos 1970, Geraldo Vandré está em Paris, denunciado num IPM do 1º Distrito Naval, Caetano Velos e Gilberto Gil estão em Londres, depois de passarem algum tempo presos no Brasil. Não são casos isolados: uma centena de músicos, entre eles os mais representativos da produção musical da década anterior, se espalham por sete países de

quatro continentes, engrossando o contingente de brasileiros que, por absoluta falta de condições de continuar trabalhando em seu país, foram para o exterior. Seu êxodo faz parte de um processo mais amplo que atingiu a sociedade brasileira como um todo. (BAHIANA; WISNIK; AUTRAN, 1979, p. 91)

Em um contexto desse, o cancionista se questiona: “o que é que eu posso fazer / com a minha juventude / quando a máxima saúde hoje / é pretender usar a voz?”.

A canção *Rock romance de um robô goliardo* (1984) é uma canção que mistura o rock, com elementos eletrônicos e uma letra bastante extensa, mais falada que cantada, num estilo que lembra a poética dos *Beats*. Em um trecho o cancionista lista os marginais da sociedade do consumo e o subproduto do consumismo que é a poluição.

Qual é o preço de um homem?
 E eu? Pago quanto para ser feliz?
 Cidade morena boca de ouro de tolo
 Luminosos, fliperamas, ondas hertzianas
 Mil escrituras, canções, outros sons!
 Videogames, quadrinhos, novelas, televisão
 Informática, cibernética, política, eletrônica, acústica
 Grandes populações, revoluções
 Que destino S.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?

Assim como a literatura *Beat*, as canções de Belchior englobam personagens que estão alienados do ciclo de trabalho e consumo propagado pelo modelo de vida americano. Não são consumistas, pois também não são trabalhadores formais; são assaltantes, bêbados, prostitutas, pivetes, punks, suicidas, viciados, velhos, vagabundos, isto é, a “ralé” da sociedade, o subproduto, a parte que não se encaixa, os estranhos, os *outsiders*, “coisa ante cuja visão dá vontade de morrer”.

Esses indivíduos figuravam como *outsiders* até mesmo dentro do discurso que negava a sociedade capitalista e se propunha enquanto alternativa: o marxismo. Enquadrados como o *lumpemproletariado*¹⁴, dentro da visão de Marx, eram esses os indivíduos que formavam o quadro da produção poética da Geração *Beat* e figuravam como personagens fundamentais do discurso contra-hegemônico da obra de Belchior.

O biógrafo de Belchior, Jotabê Medeiros, diz que

em tempos de disciplinas obrigatórias como OSPB e moral e cívica nas escolas ‘Apenas um rapaz latino-americano’ era um hino lúmpen que parecia ter o dom, ou o sentimento, de dispensar a juventude da época da posição de sentido ou reverência. Libertava automaticamente de todo formalismo, de todo condicionamento. (2017, p. 81)

Para Josely Teixeira Carlos, Belchior aposta num *ethos*, um investimento posicional ético de sua obra, que o caracteriza enquanto um jovem rebelde e marginal que se pretende como porta-voz de toda uma geração brasileira. Nesse quadro, o cancionista apresenta a imagem ética de um *marginal*, que se posiciona com agressividade em desacordo com relação a valores e normas estabelecidos. Ele segue, portanto,

o destino do “artista que renuncia a fazer frutificar o patrimônio (o capital e a genealogia), a ser filho de seu pai, para se dedicar às palavras” (MAINGUENEAU, 2006d, p. 111). O abandono do tão prestigioso curso universitário [de Medicina], tantas vezes referido pelo compositor em entrevistas, é desenvolvido por ele mesmo como o *mito fundador* de sua produção musical. Ou seja, ao narrar esse episódio de frustração social, Belchior constrói o relato fundador de sua *paratopia*: deixar uma posição alta na sociedade, a futura profissão de médico, para “preferir” entrar na errância da vida de artista, o que pode ser sintetizado na fórmula “morre o filho, nasce o compositor”. (CARLOS, 2014, p. 331)

Em sua canção *Bahiuno*(1993), o cancionista diz:

¹⁴O *Lumpemproletariado*, em Marx e Engels, é uma subclasse, considerada por eles como perigosa, pois, apesar de estar economicamente mais próxima da classe proletária, sua situação de pauperização a coloca como classe que pode ser “comprada” para servir aos interesses da burguesia. A palavra *Lumpen* significa, originalmente, farrapo velho e sujo, andrajo, mas também pode ser tomada como sinônimo de “vadio”, “vagabundo”, enquanto sua derivação *Lump* pode ser definida como “escória”, “mau-caráter”, “trapaceiro”. O *lumpemproletariado* pode ser considerado, em Marx e Engels, como uma subclasse composta por trabalhadores ocasionais, desempregados, indivíduos incapacitados de trabalhar, vagabundos, prostitutas, mendigos, criminosos, entre outros (MIRRAJIZ, 2018).

Já que o tempo fez-te a graça
 De visitares o Norte,
 Leva notícias de mim
 Diz àqueles da província
 Que já me viste a perigo,
 Na cidade grande enfim
 Conta aos amigos doutores
 Que abandonei a escola
 Pra cantar em cabaré
 Baiões, bárbaros, baiunos,
 Com a mesma dura ternura
 Que aprendi na estrada e em Che

“Conta aos amigos doutores / que abandonei a escola / pra cantar em cabaré”, ou seja, a renúncia à vida de prestígio que a universidade poderia proporcionar, lhe confere o atributo de *outsider*, lança as bases daquilo que vai ser a característica fundamental de sua obra: a marginalidade. Sendo assim, as canções de Belchior atentam sempre contra “a moral e os bons costumes”, estão sempre em relação de conflito com o *status quo* e procuram desestabilizar a ordem que fundamenta o sonho de pureza de seu contexto e época.

Howard Becker vai pesquisar um grupo específico de *outsiders* que são os músicos de casa noturna. Essa classe, ou subclasse, segundo ele, pode ser definida simplesmente como aqueles que tocam música popular por dinheiro. Por não participarem diretamente da produção, isto é, terem um trabalho considerado improdutivo, e muitas vezes não ter sequer emprego fixo nesse setor, o músico que toca na noite poderia ser considerado como parte do *lumpemproletariado*.

Belchior fala sobre as vivências desse músico na noite na já citada canção *Ter ou não ter* (1978), que será retomada aqui para evidenciar outros aspectos.

Quando eu vim para a cidade, eu ganhava a minha vida
 Ave-pássaro cantando na noite do cabaré
 E era mais pobre do que eu a mulher com quem dividia
 Dia e noite, sol e cama, cobertor, quarto e café

O Nordeste é muito longe e saudade a cidade
 É sempre violenta
 Pra quem não tem pra onde ir, a noite nunca tem fim
 O meu canto tinha um dono e esse dono do meu canto
 Pra me explorar, me queria sempre bêbado de gim

O patrão do meu trabalho era um tipo de mãos apressadas
 Em roubar, derramar sangue de quem é fraco, inocente
 Tirava o pão das mulheres suor de abraços noturnos
 Confiante que o dinheiro vence infalivelmente

Ele ganhava as meninas com seu jeito de bonito
 A roupa novinha em folha, cravo vermelho na mão
 Charuto aceso na boca e bolsa cheia de promessas
 De que um dia entregaria a qualquer uma o coração

Mas noite é vida e vida é jogo e jogo é sorte e sorte é vária
 Coisa muito complicada o amigo tem ou não tem
 Quem não tem sucesso ou grana tem que ter sorte bastante
 Para escapar salvo e são das balas de quem lhe quer bem

Por isso eu fui ao Navalha, falei com o Papel de seda
 Malandros amigos meus, que tinham vindo há mais tempo
 Deles aprendi a arte de conviver com o perigo
 De respeitar sem temer qualquer espécie de gente

Contei tudo eles iriam ver meu show na meia-noite
 Falava a palavra amor, a letra da minha canção
 O tipo, sentado à mesa, rugia e amassava o cravo
 Sangue um golpe na garganta e um tiro no coração

Eu não quero falar nada eu quero é completar meu canto
 Pois sei que o show continua, que continua o viver
 Mas é bom tomar cuidado com quem entende do riscado
 Tobeornottobe quer dizer ter ou não ter

Nessa canção, o músico é um migrante (“o Nordeste é muito longe”) que tem saudade de sua terra e vive as dificuldades da vida em uma cidade grande (“saudade, a cidade é sempre violenta”). Novamente aparece o cabaré como o local onde esse músico canta para ganhar sua sobrevivência, local de encontro da boemia da cidade. Esse músico tem um patrão que o explora (“o meu canto tinha um dono e esse dono do meu canto / pra me explorar me queria sempre bêbado de gim”), um tipo que apesar de empresário, dono do cabaré, é também parte do *lump*, já que é um trapaceiro, um mau-caráter (“um tipo de mãos apressadas / Em roubar, derramar sangue de quem é fraco e inocente”), um cafetão que explora as mulheres para ganhar seu dinheiro (“confiante que o dinheiro vence infalivelmente”).

Esse músico é aquele que não tem fama, não tem uma carreira estável e, portanto, fica à mercê de tipos como o dono do cabaré. A vida noturna é uma vida agitada e cheia de perigos, pois é um ambiente onde as regras mais formais da sociedade, aquelas que organizam a vida do trabalho no período diurno, estão relativamente suspensas, ou, pelo menos, não há uma vigilância mais acirrada como aquela que se dá durante o dia (“Mas noite é vida e vida é jogo e jogo é sorte e a sorte é vária / Coisa muito complicada o amigo tem ou não tem / Quem não tem

sucesso ou grana tem que ter sorte bastante / Para escapar salvo e são das balas de quem lhe quer bem”).

Em sua pesquisa, Becker verificou que

na família de classe média, a escolha da música em casas noturnas como ocupação é vista como um movimento rumo à vida boêmia, envolvendo uma possível perda de prestígio tanto para o indivíduo como para a família, sendo por isso vigorosamente combatida. (2008, p. 124)

Como afirmou Josely, a renúncia de Belchior à carreira de médico para ingressar no universo da música é o fundamento do conflito que perpassa toda sua obra. Além disso, ele também se desloca do Nordeste para o sul, provocando outra ruptura que o leva ainda mais a identificar sua obra com os tipos marginais, os *outsiders*, os estranhos da sociedade.

Sendo assim, o indivíduo que tem pretensões de seguir uma carreira artística em uma sociedade voltada para o trabalho considerado “produtivo”, com uma cultura altamente influenciada por uma visão técnico-científica e burocrática, como a do contexto em que Belchior desenvolve sua obra, cultiva em si um desdém pelas regras da sociedade em geral e busca um caminho para se libertar de suas amarras.

Belchior diz que

inicialmente não tinha intenção profissional com a música. Meu gosto mudou mesmo dentro da universidade, no tempo do movimento estudantil, quando vi que a música era uma forma muito próxima da poesia, da vida de comunicação no Brasil. Então deixei a escola pra fazer música. Claro que isso frustrou um pouco a expectativa da minha família, que queria mais um doutor [...]

[A música] pode ser um veículo muito bom de crítica do sonho, de aproximação com a linguagem da poesia e também apontar para a possibilidade de liberdade, que é sempre o objetivo fundamental, né? Seja música, poesia, literatura, naturalmente conquistar a liberdade é o objetivo de qualquer artista. (BELCHIOR, p. 6, 2007)

Desta forma, vê-se que o cancionista abandonou o curso de Medicina, mas sempre esteve ligado ao ambiente da universidade, onde ele encontrou um cenário propício para o seu fazer artístico e um público bastante receptivo à sua obra que era crítica, ácida e, muitas vezes, densa, de difícil compreensão para o público geral, pelo menos num primeiro momento. Em entrevista à Miele, no programa *A vida é um show*, Belchior afirma que

àquela altura, a universidade era não apenas uma perspectiva futura de excelência profissional, mas era também um viveiro muito grande de utopias, de sonhos juvenis, todos eles ligados com a ideia de transformar o Brasil, e de fazer uma arte que representasse pelo menos esse momento sonhador, utópico. (TVE Rio, 2003)

Um processo de desenvolvimento econômico e social se intensificava no pós-guerra e transformava as características de todo o planeta, inicialmente nos países capitalistas mais desenvolvidos, mas, posteriormente, se espalhando para o restante do globo. Isso acontecia de forma bastante desigual e, muitas vezes, predatória, mas, ainda assim, globalizante. O desenvolvimento científico tem papel fundamental nesse processo e a Universidade é o lugar da produção do conhecimento científico por excelência. A chamada Revolução Verde, por exemplo, fruto desse desenvolvimento científico que tem na Universidade seu *locus*, sobretudo a partir da década de 1960, transforma a produção agrícola, principalmente no então chamado Terceiro Mundo, provocando um êxodo rural sem precedentes.

“Quando o campo se esvazia, as cidades se enchem. [Sendo assim] o mundo da segunda metade do século XX tornou-se urbanizado como jamais fora” (HOBBSAWM, 1995, p. 288). Ao *boom* econômico e o crescimento da população urbana alia-se o aumento do investimento no ensino superior, dada a necessidade de maior qualificação para lidar com toda transformação técnica que se processava. No fim da década de 1980, por exemplo, os estudantes eram contados aos milhões na França, Alemanha, Itália, Espanha, URSS, Brasil, Índia, México, Filipinas e EUA, que tinham sido pioneiros na educação universitária em massa (*idem*, p. 290). As famílias corriam para colocar seus filhos na educação superior com esperanças de um futuro melhor para eles e um *status* social superior para a própria família.

Diferentemente da geração de seus pais e avós, que lidaram com escassez, desemprego em massa, fome, e haviam atravessado duas guerras mundiais, a geração que chegava à universidade na década de 1960, não haviam vivenciado esses acontecimentos e já participavam de um mundo que se interconectava cada vez mais, trazendo notícias de lugares distantes, de acontecimentos do mundo todo, de culturas antes desconhecidas da maioria dos indivíduos da geração passada. Esse caldo cultural trouxe para a sala da casa das famílias novos valores, capazes de incitar, ou, pelo menos, ser o germe, da contestação daquilo que era tido como a regra. A frase que sempre fechava a porta dos questionamentos, o “sempre foi

assim”, passa agora a ser confrontada com notícias de terras distantes onde nunca foi assim, ou, pelo menos, nem sempre.

Com o desenvolvimento galopante que tiveram os meios de comunicação, a difusão de normas, valores, gostos e padrões de comportamento, que até então estivera sob a influência mais direta do círculo íntimo, representado, por exemplo, pela família ou outras instituições afins, se libertava agora destas amarras tradicionais e locais, ganhando uma dimensão mais universal e aproximando realidades até então infinitamente afastadas umas das outras. (PEREIRA, 1983, p. 28)

Ainda assim, o mundo do pós-guerra, até 1970, era “governado por uma gerontocracia”, como afirma Hobsbawm (1995, p. 319). Os mais velhos governavam e ditavam as regras para os mais jovens. A juventude era considerada uma fase de imaturidade e tinha sua voz silenciada. Nas palavras de Belchior, em sua canção *No maior jazz* (1988),

Esses senhores se sentam à mesa
Decidem por nós, negociações
Estúpidos e idiotas da política!
Dólares, tanques e mísseis
Meu coração tropical não aguenta
E o Cruzeiro do Sul, que não nos orienta?

O profundo impacto da Revolução Cubana na juventude mundial se deu, pois além de ter sido uma revolução popular vitoriosa contra um governo decadente, foi também uma revolução feita por jovens. Fidel chega vitorioso ao poder em Cuba aos 32 anos, e grande parte das forças que lutaram pela revolução junto dele não passava dos 30 anos na data da vitória.

Imagens de Che Guevara eram carregadas como ícones por manifestantes estudantis em Paris e Tóquio [...] Nenhum nome (excetuando-se o do filósofo Marcuse) é mais mencionado que o dele numa bem-informada pesquisa da ‘Nova Esquerda’ global em 1968. (HOBSBAWM, 1995, p. 430)

Outra característica que colocava os jovens no centro dessa tormenta de transformações políticas, sociais e econômicas que foi a década de 1960 é o fato de que a velocidade da mudança tecnológica e a rapidez com que as coisas se tornavam obsoletas, colocavam a juventude, mais “antena” aos acontecimentos e, muitas vezes, participando ativamente dessas transformações, em vantagem em relação aos grupos etários mais conservadores e menos adaptáveis, ou, pelo menos,

mais resistentes às mudanças que ocorriam. “O que os filhos podiam aprender com os pais tornou-se menos óbvio do que o que os pais não sabiam e os filhos sim. Inverteram-se os papéis das gerações” (*idem*, 1995, p. 320). Tornava-se cada vez mais comum uma cena que até então era bastante atípica: o jovem, na empresa, ou outra instituição, se tornar chefe e dar ordens aos mais velhos.

Essa cultura jovem nascente e em plena expansão, além de ter a Universidade como *locus*—“essas massas de rapazes e moças e seus professores [...] concentrados em *campi* ou ‘cidades universitárias’ grandes e muitas vezes isolados, constituíam um novo fator na cultura e na política” (1995, p. 292) —, tinha também no cinema um vetor de profusão, de amplificação dessa nova realidade com alcance internacional.

Na canção *Beijo molhado* (1984), Belchior exprime a força com que esse novo estilo de vida juvenil exportado dos Estados Unidos – e também da Inglaterra, principalmente após a explosão mundial dos Beatles – atinge a juventude aqui no Brasil.

Um beijo molhado, escandalizado
Mas sintonizado em nossa estação
Um beijo comprado no supermercado
Transistorizado, beijo do Japão

Only you, onlyyou sabe dar
Only you, onlyyou, onlyyou sabe dar

Marilyn, Greta, Marlene
Deusas que eu amei com as mãos
Na fumaça azul do cinema
Poeira de estrelas, de sexo, ilusão

Menina, quanta saúde
Fascination, Hollywood de cartão postal, lamê
Tesouro da juventude, Cuba libre, anti-ilha do tesouro
Que eu ganhei na matinê

Yeahyeahyeahyeahyeahyeahyeah
Ah, onlyyou
Yeahyeahyeahyeahyeahyeahyeah
Ah, onlyyou

Moças, bonecas de louça, fofinhas, dolores de mi pasión
Oh! Diana suburbana, sul-americana, suja de batom
Oh! Deusa da discoteca
Oh! Musa do fliperama, meu bichinho de neon

Vamos, de motocicleta, tomar um sorvete
Na lanchonete sempre rola um som

Only you, onlyyou sabe ser, sabe dar
 Only you, onlyyoutchitchitchi turu

Que coisa louca
 Que céu da boca
 Um beijo no carro
 No banco de trás
 Pelvis no rock
 Me pegue, me toque
 Saques de sax
 Você é demais

Yeahyeahyeahyeahyeah

O cancionista cita Marilyn Monroe, Greta Garbo, e Marlene Dietrich, atrizes consagradas do cinema hollywoodiano, como deusas que ele amou na “fumaça azul do cinema”. A fascinação por Hollywood é evidenciada, mas sem deixar de citar também a referência da rebeldia juvenil: a Cuba *libre*. O estilo de vida jovem aparece nessa canção enfatizado nas frases: “vamos, de motocicleta, tomar um sorvete / na lanchonete sempre rola um som [...] Um beijo no carro, no banco de trás”. Outra grande referência para o estilo de vida que vai influenciar a juventude em grande parte do mundo ocidental, mas, também, boa parte do mundo oriental, é a figura de Elvis Presley, citada na frase “Pelvis no rock”, um apelido que faz referência ao seu estilo de dançar mexendo os quadris.

Diversas canções de Belchior fazem referência ao estilo de vida jovem que passava a se tornar hegemônico em boa parte do mundo. A respeito desse estilo jovem, Hobsbawm afirma

O *blue jeans*, traje deliberadamente popular introduzido nas universidades americanas por estudantes que *não* queriam parecer com seus pais, [...] e o *rock* se tornaram marcas da juventude “moderna”, das minorias destinadas a tornar-se maiorias, em todo país onde eram oficialmente tolerados e em alguns onde não eram, como na URSS a partir da década de 1960. (1995, p. 320)

A canção *Rock romance de um robô goliardo*, exemplifica de forma sintética o conflito que se estabelecia entre jovens e adultos.

O som do alto-falante rolava e me dava um toque
 E ChuckBerry, 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
la 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

Em *Coração Selvagem* (1977), o tema é a fúria da juventude, a vontade de viver e experimentar, de correr perigo, de viver intensamente.

Mas quando você me amar,
Me abrace e me beije bem devagar
Que é para eu ter tempo,
Tempo de me apaixonar
Tempo para ouvir o rádio no carro
Tempo para a turma do outro bairro
Ver e saber que eu te amo

Meu bem, o mundo inteiro
Está naquela estrada ali em frente
Tome um refrigerante,
Coma um cachorro-quente
Sim, já é outra viagem
E o meu coração selvagem
Tem essa pressa de viver

Meu bem,
 Vem viver comigo,
 Vem correr perigo,
 Vem morrer comigo
 Meu bem, meu bem, meu bem

Talvez eu morra jovem
 Nalguma curva do caminho
 Algum punhal de amor traído
 Completará o meu destino

Essa cultura jovem, esse ambiente de revolta contra uma sociedade burocratizada e tecnocrática, essa força com que a juventude passa a ocupar o espaço público, a politizar sua condição de jovem, sua condição de marginalizados por um sistema “governado por velhos”, acaba funcionando como um catalisador de outras revoltas que vinham sendo gestadas no seio dessa sociedade e que, de tempo em tempo, encontram um ambiente propício de erupção.

Inicialmente focados na juventude branca de classe média em países como os Estados Unidos, França, Inglaterra, entre outros, a revolta da juventude e dos estudantes contra o *establishment* – “só na década de 1960, se tornou inegável que os estudantes tinham constituído, social e politicamente, uma força muito mais importante do que jamais haviam sido” (HOBSBAWN, 1995, p. 290) – foi acrescida da revolta dos negros, das mulheres, dos homossexuais, dos operários, entre outros. A revolta dos estudantes contra a autoridade dos pais e com as autoridades dentro da própria universidade, ampliava-se para o ressentimento contra qualquer autoridade que trabalhasse para a manutenção do estado de coisas que os sufocava em suas aspirações de liberdade. Isso os aproximava, mesmo nos E.U.A., dos movimentos de esquerda. No entanto, havia um sentimento de que a forma de fazer política até então vigente, isto é, através dos partidos políticos e das instituições, já não cabia mais no sonho libertário dessa juventude, o que as fazia se voltar, também, contra os métodos políticos da esquerda tradicional. Como disse Belchior em *Jornal Blues (canção leve de escárnio e maldizer)* (1987): “there is no political solution, meus caros estudantes”.

Essa canção é uma crítica a todo o *establishment*, e exemplifica a revolta geral da juventude contra a ordem estabelecida.

Nesta terra de doutores, magníficos reitores,

Leva-se a sério a comédia
 A musa pomba do Espírito Santo e não o bem comum,
 Inspira o bispo e o Governante
 Velhos católicos, políticos jovens
 Senhoras de idade média
 Sem pecado abaixo do Equador
 Fazem falta e inveja ao inferno de Dante
 Tão comum é tirar-se daqui qualquer coisa
 Que eu também tiraria o chapéu a vontade
 Aos cidadãos respeitáveis, donos de nossas vidas
 Pais e patrões do país
 Mas em vez tiro o lenço
 Não para enxugar
 Portuguesmente, a saudade
 Mas pra saudar num *Ciao*
 Quem me expulsa de casa
 Dar um viva excelência
 E tapar o nariz

Não, não quero contar vantagem
 Mas já passei fome com muita elegância
 E uns caras estranhos, ordens superiores
 Já invadiram minha casa, mas com muito respeito
 Diabo de profissão
 Ganhar com o suor de meu rosto o bendito pão
 E o gim das crianças
Noblesseoblige
 Eu talvez seja o cara que você ama odiar
 Inimigo do peito
 Cá em casa quem morre se torna querido
 Tido e havido por justo e inocente
 Mas pode ir tirando o cavalo da chuva
 Que eu não vou nessa de morrer
 Só para agradar vocês
 Aluno malcomportado
 Pela regra da escola, devo ser reprovado
 Sumariamente
 Mas não faz mal
 Deixo os louros ao poeta
 Luras é o que me importa
 Quero o meu dinheiro no fim do mês

Mas que poeta idiota, canções tão tocantes
 Dão sempre uma nota raramente vulgar
 Atentado à moral e aos bons costumes
 Lapidado diamantes, não falsos brilhantes
 Kitsch elegante que te mente elegantemente
 Oh, abre alas que eu quero passar
 Thereis no business like soul business
 Thereis no Politicalsolution meus caros estudantes

Ou tá todo mundo comido, lavado, passado, bronzado
 Ora, muito obrigado
 Só eu não venço na vida, não ganho dinheiro, não pego mulheres
 Não faço sucesso
 O velho blues me diz que ateu como eu
 Devo manter os modos e o estilo
 Réu confesso

Eles vão para a glória
 Sem passar pela cama
 Ou Jesus não me ama
 Ou não entendo nada do riscado

Não toques esse disco
 Não me beijes, por favor
 Meu professor de filosofia já dizia que eu viveria
 Sempre adolescente
 Hoje, qualquer mulher, assim que me abandona
 Já me tem por durão, mesmo sabendo que mente
 Desculpem, infelizmente eu não sou à prova de som
 Nem de amor

Aqui o cancionista faz uma crítica sarcástica às principais instituições sociais de seu tempo: a Igreja (“A musa pomba do Espírito Santo e não o bem comum, inspira o bispo e o Governante / Velhos católicos, políticos jovens / Senhoras de idade média” [...] Eles vão para a glória / Sem passar pela cama / Ou Jesus não me ama / Ou não entendo nada do riscado); a política (“Aos cidadãos respeitáveis, donos de nossas vidas / Pais e patrões do país”); a Universidade (“Nesta terra de doutores, magníficos reitores, leva-se a sério a comédia”); a polícia (“E uns caras estranhos, ordens superiores / Já invadiram minha casa, mas com muito respeito”); o trabalho (“Diabo de profissão / Ganhar com o suor de meu rosto o bendito pão / E o gim das crianças”); a família (“Cá em casa quem morre se torna querido / Tido e havido por justo e inocente / Mas pode ir tirando o cavalo da chuva que eu não vou nessa de morrer / Só para agradar vocês”); e a escola (Aluno mal comportado / Pela regra da escola, devo ser reprovado / Sumariamente) (CARLOS, 2007, p. 196).

A revolta era contra as autoridades de um modo geral, contra tudo que se pretendesse homogeneizador, tudo que pretendesse controlar as forças da vontade e do prazer. Havia um elemento diferente na revolta estudantil da década de 1960: era uma revolta dionisíaca, erótica (visto que a libertação da repressão sexual era uma das bandeiras do movimento), que prezava pela ludicidade, que buscava a alegria, que se voltava contra a despersonalização da massificação do Estado de Bem-Estar Social.

Esse apelo à individualidade tornava as revoltas estudantis mais próximas, dentro do espectro da esquerda, do anarquismo que do marxismo. Não que suas aspirações negassem a coletividade, mas essa coletividade não poderia mais ser aquela que subsumi o indivíduo, que o despersonaliza, que o massifica, mas antes

aquela que o possibilita expressar sua individualidade e a riqueza da diversidade pessoal em meio ao coletivo.

Essas características os aproximavam daquele grupo de poetas da década de 1950, os *Beats*, que, não à toa, alguns deles, apesar de não serem mais jovens, se tornaram gurus e influenciaram fortemente os acontecimentos da década de 1960, entre eles Allen Ginsberg e Laurence Ferlinghetti.

Já desde os anos 50, era bastante visível na sociedade americana a familiaridade crescente que a noção de antiintelectualismo vinha ganhando. Um exemplo desse fato é o surgimento de toda a tradição boêmia – aquela dos *beatniks* – de verdadeiros representantes de um anarquismo romântico, cujo estilo de contestação e agitação, novo e radical quando comparado à luta da esquerda tradicional [...]

É no interior desta geração de rebeldes marginalizados dos bairros boêmios que surge a poesia *beat*, à qual se ligam nomes como Allen Ginsberg, líder e inspirador do *flowerpower* (o poder da flor) dos anos 60. Ginsberg foi um dos verdadeiros idealizadores do estilo típico de concentração e manifestação dos *hippies*, sendo presença obrigatória nesses acontecimentos.

[...] Foram os *beatniks* dos grupos de destaque a encarnar, de modo especialmente vigoroso, a rebeldia marginalizada dos anos 50 nos Estados Unidos. Já fascinados pelas doutrinas orientais, ponto fundamental de encontro entre eles e os alegres *hippies* dos anos 60, rejeitavam o caminho do intelectualismo, devotando-se a uma vida marcadamente sensorial e deixando-se arrastar por sua ludicidade e desprezo pelas satisfações de uma carreira e de um rendimento regular. (PEREIRA, 1983, pp. 33-34)

Em nosso entender, o artista tem um papel disruptivo em relação ao poder estabelecido. A arte sempre necessitou negar o *status quo* de alguma maneira para poder se libertar da mediocridade e alcançar formas autênticas de se expressar. Assim sendo, sempre esteve de alguma forma ligada às transformações sociais, mesmo que os artistas não estivessem pessoalmente envolvidos nesses processos.

O que parece ser um traço bastante marcante das revoltas da década de 1960 é a ênfase no papel da arte para que se desse esse processo transformador de forma satisfatória. O processo de massificação e despersonalização ter atingido índices bastante preocupantes no século XX – com aberrações como, por exemplo, os discursos do *führe* Alemanha Nazista –, talvez tenha dado ao movimento essa característica de valorização do fazer artístico. Este, atribuindo ímpeto ao aspecto individual, tornando o artista uma figura de admiração e muitas vezes veneração por parte dos demais, fez da década de 1960 uma década de engajamento direto dos artistas e de suas artes nos processos de transformação social que se gestavam.

Lawrence Ferlinghetti, poeta *beat* e com uma arte bastante engajada nesse processo de transformação cultural, escreve em seu romance *Amor nos tempos de fúria* (1988), a respeito da relação entre um professor universitário e uma estudante:

E além disso ele deu a Annie muito mais, mostrou a ela que o artista é o inimigo perpétuo do Estado, a mosca na sopa do Estado, o inimigo total de todas as forças organizadas que sobrepujam o indivíduo livre em todos os lugares, o artista é o portador de Eros, portador da verdadeira força vital, portador do amor, num mundo aparentemente inclinado a destruir isso, Eros versus civilização, vida contra morte. (p. 38)

Em outra passagem o poeta descreve os acontecimentos dos dias de *maio de 1968*, e expõe o sonho que guiava a revolta naqueles dias:

[...] uma mensagem escrita à mão estava pendurada na porta do anfiteatro da Sorbonne ocupada por milhares de estudantes:

A REVOLUÇÃO
QUE ESTÁ COMEÇANDO
COLOCARÁ SOB JULGAMENTO
NÃO APENAS A SOCIEDADE CAPITALISTA
MAS TAMBÉM A SOCIEDADE INDUSTRIAL
A SOCIEDADE DE CONSUMO PRECISA MORRER
UMA MORTE VIOLENTA
A SOCIEDADE DA ALIENAÇÃO
PRECISA DESAPARECER DA HISTÓRIA
ESTAMOS INVENTANDO
UM MUNDO NOVO E ORIGINAL
PODER À IMAGINAÇÃO!

[...] a revolta se espalhou como fogo numa floresta, passando por cima de orientações e diferenças políticas, por cima de limitações de classe e distinções acadêmicas. Aquela era, no âmago, uma revolta libertária da juventude, uma revolta dos jovens contra a sociedade enfadonha como um todo, uma revolta global contra o que eles viam como os falsos valores das gerações anteriores, com suas hierarquias arraigadas e autoridades hereditárias apoiadas pelo Estado e todo o seu aparato de controle, de modo que havia uma solidariedade baseada não apenas na juventude, mas na alienação em geral, alienação de uma sociedade empanturrada que não oferecia uma porta de entrada para os jovens. Da universidade à fábrica, a “ditadura dos adultos” deveria ser questionada violentamente, contestada ponto por ponto, trazida para a luz do fogo, um fogo contagioso e explosivo com o qual as tropas de choque do general De Gaulle a princípio não sabiam como lidar, visto que se defrontavam na verdade com os filhos e filhas de sua própria *haute bourgeoisie*, que estavam criando sua própria “universidade aberta” como modelo para uma “sociedade aberta” onde reinaria a imaginação no lugar da burocracia sinistra. (p. 92-94)

Essa insistência na imaginação, no fazer artístico, no viver livre do controle de um racionalismo engessado e limitante é o que une a juventude, os estudantes e os

poetas num mesmo sonho: o sonho de uma sociedade libertária, onde o fazer fosse criativo, onde a arte tivesse lugar de destaque. Belchior acreditava que “cabia aos estudantes pensar as alternativas para uma mobilização política que não fosse nem capitalista nem socialista. Queria uma experiência anarquista, no sentido mais rígido da palavra, uma experiência desordenadora” (PASQUIM, p. 9, 1982).

Essa aproximação do cancionista com o anarquismo fica evidente na canção *Como o diabo gosta* (1976).

Não quero regra nem nada
Tudo tá como o diabo gosta, tá
Já tenho este peso, que me fere as costas
E não vou, eu mesmo, atar minha mão

O que transforma o velho no novo
Bendito fruto do povo será
É a única forma que pode ser norma
É nenhuma regra ter
É nunca fazer nada que o mestre mandar
Sempre desobedecer
Nunca reverenciar

Sempre desobedecer e nunca reverenciar, esse era o caminho para libertar-se das amarras do velho mundo (ou do mundo dos velhos). O bendito fruto viria do povo, que transformaria o velho no novo. Nesse caminho, o poeta, o artista, tinham papel de instigar, de fomentar o questionamento.

Uma grande referência para Belchior foi Bob Dylan. O modo de compor, os temas de suas canções, a visão do artista como fundamental no processo de transformação, inspirou Belchior. Apenas com uma gaita e um violão, e inspirado pela música *folk* estadunidense, Dylan traz, em suas letras longas e muitas vezes discursivas, questionamentos de todo tipo ao modo de vida americano. “Minhas canções protestam contra a guerra, contra as bombas e os preconceitos raciais, contra o conformismo”, dizia (PEREIRA, 1983, p. 54). Bob Dylan foi um artista muito inventivo e transitou por diversos estilos dentro de sua música, sempre inovando, muitas vezes de forma polêmica, recebendo críticas de seus próprios admiradores. Era um artista que não se prendia a amarras e, desta forma, influenciou fortemente a obra de Belchior.

Assim como em Dylan, a obra de Belchior, “seus poemas longos, urbanos e relativamente críticos serviam de tema para acaloradas discussões, de bandeira

para a rebeldia juvenil”, afirma o jornalista Ezequiel Neves para Revista *Pop*, em 1976 (apud CARLOS, 2014, p. 279). A respeito dessas comparações entre a obra de Bob Dylan e a sua, Belchior afirma que tem algo de verdade, pois os dois estavam interessados em fazer poemas para a música pop. “Dylan era apenas um rapaz americano vindo do interior. Com espírito sempre jovem, e pra quem a música é um poema cantado, assim como para mim” (CARLOS, 2007, p. 207).

No entanto, apesar de trazer muitas mudanças comportamentais para a sociedade de um modo geral e lançar as bases para muito do seria feito no âmbito cultural nos anos seguintes, a revolução esperada pela juventude da década de 1960 não se concretizou, o capitalismo e a sociedade industrial não ruíram, a hegemonia cultural americana continuou a se impor, apesar de constantemente abalada pelo desenvolvimento econômico e cultural de outras partes do mundo, e a indústria cultural continuou a dar as cartas, com os interesses mercadológicos influenciando fortemente o desenvolvimento das artes. “Se obscuros e monótonos dias assombraram os que procuravam a segurança, noites insones são a desgraça dos livres”, diria Bauman, e o mal-estar da pós-modernidade se impôs com o fim da utopia, o fim da ideologia; enfim, o fim da modernidade (BAUMAN, 1998, p. 10).

Em dezembro de 1970, em uma entrevista concedida à revista *Rolling Stone*, John Lennon faz um balanço de toda a movimentação dos anos 1960 e da contracultura, diz ele: “Eu acordei pra isso também. O sonho acabou. As coisas continuam como eram, com a diferença que eu estou com trinta anos e uma porção de gente usa cabelos compridos” (apud PEREIRA, 1983, p. 51).

A canção *Como nossos pais* (1976) evidencia o fim do sonho:

Por isso cuidado meu bem
 Há perigo na esquina
 Eles venceram
 E o sinal está fechado para nós
 Que somos jovens

[...]

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
 Como os nossos pais

[...]

Hoje eu sei que quem me deu a ideia
 De uma nova consciência e juventude
 'Tá em casa
 Guardado por Deus
 Contando seus metais

Assim como na avaliação de Lennon, nessa canção Belchior reconhece que as mudanças esperadas por toda a revolta juvenil não se concretizaram e seguimos sendo os mesmos e vivendo como nossos pais. A juventude se dispersou e as coisas seguiram seu rumo, e, pior que isso, aqueles que levantavam as bandeiras de uma “nova consciência”, de um novo modo de vida, estão “em casa, guardado por Deus”, o mesmo Deus que representa aquilo tudo contra o qual se revoltavam¹⁵; seguem “contando seus metais”, acumulando o mesmo dinheiro que mantém a sociedade contra a qual se rebelaram. “Eles venceram” e o sinal está novamente fechado aos jovens.

Em *Lira dos vinte anos* (1988), a avaliação segue a mesma, a crítica é voltada contra a juventude que se levantou, para se sentar novamente e aceitar o conforto e a conveniência de um emprego de boa renda.

Os filhos de Bob Dylan
 Clientes da Coca-cola
 Os que fugimos da escola
 Voltamos todos pra casa
 Um queria mandar brasa
 O outro ser pedra que rola
 Daí o *money* entra em cena e arrasa
 E adeus, caras bons de bola

Ou ainda em *Dandy*(1987):

¹⁵“O Catolicismo é a instituição de poder da Igreja, e sempre esteve no atendimento a sua clientela de poder, participando das lutas pelo poder, do estabelecimento da instituição, autora de 2000 anos de repressão sexual, religiosa e institucional” (BELCHIOR em entrevista ao PASQUIM, 1982).

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, um Dandy, um grande
 Milionário socialista
 De carrão chego mais rápido a revolução

Ahhhh
 Quanto rock dando toque tanto Blues
 E eu de óculos escuros
 Vendo a vida e mundo azul

Aqui o cancionista faz uma crítica ao artista que se rende aos interesses mercadológicos, interessado em “sucesso, grana e fama”, transformado em “reles conformista”, adaptado à sociedade consumista (“nenhum supermercado satisfaz meu coração”). Aqui o rebelde precisa “conseguir licença” para ser rebelde, do seu broto (sua namorada) e do patrão. Seu sonho é se tornar um milionário, ainda que socialista, para que possa ter um carrão, ainda que para chegar mais rápido à revolução. Mas a canção segue tendo sua função social, o *rock* e o *blues* continuam dando o toque, continuam mostrando o caminho, ainda que o jovem vista seus óculos escuros e ache que tudo é azul. Os óculos escuros aqui simbolizam o “fechar os olhos” para os problemas. Ainda que tenha sido um elemento caracterizador de uma rebeldia juvenil – os óculos escuros, as motocicletas etc. – esses itens se tornaram meros objetos de consumo, um modismo, atrás do qual, sob o disfarce de rebelde, eu escondo toda a minha alienação.

A decepção do artista que gostaria de ver sua arte como um instrumento de transformação da sociedade, aparece em *Tocando por música* (1987):

Aluguei minha canção
 Pra pagar meu aluguel
 E uma dona que me disse
 Que o dinheiro é um deus cruel

A minh'alma esteve a 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

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

Na sociedade que ficou, depois de “termos feito tudo o que fizemos” e ainda sermos os mesmos, resta ao artista alugar sua canção para pagar seu aluguel, pois “o dinheiro é um Deus cruel”. Aqueles anos que eram para ser verdes, ficaram negros e só resta verde o vale de lágrimas daqueles que acreditaram no sonho.

Em entrevista, Belchior afirma que

[...] na verdade, a minha música inteira é sobre o desconcerto do mundo. É uma visão mais filosófica do que sociológica.

[...] O desconcerto do mundo – também impresso num soneto de Camões – é um conceito filosófico, que vem do Renascimento, pelo qual se apreende o mundo como desconcertado. A palavra concerto aí tem o mesmo sentido do concerto de música. O mundo não é harmonioso; é mais caótico do que ordenado. Isso aponta para um universo em evolução, não no sentido do equilíbrio, mas no sentido de um desequilíbrio. (AURÉLIA e RABÊLO, apud CARLOS, 2007, p. 200)

Em seu último álbum de canções inéditas, *Bahiuno*(1993), o cancionista reafirma toda sua identidade marginal e retoma uma crítica ácida e sarcástica contra a sociedade. Belchior afirmava que se esse álbum tivesse um subtítulo seria “Manifesto lírico pela Cultura e Civilização contra a Violência e a Barbárie” (CARLOS, 2007, p. 244). A canção *Lamento de um Marginal bem-sucedido* inicia com uma crítica ao que ele chama de “tempos cínicos e cruéis” e faz uma colocação sarcástica a respeito do movimento jovem da década de 1960:

Baby
Enquanto um velho mestre de blues
Radioativas nas ondas sonoras do carro

Tome um fósforo
 E ao gosto dos anjos
 Acenda o último cigarro
 Que aquele bêbado lhe deu
 E blues lamente comigo
 Os tempos cínicos e cruéis
 Para o cowboy delicado
 Que você diz que sou eu

Ah! Você lembra?
 Naquele tempo
 Quem não queria tomar o poder?
 E que mãe não tomava comprimidos pra dormir?
 É proibido proibir

E mais a frente reafirma a continuidade daquela mesma sociedade contra a qual os jovens se rebelaram:

Ah! Enquanto essas senhoras e esses senhores
 Viram o jogo contra nós
 E põem o mundo a seu favor
 Que horror
 Conversação de marginais
 Sobre a terra devastada
 Em meio a nossa guerra civil
 Desde Cabral o Brasil é Brasil

[...]

E por falar em política
 Os meninos de ruas já sentem na pele
 A verdade nua e crua
 Do que nunca aconteceu

E segue em *Bahiuno*, canção que dá nome ao álbum:

Ah! Metrópole violenta que extermina os miseráveis, negros párias, teus meninos!
 Mais uma estação no inferno, Babilônia, Dante eterno! Há Minas? Outros destinos?

[...]

E, no que toca a família, dá-lhe um abraço apertado, que a todos possa abarcar
 Fora da lei, procurado, me convém família unida contra quem me rebelar

Cai o Muro de Berlim, cai sobre ti, sobre mim, Nova Ordem Mundial

[...]

Dá flores ao comandante que um dia me dispensou do serviço militar
 Ah! Quem precisa de heróis: feras que matam na guerra e choram na volta ao lar
 Gênios do mal tropicais, poderosos bestiais, vergonhas de Mãe Gentil

[...]

Ao pastor de minha igreja reza que essa ovelha negra jamais vai ficar branquinha
 Não vendi a alma ao diabo. O diabo viu mau negócio nisso de comprar a minha

Se meu pai, se minha mãe se perguntarem, sem jeito: - Onde foi que a gente errou?
 Elogiando a loucura, e pondo-me entre os sonhadores, diz que o show já começou

Trogloditas, traficantes, neonazistas, farsantes: barbárie, devastação
 O rinoceronte é mais decente do que essa gente demente do Ocidente tão cristão

Por fim, o cancionista questiona em *Arte final*, canção que fecha o álbum:

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 vem chegando os bárbaros
 Os arrivistas, os consumistas, os mercadores

[...]

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 perguntes por quem os sinos dobram
 Eles dobram por ti!
 Ora, senhoras! Ora, senhores!
 Um boa noite lustrada de neon pra vocês
 E o último a sair apague a luz azul do aeroporto
 E ainda que mal lhe pergunte
 A saída será mesmo o aeroporto?

Vemos que a avaliação que o cancionista faz, em sua obra, da realidade que se estabeleceu após a euforia revolucionária da década de 1960 é bastante negativa. “Esses senhores” e “essas senhoras” continuam ditando as regras e “pondo o mundo a seu favor”. Ou seja, o “velho” continua a dar as cartas e aquele mundo “novo” que esperavam que nasceria do sonho revolucionário “nunca aconteceu”. Sendo assim, os meninos de rua já sentem na pele a continuidade desse “velho mundo”. A metrópole se torna cada vez mais violenta, exterminando-os, marginalizando-os, tornando-os cada vez mais miseráveis, párias em uma sociedade onde “o consumo é a medida de uma vida bem-sucedida, da felicidade e mesmo da decência humana” (BAUMAN, 1998, p. 56). Assim como cai o muro de Berlim, cai sobre nossa cabeça a Nova Ordem Mundial, e o capitalismo segue firme a ditar as regras e organizar o sonho de pureza, agora mundialmente.

A Igreja e a família seguem sendo instituições firmes e estabelecendo o “certo e o errado”. Trogloditas, traficantes, neonazistas e farsantes dão o toque final no quadro social da barbárie que se impõe cada vez mais vigorosa. Aos poetas resta a alcunha de sonhadores, quando não são taxados como loucos. Onde estão os estudantes? Os rapazes latino-americanos? Os aventureiros? Os anarquistas? Os artistas? Os sem destino? Os rebeldes experimentadores? Alguém se atreve a ir além do *Shopping Center*?

O poeta figura como uma parte do tripé que constitui a identidade da obra de Belchior. O poeta aqui entendido como aquele que vive comovido, o caubói delicado, o trovador eletrônico, o sonhador, aquele que comete o crime de falar de amor em tempos em que “falar de amor é crime”, aquele a quem interessa “amar e mudar as coisas”. O poeta é aquele que nega o que nega os sentidos, que é gauche, anjo torto, a “pedra no sapato de quem vive em linha reta”, que vive a vida “com amor e anarquia”, que é “ingênuo, artista louco”, “alegre como um rio, um bicho, um bando de pardais”. Ele é “um antropófago urbano, um canibal delicado na selva da cidade”, seu “coração é como vidro, como um beijo de novela”. O poeta é também estudante, “com diploma de sofrer”, que não entende direito “desses casos de família e de dinheiro”, mas que aprende tateando, de coração na mão, “na fúria das cidades grandes”.

Em entrevista ao programa *Por uma cultura de Paz*, o cancionista afirma:

Eu sou ainda estudante. Se há uma condição que me encanta é a de estudante. Portanto, eu sou romântica e encantadoramente estudante. [...] Eu sempre estive na universidade, entendendo-a como um espaço espiritual mais permanente dentro de mim. Ainda sou estudante da vida que eu quero dar. (CARLOS, 2007, p. 239)

O poeta, na obra de Belchior, é jovem, pois a juventude é o tempo de “arriscar tudo de novo com paixão”, “cair na estrada tirana”, “cheia de fúria e de som”. “Quem dera a juventude a vida inteira”.

Durante a década de 1960, a juventude apostou todas as suas cartas na transformação revolucionária da realidade. Apostou principalmente na arte como força transformadora, na imaginação para vencer o lodaçal da burocracia. Em entrevista à revista *Veja* em 1976, Belchior avalia os resultados dessa aposta:

Na década de 1960, a grande explosão da juventude foi no sentido da libertação de preconceitos, da multiplicação da consciência, da alteração dos padrões de comportamento, de relacionamento, de hierarquia. Então, para mim, os anos 1960 foram uma grande forma de rebeldia. Mas toda essa experiência foi solapada, aproveitada pelo sistema e transformada em mercadoria. Não acho que não valeu a pena, que não se modificaram coisas. Porém me dói muito, e me decepciona ver que nossos projetos mais caros deram nisso e agora temos que começar tudo de novo. (MEDEIROS, 2017, p. 89)

“A reavaliação de todos os valores é um *momento* feliz, estimulante, mas os valores reavaliados não garantem necessariamente um *estado* de satisfação” (1998, p. 10), disse Bauman em *O mal-estar da pós-modernidade*. O poeta será sempre inquieto, nenhuma transformação lhe será suficiente, pois o passado é sempre uma roupa que não lhe serve mais (*I can't get no satisfaction*). A grande beleza do poeta, e talvez também seu grande tormento, é precisar sempre rejuvenescer.

ANTES DO FIM

Por volta do ano de 2007, com sessenta anos de idade, Belchior começou a se afastar da carreira de músico e a se dedicar mais a um projeto como artista visual, pintando alguns quadros, em sua maioria retratos, e, além disso, segundo sempre dizia aos amigos e pessoas próximas, estava trabalhando numa tradução, para uma linguagem mais coloquial e popular, da obra *A divina comédia*, de Dante Alighieri.

Aos poucos, o cancionista foi se afastando de tudo o que tinha feito em sua vida até então, afastou-se da família, dos amigos, das pessoas com quem trabalhava, e partiu para um destino incerto, migrando de cidade em cidade, contando com a ajuda de pessoas, muitas vezes fãs de seu trabalho, morando em lugares diversos, sempre de forma bastante discreta, se esquivando da exposição pública e se recusando constantemente a tocar violão quando lhe era sugerido.

Algumas conjecturas sobre os motivos que podem ter levado Belchior a esse exílio estão expostas em dois trabalhos que nos utilizamos para esta pesquisa, são eles: *Apenas um rapaz latino-americano*, 2017, de Jotabê Medeiros; e, *Viver é melhor que sonhar*, 2021, de Chris Fuscaldó e Marcelo Bortoloti. Portanto, nosso interesse não é expor, nem levantar tais hipóteses, mas evidenciar como esse último evento da biografia do cancionista pode ser visto como o coroamento do personagem *outsider*, do estranho, do marginal com o qual ele tanto trabalha em sua obra.

No início de sua juventude, Belchior buscou o isolamento e uma vida austera entrando para um mosteiro de frades Capuchinhos na serra de Guaramiranga, no Ceará, uma região montanhosa rodeada de cachoeiras e matas preservadas, com baixas temperaturas, uma exceção climática no Ceará. Essa experiência lhe rendeu estudos de filosofia, teologia, latim, canto gregoriano e um extremo rigor consigo mesmo, mas também lhe revelou sua incapacidade para a vida monástica que vinha de uma inquietude juvenil, uma vontade que necessitava romper o casulo do conformismo e da resignação.

Em entrevista ao *Pasquim*, Belchior afirma: “Achei interessante a experiência religiosa, numa boa, porque foi ela que me revelou a negação de Deus e dos valores religiosos. Quem quiser tornar seu filho avesso à Religião basta pôr no seminário” (PASQUIM, 1982, p.8). Segundo Jotabê Medeiros, “o conflito entre a alma libertária

de um jovem artista e a opção resignada pelo dogma, pela aceitação de uma verdade única, seguia como uma rotina física no jovem Belchior” (2017, p. 31).

No entanto, esse chamamento ao isolamento, ao retiro, talvez mantido em estado latente durante sua vida, voltou a inquietá-lo na velhice. Assim, Belchior, com sessenta anos recém-completos, abandona “tudo” para viver uma vida errante e anônima ao lado de sua companheira até o fim da vida.

A *paratopia* fundadora de sua condição de artista marginal, colocada por Josely Teixeira em sua tese (2014, p. 332), parece repetir-se em sua velhice, agora caracterizada pelo abandono da vida de artista consagrado, estabelecido no mercado nacional e internacional da música popular. Esse abandono parece reestabelecer a marginalidade que ele havia de certa forma perdido ao ser consagrado como artista nacionalmente reconhecido, ou em suas palavras, o “marginal bem-sucedido”.

Belchior foi aos poucos perdendo tudo o que lhe consagrou e foi também fugindo de todas as convenções que o amarravam à figura de reconhecimento popular que havia se tornado. Abandonou seu estúdio, abandonou pertences, vivendo apenas com uma mala de roupas e frequentemente recorrendo a roupas e objetos emprestados das pessoas que lhe abrigavam. Abandonou sua casa e sua estabilidade e, mesmo quando teve seus bens e rendimentos bloqueados pela justiça por conta de pensões alimentícias atrasadas, não voltou atrás e nem tentou recuperar suas finanças. Tornou-se peregrino, vagando pelo sul do país, cruzando reiteradamente a fronteira com o Uruguai, onde conquistou amigos que também foram fundamentais em sua fuga.

Uma das filosofias que embasavam a contracultura nos anos 1960 era a filosofia *drop out*, “pular fora”, “cair fora” do sistema, romper radicalmente com a regra, tornar-se um *outsider*. Aos sessenta anos de idade, Belchior pulou fora, rompeu radicalmente com a norma, a ponto de ser perseguido pela justiça e ter sua prisão decretada. Andou caminho errado “pela simples alegria de ser”. Morreu na contramão.

No sétimo dia após sua morte, um grupo de músicos da cidade de Fortaleza, organizados por Leo Mackellene e sua banda Trovador Eletrônico, decidiu fazer um tributo a Belchior no Theatro São João. Edna, a companheira que esteve junto do

cancionista durante todo o período de autoexílio, fez um discurso no dia do evento.

Disse ela:

“Ele era um cantor, um compositor, um poeta, um filósofo. Ele não era uma celebridade. Ele era um artista renascentista. [...] Os anti-humanistas perderam a inquisição na Idade Média porque Galileu conseguiu provar que a terra gira e, se a terra gira, tudo muda. Os nazistas, os fascistas perderam a Segunda Guerra Mundial. E os próprios fascistas que hoje desqualificam, desqualificaram Belchior, tentam desqualificar o Brasil, tentam desqualificar a América Latina, esses também perderão seu lugar na história, porque a história é do povo, é de todos. Se Belchior não se vendeu para aqueles que pretendem ser os donos do mundo, foi porque ele teve uma certeza durante toda a vida e isso está em suas músicas: de que todo ser humano é mais importante do que as coisas”. (FUSCALDO, 2021, p. 232)

O escritor, roteirista e letrista musical de Fortaleza, Ricardo Kelmer, organizador de um livro de contos inspirados nas canções de Belchior, chamado *Para Belchior com Amor* (2016), escreve em uma de suas crônicas publicadas no Facebook, dois anos após a morte do cancionista:

Você pode até dizer que eu estou por fora, que estou inventando. Bem, então você não entendeu Belchior. Leia sua poesia e verá que está lá em seus versos, ecoando sempre, um grito de resistência contra a opressão do sistema sobre o indivíduo, que sufoca seus sonhos e robotiza sua existência. É uma poesia de protesto e inconformismo, que nos alerta para a exploração capitalista que gera escravos assalariados e para a hipnose midiática que gera zumbis do consumo. A poesia de Belchior é anárquica, pois em vez do poder, defende a supremacia do amor, do prazer e da paixão. É um grito latino-americano que brota da dor das minorias e dos excluídos, de todos que não comungam com o deus mercado e vomitam a ração diária fornecida pela mídia poderosa. É a rubra poesia dos que sangram, mas não se deixam enquadrar. (apud FUSCALDO, 2021, p. 234)

A francesa Anne-Marie Bernadette Crosville – uma ex-combatente durante os anos de Guerra Civil em El Salvador, onde educava os filhos dos guerrilheiros, e que se casou com um brasileiro, vindo viver no Brasil – prestou assistência jurídica a Belchior para tentar reverter seu pedido de prisão. Apesar de se relacionar pouco tempo com ele, identificou-se com sua personalidade e disse a seu respeito:

“Era um defensor do ser humano, de uma vida digna, uma vida com liberdade. Começou a me contar um pouco de sua batalha e o que mais me chamou atenção foi seu humanismo. Não era alguém que cantava para ganhar dinheiro, mas para encantar as pessoas. Um tipo de militante através da música”. (FUSCALDO, 2021, p. 157)

Pouco antes de sua morte em 30 de abril de 2017, Belchior e Edna passaram uma temporada em um sítio emprestado por um amigo em Guaíba, próximo a Porto Alegre. Distante da vista de qualquer pessoa, o cancionista flanou por aquelas terras livre e solitário. Com um cajado improvisado pastoreava algumas ovelhas. Lia livros e vivia uma vida tranquila ao lado de sua companheira.

O anfitrião e sua família os encontrava nos finais de semana, quando tomavam vinho e conversavam alegremente. A respeito desse período,

vendo aquele improvisado pastor, o advogado comparava Belchior ao filósofo grego Diógenes, que tinha como bens de sua propriedade apenas um cajado, um manto e um cantil.

A comparação evocava uma corrente filosófica que parecia cara ao cantor. Diógenes propagou a doutrina do cinismo que – diferente da acepção moderna e vulgar da palavra – foi uma corrente conceituada em sua época, ao defender a busca da felicidade através da pobreza, da eliminação do supérfluo, do desprezo às instituições, convenções e bens materiais. Os cínicos viviam como cães de rua, acreditando que só é livre aquele que abandona tudo, que só encontra a verdade quem não depende do mundo exterior. (FUSCALDO, 2021, p. 163)

Na última canção de seu álbum *Alucinação* (1976), chamada *Antes do fim*, uma balada *country*, com violão, gaita e voz, bem ao estilo Bob Dylan, o cancionista deixa um recado, que é um resumo do “espírito” de sua obra, um conselho de irmão mais velho, como apontou Jotabê Medeiros; um desejo e ao mesmo tempo um aviso. Diz a canção:

Quero desejar, antes do fim
 Pra mim e os meus amigos
 Muito amor e tudo mais
 Que fiquem sempre jovens
 Que tenham as mãos limpas
 E aprendam o delírio com coisas reais
 Não tome cuidado
 Não tome cuidado comigo
 O canto foi aprovado
 E Deus é seu amigo
 Não tome cuidado.
 Não tome cuidado comigo
 Que eu não sou perigoso
 Viver é que é o grande perigo

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao escutar com atenção a obra de Belchior podemos encontrar diversas referências pinçadas das mais variadas vertentes da cultura humana, seja a música, a literatura, o teatro, a história, as artes plásticas, a filosofia, a sociologia, o folclore, entre outros. Uma miríade de possibilidades se abre ao horizonte do observador atento que o permite seguir por caminhos diversos e encontrar possibilidades múltiplas de pesquisa nessas diversas áreas. O cancionista explora, às vezes de forma sucinta, outras vezes de forma explícita, diversos temas da cultura humana, trazendo-os do universo do conhecimento puro, do conteúdo-sentido, na terminologia de Bakhtin, para o universo do sentir, da realidade emotivo-volitiva da vida. Ao banhar esse conhecimento em sua subjetividade e o exteriorizar impregnado por sua emoção, por seu sentimento, o cancionista afeta outros corações e outras mentes; isto é, ele fortalece um elo que se fazia latente nas consciências individuais de cada ser, sedimentando laços que as ligam umas as outras.

Percebendo essa potência que existe no mundo da arte em geral, mas mais especificamente no universo da canção que trabalhamos nesta dissertação, desenvolvemos o conceito de *função social do cancionista* e a subdividimos em dois polos opostos e complementares: *canthuse incantare*.

O indivíduo que trabalha com o campo estético, artístico, carrega consigo a potencialidade de contribuir para sedimentar os valores culturais que unem a todos em uma sociedade, um grupo social, o que chamamos de coesão social (*canthus*). Por outro lado, ele possui também a potencialidade de fomentar a transformação desses valores através da impressão de sua singularidade no objeto estético que produz (*incantare*).

A partir dessa perspectiva nós levantamos a hipótese inicial de que a obra de Belchior trazia consigo elementos de “nordestinidade” que eram naturais em si, unicamente pelo autor-pessoa ter nascido e crescido imerso nesse ambiente, ter sido perpassado pelos sentimentos que esse lugar o proporcionou, por ter sido afetado emotivo-volitivamente pela cultura do ambiente em que se desenvolveu como indivíduo e como ser cultural.

Mas, além disso, outros elementos vão se somando a essa base que desenvolvemos no início de nossa vida e vão contribuir para tornar nosso caminho único, incomparável. Nossas vivências nos proporcionam acessos a conhecimentos e sentimentos que só nós experimentamos com nossa individualidade (somente eu sou eu-para-mim e os outros são outros-para-mim).

Sendo assim, além dessa cultura sobralense, cearense, nordestina, que forma a base inicial do ser cultural Belchior, o cancionista pinça elementos que o afetam no universo cultural e os mergulha em sua individualidade para produzir um objeto estético específico que só poderia ser seu e de mais ninguém. Em nosso entendimento, esses elementos que vêm formar a característica elementar da obra de Belchior, junto de sua nordestinidade, é a condição de latino-americano e a condição de poeta.

A junção desses elementos, em nossa hipótese inicial, dava à obra de Belchior um caráter de marginalidade, um caráter periférico, que atravessava os limites da normalidade. Por este motivo, partindo da formulação de Howard Becker que entende a marginalidade como o efeito e não a causa da existência das regras, nos atentamos em evidenciar os aspectos da normalidade contra os quais a obra do cancionista se confrontava. Essa normalidade era a do racionalismo que passa a se desenvolver com o advento da modernidade, principalmente a partir do Iluminismo, do Protestantismo e da Revolução Industrial, e que culmina com o desenvolvimento do Fordismo nos Estados Unidos e da sociedade tecno-burocrática do capitalismo do séc. XX.

A sociabilidade que esse modelo propunha era a do imperativo do trabalho alienado, da organização científica e racionalista de todos os âmbitos da vida social e da produção e do consumo em massa. Uma sociedade onde as relações são pautadas pelo princípio da impessoalidade, da calculabilidade, da objetividade, enfim, uma sociabilidade austera e estoica. Essa era uma sociedade organizada por velhos – por uma gerontocracia, nas palavras de Hobsbawn –, onde ser jovem já era em si um dado de marginalidade.

Acreditamos, portanto, que nossa hipótese inicial era válida e foi confirmada pelo desenvolvimento de nossa pesquisa. De fato, o nordestino era uma identidade marginal dentro do Brasil, principalmente do Brasil visto do sul, esse Brasil que se espelhava no racionalismo tecnicista e industrial e que viu em São Paulo o ambiente

ideal para o desenvolvimento da sociabilidade estadunidense em solo brasileiro. Nessa antítese entre progresso e atraso, onde progresso significa estar o mais adaptado possível ao modelo de desenvolvimento capitalista estadunidense, o Nordeste aparece como o lugar do atraso, em que o racismo científico vai querer estabelecer como o lugar das etnias incapazes de desenvolver o racionalismo técnico científico, o lugar onde o ser humano está abandonado às vicissitudes dos prazeres e das dores que só o sentimento pode causar. Neste contexto, a nordestinidade é um fato marginal na obra de Belchior. E essa marginalidade inicial é ainda mais exacerbada quando esse nordestino se nega a ser submisso a essa visão, se nega a ser mais um exemplar do “atraso” e vem dizendo que está trazendo um nordeste novo, que é um nordeste orgulhoso de si, não por ser um dado museológico nas estatísticas do progresso, mas por ser universal, por ser cosmopolita.

Além da nordestinidade, a identidade latino-americana também é um dado de marginalidade em sua obra, pois se nega a ser servil aos mandamentos do imperialismo europeu e norte-americano. É marginal por estar à margem do desenvolvimento econômico capitalista, na esquina do mapa desenhado pelo norte do mundo. Mas também é marginal por querer ter orgulho de ser quem é, e não ser espelho dócil das potências econômicas. É marginal porque funciona em frequências diferentes das frequências do racionalismo, porque se forma enquanto “comunidade imaginada” a partir da dor e da luta. Antes de organizar racionalmente seu território, foi necessário ter ódio e lutar para poder ter autonomia. Antes de falar, foi preciso gritar.

Em uma sociedade técnica e burocrática, o poeta é o mais marginal dos personagens. E na obra de Belchior ele é ainda mais marginal, pois além de poeta é jovem. Um jovem que quer ser poeta, que abandona a carreira promissora dentro da normalidade social e se lança na aventura da vida pra correr perigo pela simples alegria de ser. Na sociedade do homem da máquina, dos homens-máquina, viver comovido é ser marginal; não querer fazer a guerra é ser marginal; não querer fazer o vestibular é ser marginal; fazer o vestibular e abandonar o curso para se dedicar à música é ser marginal. Ser portador de Eros, como afirma Ferlinghetti, é um dado de marginalidade em uma sociedade governada pelo instinto de morte. Ser artista, ser poeta, é, por fim, como afirmou o próprio Belchior, um dado de marginalidade, pois a

arte trabalha com a fecundidade, enquanto o domínio do normal é o lugar da esterilidade.

A obra de Belchior, portanto, assume um posicionamento axiológico dentro do confronto político que tem lugar no contexto de seu tempo que a infunde um *status* de *outsider*, de estranho, isto é, aquele que vem para questionar a pureza estabelecida, inquirir sobre a razão de seus fundamentos, indagar sobre a validade de seus argumentos e, por conseguinte, abalar a paz e a harmonia dos que dormiam afiançados pelas certezas da ordem, da regra e do sonho de pureza.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mario de. Pequena história da música. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ARENDT, Hannah. Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BAHIANA, Ana Maria; WISNIK, José Miguel; AUTRAN, Margarida. Anos 70: música popular. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. São Paulo: HUCITEC Editora, 2014.

_____. Para uma filosofia do Ato Responsável. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.

BARBOSA, Maria Lígia de Oliveira; QUINTANEIRO, Tânia; RIVERO, Patrícia. Conhecimento e imaginação: sociologia para o ensino médio. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. O mal-estar na pós-modernidade. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BECKER, Howard Saul. Outsiders: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BELCHIOR, Antônio Carlos. O renascentista latino-americano. [Entrevista concedida a] Camila Vieira. Jornal O POVO. Fortaleza, 28 de agosto de 2007. Disponível em: <https://www20.opovo.com.br/app/acervo/entrevistas/2017/05/02/noticiasentrevistas,3680568/entrevista-com-belchior.shtml>. Acesso em: 20/01/2022.

BELLOTTO, Manoel Lelo; CORRÊA, Anna Maria Martinez (org.). Bolívar: Política. São Paulo: Ática, 1983.

BRAIT, Beth (org.). Bakhtin, dialogismo e polifonia. São Paulo: Contexto, 2015.

CANTO. *In* OXFORD LANGUAGES. Oxford: Oxford University Press, 2022. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=canto+significado&oq=canto+&aqs=edge.0.69i59j69i57j0i433i512l2j0i512j0i433j0i131i433j0i433j0i131i433.1392j0j1&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em: 14/01/2022.

CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de apenas um rapaz latino-americano vindo do interior: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior.** Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, p. 274. 2007.

CARLOS, Josely Teixeira. **Fosse um Chico, um Gil, um Caetano: uma análise retórico-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior.** Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de São Paulo. São Paulo, p. 690. 2014.

CARR-GOMM, Philip. *The Elementsof The DruidTradition*. Rockport: Element Books Ltd, 1991.

DAGHLIAN, Carlos (org.). Poesia e música. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

ENCANTAR. *In* DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2022. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/encantar/>. Acesso em: 14/01/2022.

FERREIRA, Delson. Manual de sociologia: dos clássicos à sociedade da informação. São Paulo: Atlas, 2003.

FERREIRA, Yvonélio Nery; CROZARA, Marília Simari. Bodas de Sangre, de Federico García Lorca: Leituras do amor e do surrealismo. Revista Anthesis: V. 5, N. 9, (Jan. - Jun.), 2017.

FIÚZA, Alexandre Felipe. A arte da canção: as relações entre o texto literário e a música. **Ideação**. Revista do Centro de Educação e Letras da UNIOESTE. Foz do Iguaçu, v. 5, p. (121-128), 2003.

FUSCALDO, Chris. Viver é melhor que sonhar: os últimos caminhos de Belchior. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2021.

GOODWIN, Ricky. Da independência musical. In MELLO, Maria Amélia (org.). Vinte anos de resistência: alternativas da cultura no regime militar. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1986.

HARVEY, David. Condição pós-moderna. São Paulo: Edições Loyola, 2016.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 11. ed.

HOBBSAWN, Eric. Era dos extremos: breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KHÉDE, Sonia Salomão (org.). Os contrapontos da literatura (Arte, Ciência e Filosofia). Petrópolis, Editora Vozes, 1984.

LEMOS, Mariana. José Martí: 167 anos de história e legado em “Nuestra América”. **Brasil de fato**, São Paulo, 31 de Janeiro de 2020. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/01/31/jose-marti-167-anos-de-historia-e-legado-em-nuestra-america>. Acesso em: 27/01/2022.

MEDEIROS, Jotabê. Apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Todavia, 2017.

MIRRAJIZ, Pablo G. Gayoso. **LUMPEMPROLETARIADO: conceito e perspectiva.** Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Florianópolis, 90 p., 2018.

OLIVEIRA, Gleidimar Alves de. A tradição marxista e o problema da reificação: um exame crítico. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2018. 217 f.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. et al. Literatura e música. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PEREIRA, Carlos Alberto M. O que é contracultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

PILAGALLO, Oscar. Imigrantes: esperança em terra nova. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2012.

PIRES, Vera Lúcia. Dialogismo e alteridade ou a teoria da enunciação em Bakhtin. Revista do Instituto de Letras da UFRGS, 2002. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/29782/18403>. Acesso em: 18/11/2020.

POETA. In DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2022. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/poeta/>. Acesso em: 14/01/2022.

PRADO, Maria Lígia. História da América Latina / Maria Lígia Prado e Gabriela Pellegrino. - São Paulo: Contexto, 2014.

ROFFÉ, Reina. Americano. *Dez jeitos de amar Federico Garcia Lorca.* **El país**, 18 de Agosto de 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/09/cultura/1470752926_203992.html. Acesso em: 27/01/2022.

RODRIGUES, Nelson Antônio Dutra. Os estilos literários e letras de música popular brasileira. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

RÜCKERT, Ernesto Von. Música e literatura. **Gláuks**. Viçosa, ano 1, nº 2, jan-fev/1997, p. 125-138.

SANDRONI, Luciana (org.). Os 77 melhores contos de Hans Christian Andersen. 1 ed. -Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019. 282p.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Música popular e moderna poesia brasileira. São Paulo: Landmark, 2004.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. Sinal Fechado: a Música Popular Brasileira Sob Censura. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. História social da música popular brasileira. São Paulo: Ed. 34, 1998.

WEBER, Max. A ciência como vocação. *Três tipos de poder e outros escritos*. Lisboa: Tribuna da História, 2005.

_____. A política como vocação. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

_____. Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

WILLER, Cláudio. Os rebeldes: Geração Beat e anarquismo místico. Porto Alegre: L&PM Editores, 2014.

WILLIAMSON, Edwin. História da América Latina. Lisboa: Edições 70, 2016.

ZANNATA, Loris. Uma breve história da América Latina. São Paulo: Cultrix, 2017.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz: A "literatura" medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANEXO - DISCOGRAFIA

ÁLBUNS	MÚSICAS
Nome: <i>Mote e glosa</i> Ano: 1974 Gravadora: Chantecler	A palo seco
Nome: <i>Alucinação</i> Ano: 1976 Gravadora: PolyGram/Philips	Alucinação Antes do fim Apenas um rapaz latino-americano Como nossos pais Como o diabo gosta Fotografia 3x4 Velha roupa colorida
Nome: <i>Coração Selvagem</i> Ano: 1977 Gravadora: Warner Music Group	Caso comum de trânsito Clamor no deserto Coração selvagem Galos, noites e quintais Populus
Nome: <i>Todos os sentidos</i> Ano: 1978 Gravadora: Warner Music Group	Brincando com a vida Como se fosse pecado Divina comédia humana Ter ou não ter
Nome: <i>Era uma vez um Homem e o seu Tempo</i> Ano: 1979 Gravadora: Warner Music Group	Voz da América Conheço o meu lugar Pequeno perfil de um cidadão comum Tudo outra vez
Nome: <i>Objeto direto</i> Ano: 1980 Gravadora: Warner Music Group	Objeto direto Cuidar do Homem
Nome: <i>Paraíso</i> Ano: 1982 Gravadora: Warner Music Group	Beijo molhado Canção de gesta de um trovador eletrônico E que tudo mais vá para o céu Meu nome é cem Monólogo das grandezas do Brasil Onde jazz meu coração? Ploft Rock romance de um robô goliardo
Nome: <i>Elogio da Loucura</i> Ano: 1988 Gravadora: PolyGram/Philips	Balada de Madame Frigidaire Lira dos vinte anos No maior jazz

ÁLBUNS	MÚSICAS
Nome: <i>Eldorado</i> (Belchior com Eduardo Larbanois e Mario Carrero) Ano: 1993 Gravadora: Movie Play	1992 (Quinhentos anos de quê?)
Nome: <i>Bahiuno</i> Ano: 1993 Gravadora: Movie Play	Arte final Bahiuno Lamento de um marginal bem-sucedido S.A.