

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Raul Furiatti Moreira

**UM *SEM-LUGAR* EM BELCHIOR:  
A ESCUTA DE ALUCINAÇÃO**

Juiz de Fora  
2015

Raul Furiatti Moreira

**UM *SEM-LUGAR* EM BELCHIOR:  
A ESCUTA DE ALUCINAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Professor orientador: Alexandre Graça Faria

Juiz de Fora

2015

Raul Furiatti Moreira

**UM SEM-LUGAR EM BELCHIOR:  
A ESCUTA DE ALUCINAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 28/05/2015.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria (Orientador)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Miguel Jost Ramos  
PUC-Rio

---

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Nome do Professor  
Nome da Universidade

## AGRADECIMENTOS

### **Alucinado, graças aos meus!**

*“Eu estou muito cansado do peso da minha cabeça.*

*Desses dez anos passados, presentes, vividos, entre o sono e o som... yeah”*

É geralmente reservada uma parte da dissertação para que agradeçamos. Sim. Vou valer-me desse fato para colocar-me em relação aos pensamentos que têm se passado em mim, desde minha entrada no Mestrado em Estudos Literários e Manifestações Culturais da Faculdade de Letras – UFJF.

Não tenho o que agradecer. Não, não se enganem. Não é arrogância. A gratidão é uma resposta a algo dado. Nada me foi dado durante toda essa vida e durante toda a escrita desta dissertação. Não, também não é um discurso heroico, de que eu teria me esforçado durante todo o processo para “chegar aonde cheguei”. É, na realidade, o que faço nesse momento, uma consideração sobre a vida que deságua nesse projeto que se introjeta no trabalho que apresento. Agradeceria, nesse caso, por ausência de um vocábulo mais adequado para o que pretendo, primeiramente, ao Big Bang; não fosse ele, jamais existiríamos. Não agradeço a Deus ou aos deuses, pois neles não creio, se eles quisessem mesmo que eu cresse neles, certamente entrariam nesse texto, dizendo: “Aqui estou (ou, estamos)!”.

Continuando, agradeceria ao pequeno Hans, que Gilles Deleuze tanto cita em “Crítica e clínica”, já que o pequeno garoto permitiu-me dançar com a terceira orelha do Minotauro, e sair de mim, e misturar-me a tudo, sem nada de ordem ou de progresso; apenas amor.

Agradeceria, do mesmo modo, ao Presidente Luís Inácio Lula da Silva e à Presidenta Dilma Rousseff que, com seus projetos de inserção no ensino superior viabilizaram minha entrada na Universidade através do Grupo B do sistema de cotas.

Quiçá, agradeceria ao amor. Ele que forçou minha mãe e meu pai (Salustia e Morete) a transarem, gozarem e deixarem que eu nascesse; poderiam ter-me abortado e eu não estaria aqui agora. Na mesma medida, agradeceria a meus avôs e avós e aos familiares que, de algum modo, potencializaram minha vida até então (Não citarei nome de ninguém, afinal, nem

conheço todos.). Meu irmão, eu agradeceria pelo fato de ele me mostrar que sempre podemos recomeçar e ser jovens – sua vitalidade me apavora.

Aos amigos, agradeceria por amigos terem sido. Os de Descoberto; os de Juiz de Fora e da FALE; os do CAEd; os amigos-dançarinos da Academia Marcelo Santos. Não citarei novamente, porque seria injusto esquecer alguns deles, o que poderia acontecer. Agradeceria ao CAEd pelo subsídio temporal e financeiro; ao programa de Pós-graduação pelo subsídio cultural; ao governo federal pelo investimento nas universidades públicas; aos trabalhadores deste país, financiando, às vezes sem saber, meus estudos; a todos os professores que já passaram diante de mim por terem sido professores-amigos-passarinhos.

Em especial, agradeceria a Alexandre, meu desorientador. Um grande companheiro, no tamanho e na potência. Algumas de suas puxadas de orelha fizeram-me ter raiva, e escrevi. Seus elogios fizeram-me descansar, e li. Faltou-nos, talvez, montar a dupla de zaga do time da Letras: Xandão de primeiro combate e eu saindo na classe, como fazia Mauro Galvão. Não posso deixar de nominar, também, André Monteiro, que, na banca de qualificação, deixou-me mais torto, mais curvilíneo. Ainda bem que ele chegou atrasado no campeonato de suicídio...

Agradeceria à família de minha esposa (companheira) por terem trazido ela a mim. Em especial, sua mãe, Solange, conquistando-me pelo estômago; seu pai, Sales, exalando sua *nordestinidade*. Aos cunhados, bom, apenas por não começarem pelo cu eu agradeceria.

Obviamente, visto que agradeceria ao amor, por que não ao que se faz romanticamente amor? “Agradecer?” Não. Viver. Vivenciá-lo. Débora e eu estamos em companhia um do outro. Em cada texto, em cada leitura, em cada medo, além de em cada tudo que é tão pouco que, na maioria das vezes, faz-me senti-la apenas por rir de meus parágrafos extensos e de minha gula por um beijo.

Por fim, se o artista responsável pelo disco “Alucinação” não tivesse desaparecido, agradeceria a Belchior. Mas, quem sabe, a alegria disso esteja no fato de o desaparecimento de Belchior facilitar minhas leituras de sua arte, e não de sua vida?

Pela ordem e nesse caso, agradeço à banca que participa da defesa desta dissertação; por estar e por não.

Ingratos abraços.

Raul.

## RESUMO

O contexto da década de 1970, no Brasil, promoveu diferentes manifestações artísticas que colaboraram para questionar as realidades preestabelecidas, além de encontrarem brechas na censura e na repressão da liberdade de expressão, alcançando o público e fazendo com que as ideias se espalhassem e colocassem em discussão o *status quo*. Concomitantemente, a indústria cultural e a intensa migração de mão de obra formal para o Sudeste foram culminantes para a explosão de diversos confrontos identitários. Dentre eles, a presente dissertação destacou o disco “Alucinação”, do cancionista cearense Belchior, lançado em 1976. O disco questiona tanto a situação político-social quanto as manifestações de discursos *identitários*. A partir de um aspecto denominado *nordestinidade*, ideia concernente a marcas locais e a sensações de não pertencimento a um determinado estereótipo social dominante, além da ligação desses aspectos a reflexões tempo-espaciais, delineou-se um percurso migratório do eu lírico do disco responsável por colocar em questão a percepção dialética da realidade através de uma alternativa dessa mesma dialética. Assim, nos foi possível conceber em “Alucinação” um exercício de absorção das materialidades do cotidiano e do presente, fundamentais para problematizar a estagnação das identidades e seus possíveis malefícios.

**PALAVRAS-CHAVES:** alucinação; Belchior; dialética; identidade; nordestinidade.

## ABSTRACT

The 70's context, in Brazil, promoted different artistic manifestations which contributed to question pre-established realities and to find gaps in censorship and in the repression of freedom of expression, reaching the public and making the ideas to be spread, putting in discussion the *status quo*. At the same time, the cultural industry and the intense formal hand migration to the Southeast were culminating for the explosion of various cultural clashes of identity nature. Among them, this thesis highlighted the disc "Alucinação", by the songwriter Belchior, who comes from Ceará, released in 1976. This disc questions both the political and social situation as the manifestations of identity discourses. From an aspect called *nordestinidade*, an idea concerning local characteristics and feelings of not belonging to a certain dominant social stereotype, besides the connection of these aspects to time-space reflections, we designed a migratory route from the persona present in the disc responsible for putting into question the dialectic perception of reality through an alternative for this same dialectic. Thereby, it was possible to conceive in "Alucinação" an exercise of absorbing daily and present immaterialities, essential to problematize identities' stagnation and its possible harms.

**KEYWORDS:** alucination; Belchior; dialectic; identity; nordestinidade.

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| <b>Introdução</b>  | 1   |
| Uma questão alucinada  | 1   |
| <b>1. Entradas e estradas</b>  | 11  |
| 1.1 Objetivos centrais: a alucinação como percurso <i>identitário</i>              | 11  |
| 1.2 O espaço como ambiente de troca  | 20  |
| 1.3 Um Brasil projetado e um projeto de Brasil                                     | 24  |
| 1.4 Cultura nacional ou internacionalização cultural? Brasil, sul-latino-americano | 32  |
| <b>2. Do escopo: análises de corpus</b>  | 40  |
| 2.1 Da <i>nordestinidade</i>   | 42  |
| 2.1.1 Apenas um rapaz latino-americano; canção I                                   | 42  |
| 2.1.2 Fotografia 3 X 4; canção IX  | 55  |
| 2.2 Eixo tempo-espacial  | 64  |
| 2.2.1 Velha roupa colorida; canção II  | 64  |
| 2.2.2 Como nossos pais; canção III   | 71  |
| 2.2.3 Sujeito de sorte; canção IV  | 80  |
| 2.2.4 Como o diabo gosta; canção V   | 82  |
| 2.2.5 Não leve flores; canção VII  | 86  |
| 2.2.6 A palo seco; canção VIII   | 93  |
| 2.3 O delírio  | 100 |
| 2.3.1 Alucinação; canção VI  | 100 |
| 2.3.2 Antes do fim; canção X   | 113 |
| <b>3. Conclusão</b>  | 117 |
| 3.1 Após o fim   | 117 |
| <b>Referências Bibliográficas</b>  | 123 |

## INTRODUÇÃO

### Uma questão alucinada

O que nos leva a olhar para trás? O que nos leva a voltarmos o pensamento para um tempo que, aparentemente, não é o nosso? O indivíduo contemporâneo não é somente aquele que vive concomitantemente ao tempo em que ocupa espaço, o tempo em que, materialmente, se encontra alocado, mas também aquele que sabe deslocar-se do próprio tempo e enxergá-lo à distância, criando diálogo com outros tempos. Chamaremos essa capacidade de distanciamento da realidade preestabelecida, em um primeiro momento, de *alienação*. A escolha do termo relaciona-se ao que Milton Santos discorre a respeito dos indivíduos de nossa era, em “A natureza do espaço”, que, pela força autônoma de criação de símbolos dos seus objetos produzidos, se tornam alienados em relação a eles. Vemos que, segundo ele,

a ideia de alienação, já proposta por Marx, impõe-se com mais força, diante da relativa inanidade de nossa oposição aos objetos atuais. A submissão do produtor diante do objeto produzido é, para B. Ollman (1971, p. 46), uma das causas da alienação contemporânea. (SANTOS, 2006, p. 141)

Segundo essa ideia, pretendemos elaborar a reflexão acerca do processo de afastamento do indivíduo de sua individualidade, processo fomentado pelo fortalecimento da indústria, que, entre outras coisas, impulsiona a *mercantilização* dos símbolos produzidos em sociedade, tornando-os objetos de consumo. Com isso, cria-se, desde a revolução burguesa, um mercado produtor e consumidor de bens de consumo, o que, influenciado pela Revolução Industrial, fará em duas medidas necessário o uso dos indivíduos como sendo meros executores de técnicas de produção que alimentem a indústria e, simbioticamente, consumidores dessa produção, alimentando os lucros dos grupos detentores da *tecnicização* do mercado. Tal movimento afasta os indivíduos da possibilidade de imaginação de interesses próprios, tornando-os peças e engrenagens nas linhas de montagem eternas de produção e consumo de bens materiais (MARX; ENGELS, 2009).

No entanto, o que, para nós, torna esse processo de alienação um mecanismo de distanciamento do próprio tempo-espço, como forma de engendrar uma realidade nova e que torne possível o pensamento crítico sobre a necessidade de compreensão a respeito de interesses individuais, porém, coletivamente compartilhados?

Iniciamos nos questionando sobre a atitude de voltar no tempo. Essa hipótese tem sua justificativa na escolha de nosso objetivo de pesquisa. A presente dissertação tem por finalidade discutir o que denominaremos como um exercício dialético produzido pelo disco “Alucinação” (1976), do cancionista cearense Belchior. Tal dialética se dá, no disco em questão, com o seu tempo de difusão, ao mesmo tempo em que tece relações com uma sempre espera pelo novo, pela mudança em contraponto ao que, de acordo com o artista, é velho. Através do que consideraremos como sendo um percurso migratório traçado pelo artista em “Alucinação” e que, na realidade, tende a buscar identificação e refletir a intensa migração de indivíduos do Norte e Nordeste brasileiro, acreditamos estar diante, simultaneamente, de um questionamento do tempo estabelecido – com suas *doxas* e *para-doxas* – e do afastamento desse tempo, vislumbrando uma nova maneira de ser e de se estar no tempo.

Essa dialética pressupõe o jogo de forças diferente do mero jogo preestabelecido *tese-antitese-sintese* (acepção hegeliana). Na realidade, imaginamos ser possível almejar uma alternativa para essa dialética, de maneira a absorver do combate entre essas forças uma desconstrução desses estatutos (*tese-antítese-síntese*) preestabelecidos.

Em termos de espaço, veremos que “Alucinação” instala-se no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, tornando-o matéria para a alucinação do eu lírico constituído no disco de Belchior. Por isso, seu foco de comunicação não diz respeito apenas aos indivíduos provenientes do Norte. Na realidade, seu discurso alcança grupos que se encontram marginalizados no eixo supracitado. Em uma medida proporcionalmente imaginada, o diálogo se dá com o momento de ditadura militar, com a forte influência do imperialismo e da cultura norte-americana, bem como com os problemas sociais oriundos da crise gerada pelo fim do chamado “milagre econômico”.

Nesse contexto, é sugestivo enxergar que o projeto de Belchior alucina por conta da geleia geral<sup>1</sup> instaurada na produção artística brasileira nos anos de chumbo, muito em função da pressão exercida pelo mercado cultural, já que, em duas pontas, esse exige uma produção que seja engajada politicamente e, simultaneamente, que saiba desviar-se da vigia constante dos censores. Logo, a alucinação, o deixar-se enlouquecer pode ser lido, de modo simultâneo,

---

<sup>1</sup> Conceito partido de Décio Pignatari e cortante em Gilberto Gil e Torquato Neto, tendo este último me autorizado o uso em uma sessão Umbandística.

como sendo a alienação decorrente da lavagem cerebral provocada pelos veículos de massa – em especial, pela televisão, visto que ela, segundo Renato Ortiz, colabora substancialmente para a escamoteação da repressão da liberdade de expressão efetuada pelo governo militar (ORTIZ, 2001) –, e também sendo o fingir-se desatento em vista do “correr da cotidianidade” para tornar-se potencialmente criativo de uma realidade que auxilie nas mudanças do quadro político-social do contexto vivido e, por conseguinte, do contexto econômico.

O que seria uma alienação submissa para Milton Santos, para nós, representa uma tentativa de se instaurar outra realidade, por meio de um movimento simbiótico de colheita da realidade e afastamento necessário dela para que ela se dê como nova e contemporânea. Sendo assim, cremos que, não só o presente trabalho entra em contato, nessa linha de fuga *entre-tempos*, com a produção de Belchior, trazendo à voga seu projeto de caráter *identitário* para o que seria o nosso tempo, como também cremos que Belchior, a partir do álbum estudado, se movimenta de modo contemporâneo e enxergando com distância o próprio tempo, no intuito de construir mecanismos para se escapar de uma realidade pressuposta, imposta e, segundo nos parece, contrária ao desejo de determinados grupos.

Antes, porém, de iniciar as leituras das canções e do contexto político, social e econômico do disco “Alucinação”, sinto a necessidade de me entregar. Ao ouvir o disco “Alucinação” é inevitável perceber a presença de um eu lírico que perpassa todas as canções. As associações da memória desse eu lírico ao artista revelam seu caráter *identitário*. O “rapaz latino-americano” ou o “jovem que desce do Norte para a cidade grande” são tão jovens e nordestinos quanto Belchior, quando o artista migra do Ceará para o Rio de Janeiro e, depois, para São Paulo. Não se confunda, porém, a tentativa de tecer uma cartografia *identitária* entre a produção artística de Belchior e um possível público alvo com uma leitura biográfica do disco eleito para a dissertação que se inscreve nesse tempo. Todavia, com os olhos voltados para a estética de “Alucinação”, será possível considerar o fato de que há uma utilização da experiência e da memória do indivíduo, que se mistura à enunciação, com o objetivo de se conectar a outras experiências semelhantes, produzindo um discurso singular e utilitário a um dado contexto espaço-temporal.

Volto-me para a promessa do parágrafo anterior. A de me entregar. Não, sem antes, lutar para uma típica apresentação do modo pelo qual as experiências coletivamente partilhadas vão se constituindo – nesse contexto – a partir de uma realização verossímil de “Alucinação”. Primeiramente, é preciso lembrar de que a década de 1970 tem o fluxo migratório dos nordestinos e dos nortistas acentuado – ou, simplesmente, nortistas. Esse dado será trabalhado no Capítulo I do presente trabalho, contudo, por agora, recordemos de que

postulamos que a memória do indivíduo nordestino povoa a construção estética do disco. Sendo assim, sua migração para o Sudeste funciona como sendo uma ferramenta estilística engendradora de um percurso migratório, que já não é mais o seu (de Belchior), ou o da gama de nortistas que se *desterritorializam*, mas um terceiro percurso, fuga para os problemas de adequação ao quadro político-social encontrado no Sudeste, além de ser a criação de um discurso alucinado a partir desse choque.

E de que forma me entregar? Conforme poderá ser notado na leitura do Capítulo I, o que considero a possibilidade de existência de um aspecto *identitário* pretendido por esse disco de Belchior reside no fato de suas estratégias de composição se relacionarem a diversos ambientes de discursos comuns às massas. A situação político-social e, conseqüentemente, econômica não é muito favorável no ano de 1976 e o *eu belchioriano* de “Alucinação”, preocupado com o “delírio com coisas reais”, busca emoldurar sua arte por meio de estratégias discursivas alcançadas com a colheita do dia a dia das “pessoas cinzas, normais”, vagantes nos grandes centros urbanos.

Nessa busca por linhas de identificação, compartilha-se entre o público e as canções símbolos comuns, não somente aos nortistas que migram, tal como Belchior e seu eu lírico, mas a uma gama de indivíduos que se sentem presentes nas dificuldades sobre as quais o *eu belchioriano* canta. Dessa forma, a preocupação estética em “Alucinação” é apresentar símbolos cotidianamente partilhados no sentido de produzir, não um grupo social específico como elemento motivador de sua arte, e sim um percurso estilístico que tende a colocar em voga o próprio tempo-espaço, questionando a realidade por intermédio da experiência com ela.

Para tanto, o artista precisa alucinar, inventar, escapar da materialidade disposta (ou imposta) por seu tempo-espaço, criando uma nova realidade. Inventar um personagem que esteja no fluxo citadino é entregar-se ao movimento incessante da vida; voltando-se para a alucinação, que aliena, é não perder a realidade de que se escapa de vista, mas sim materializar a realidade inventada em uma nova e outra experiência, sempre apta à transformação. Dessa maneira, a alucinação é o deixar-se levar e, ao mesmo tempo, fingir-se (alienado) para que se viva a vida, dançando juntamente com seu movimento, e também, transformando-a, evitando o engessamento *identitário*; impedindo, assim, a homogeneização dos indivíduos, o que, de fato, o tornaria um mero fantoche da tirania acinzentada das grandes cidades.

A alucinação *belchioriana* entrega-se à censura da truculência militar e, “como sempre é dia de ironia em seu coração”, dissemina seu discurso silenciosamente no meio. Os

problemas sociais vividos pelo eu lírico do disco sempre buscam um interlocutor – chamado “amigo” – e com ele percorre de mãos dadas o dia a dia. Anseia o novo e teima em construí-lo, mesmo se utilizando de todo o cabedal cultural até então disposto, principalmente, leva consigo a onipresença do tropicalista Caetano Veloso. Esse cabedal ficará exposto e será examinado com maior atenção no Capítulo II, em que se farão as leituras das canções e suas interferências, mas é impossível ignorar o aspecto de colagem dessa tendência de Belchior. Em outras palavras, é estar atento. Selecionar as influências conforme as necessidades do presente e, contemporaneamente, tornar a produção sempre inédita e capaz de se fazer nova.

Sendo assim, enfim, me entrego. Quando assumo a ideia de um percurso migratório, ele se refere, tanto ao deslocamento espacial quanto ao deslocamento psíquico. Explico-me. Em parágrafos anteriores, mencionei a existência de grupos marginalizados no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Isso ocorrerá com setores subalternos da sociedade brasileira à época, não ineditamente, a grande maioria da população. Essa marginalização é do migrante-estrangeiro, mas também das massas. Do indivíduo não alfabetizado, do negro, da mulher, do homoafetivo, do subversivo, do pobre, dos que não se ajustam a padrões sociais homogeneizantes, que visam, na verdade, a favorecer a permanência das diligências majoritárias do topo da pirâmide social.

Possivelmente, o leitor que até aqui me acompanhou imaginará que falamos somente de nosso tempo, mais precisamente, o ano de 2015. Ora, mas “Alucinação” é um disco de 1976?! Não. Não falamos do mesmo tempo cronológico e, não fosse arriscado jogar com o *kairòs* nesse momento, diria que falamos, então, no tempo de Deus. Talvez. Esse Deus-Tempo é o que, provavelmente, faz-me imaginar que Belchior e sua Alucinação e nós somos contemporâneos. Na mesma medida, faz-me acreditar em Oswald e entender que sim, nessa contemporaneidade, *extra-tempo-espaco*, só a antropofagia nos une. Na verdade, essa inquietação em relação ao período supracitado deve-se à tendência de voltar os olhos para esse período e encontrar como explicação para ele o surgimento do Movimento Tropicália, visando a uma resistência cultural em relação ao sistema repressor do regime militar, e o florescimento de inúmeros expoentes do que comporá a MPB, além da Jovem Guarda, tornando essa época, ou, essa geleia bastante densa, quiçá, homogeneizante.

Não longe disso, outra inquietação em relação a esse período, que já torna mais gelatinosa a década de 1970 e o ano de 2015, diz respeito à perenidade de um discurso de grupos *desterritorializados* que ainda anseiam por um novo, tal qual o eu lírico de Belchior. Essa inquietude, não prototipicamente intelectual, mas individual e personalizada está diretamente ligada aos anos a fio em que ouvi, cantei e toquei canções de Belchior,

principalmente as desse disco – um de seus grandes sucessos de público –, com meu pai. Entre diversas experiências *belchiorianas* com o amigo José Silva Moreira (meu pai), a que foi mais intensamente compartilhada era sua frase: “Belchior é brega, mas é inteligente, não é? Parece com a gente, e não...”. Essa assertiva, enquanto eu lutava para encontrar meu projeto de pesquisa para a inserção do Mestrado em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFJF, no ano de 2013, doía firme em minha mente. Desejava mostrar ao meu pai que ele estava certo; que sim! Belchior apresentava-nos a utopia do representável: o falar com o coração irônico, sem desprezar a memória.

Meu pai jamais fora ao Nordeste brasileiro, tampouco – obviamente – é um indivíduo natural dessa região. Mas parecia que as canções de Belchior falavam tão densamente em seu coração, fazendo-me, por vezes, enxergá-lo como sendo nordestino. Na verdade, meu pai nasceu em Guarani, no estado de Minas Gerais. Foi lavrador durante 5 anos de sua vida, desde os 11 anos. Pouca escolarização e renda baixíssima, algo comum à grande parcela da sociedade brasileira à época de lançamento do disco que estudo nesse momento. Desse ponto, iniciei um processo juntamente a meu pai a que denomino “convivência da memória” e detectei que sua saída de Guarani para Descoberto – outro pequeno vilarejo mineiro do qual explodo – data de 1976, quando ele tinha 17 anos de idade. Curiosamente, o ano de lançamento do disco “Alucinação”.

Como disse inicialmente, a migração apresentada em “Alucinação” é de um eu lírico que serve como elo entre camadas mais pobres da sociedade. José Silva Moreira, outro entre tantos Silvas, compartilha de processo semelhante de *desterritorialização* e de inadequação do *eu belchioriano*, já que não se encaixava no modelo de indivíduo condizente com o padrão de brasilidade daquele momento. Pobre, semialfabetizado e, principalmente, admirador de uma música “não engajada politicamente”.

Minha pergunta, portanto, surge desse embate. Belchior, em “Alucinação” ao menos, é brega? O que é ser brega? Será que ele não é engajado politicamente? Mais ainda: é necessário levantar bandeiras descaradamente? Belchior me responde em “Não leve flores”: “Sempre é dia de ironia no meu coração”. O brega é o disfarce. Não entro no mérito da qualidade do estilo brega, tampouco, vejo a necessidade de teorizá-lo, principalmente, na produção de Belchior. Sim. Belchior é brega, careta, aparentemente sim. O disco “Alucinação” é um lamento pesado e ingênuo, que constitui a face de diversos jovens, marginalizados, deslocados, ou, *desterritorializados*, que não fazem ideia de para onde estão indo e o que estão fazendo em meio à dura escolha de amar ou odiar o Brasil; é um lema patriótico e militar, não menos patético. Belchior, talvez, não saiba, da mesma forma, o que

está fazendo, mas assume estar alienado. Sabe bem o que é estar alienado, pois vive seu delírio com coisas reais, isto é, bebe da mesma água para qual dirige seu suor a ser banhado: as massas. Brega, ingênuo, jovem e inchado de interferências, como um velho oceano aberto ao desaguar dos rios sempre os mesmos e sempre outros, conforme nos assinalara Heráclito. Por isso mesmo, sempre *rejuvenescente* (“E precisamos todos rejuvenescer”<sup>2</sup>).

Belchior é muitos, partido de um lugar: o novo. Está alucinado. Não sabe para onde ir, e vai. É popular e, por isso, ora aparece como expoente do Pessoal do Ceará, ora como membro da MPB, mas sem definição de que caminhos ele percorre no cancionário brasileiro. A escolha de um disco em especial tem um motivo bem evidente: é o disco de ouro de Belchior. Lança-o no cenário musical brasileiro. Mais que isso, possui a capacidade de dialogar com o próprio tempo-espaço e com outros, já que “o novo sempre vem”. Essa construção de Belchior foi o que alimentou a ânsia de seus conterrâneos do ano de 76, de meu pai e a minha. Chegaram até mim os mesmos anseios daquela época, mas com faces diferentes. Ainda fala em nosso coração sua ironia, seu deboche ao militarismo, pois “o canto foi aprovado” e “Deus é seu amigo”. Deus continua sendo nosso amigo. O Estado é nosso amigo, por isso, vamos cantar e ansiar o novo. Cantar pelo novo é mais saudável que possuir regras para se conquistar esse novo. As regras engessam, e tudo o que está engessado e congelado pelo tempo está imóvel e vive velho. Olhemos para trás, mas sem perdermos os olhos no presente, pois é nele que estamos. O futuro não existe, porém, pode ser imaginado e, se assim for, há maiores chances de fazermos da vida um incessante movimento de juventudes.

Essas estratégias de Belchior, em “Alucinação”, explicitam, em alguma medida, nossas saídas de brasilidade para as adversidades. Ora, se “tá tudo como o Diabo gosta”, abracemos o Diabo e, sorrateiramente, conquistemos o inferno e o transformemos em nossa casa. Se Deus está de olho, façamo-nos de ingênuos. Quem sabe, assim, transformemos o paraíso na casa da mãe Joana e façamos amor e guerra por lá: sejamos amigos. Ao fingir algo, o seremos, e já seremos outros, novos, *forever young*, como nos diria Bob Dylan.

É possível ver, também, que o eu lírico de Belchior coloca-se nas canções em duas execuções que colaboram para essa ideia. Invariavelmente, conforme já foi apontado, seu eu lírico autodenomina-se “apenas um rapaz Latino-Americano” e “jovem que desce do Norte”. Tal empreitada cria um elo, em primeiro lugar, com a juventude, marcada pela ânsia da novidade e pelo desejo de mudança da situação política e social do país, e, em segundo lugar,

---

<sup>2</sup> BELCHIOR. Velha roupa colorida. In: *Alucinação*. F. 3, 1976.

cria uma ponte entre o indivíduo do Norte e Nordeste – caracterizado por Belchior, apenas, por Norte<sup>3</sup> – e o artista proveniente daquela região.

Todavia, a provocação do termo Latino-Americano, nos desvia para outra inquietação. Há uma discussão a respeito de uma identidade regional e nacional, ou, mais que isso, a respeito de uma entidade mais ampla, a América Latina? A princípio, levando-se em conta a interferência significativa do modo de vida estadunidense nos idos de 70, sofrida por grande parte da América Latina, somos levados a pensar que, além da reclamação de uma identidade de um microgrupo – o dos nortistas –, que passa pela consideração do que seja a identidade nacional, existe uma reclamação – com o perdão do trocadilho – de caráter continental.

Grande parte das ditaduras dos países latino-americanos que vigoraram nessa época obteve grande investimento, tanto financeiro quanto ideológico, dos EUA – que se deve à preocupação com o socialismo cubano e com a interferência Russa –, sendo assim, a reclamação latino-americana se nos mostra, em primeiro plano, como uma tentativa de resistência, não apenas ao modelo político do Brasil, mas à interferência cultural praticada pelos EUA, neutralizante, por consequência, da possibilidade de uma cultura latino-americana e brasileira não verticalizada de *fora para dentro*, mas planejada, de *dentro para fora*.

Por fim, seguindo nessa linha de pensamento, a relação de “Alucinação” com os tropicalistas se dará de forma provocativa e produtiva. Veremos que um dos mecanismos estéticos mais intensos nesse disco é o da intertextualidade. Não só, na tentativa de colocar em primeiro plano uma arte nacional, Belchior lança mão de um bom contingente do cânone literário brasileiro e de artistas da época, como também do cânone literário ocidental e da música de Língua Inglesa. Com mais profundidade, ficará explícita a ironia aos métodos de censura do regime e ao estilo de vida estadunidense.

Há, entretanto, dois pontos que precisam ficar claros para que pensemos as canções de “Alucinação”. O primeiro é o de que Belchior não abole, em suas composições, o elemento estrangeiro ou a significativa contribuição da Tropicália para as cisões criadas nos veículos midiáticos, que difundiram novas perspectivas artísticas. Pelo contrário, sua intertextualidade, como já expusemos, funciona a partir do que denominamos colagem e visa a potencializar o discurso de resistência à truculência do Estado e à interferência homogeneizante da cultura estadunidense.

---

<sup>3</sup> Parece-nos claro que Belchior reúne em Norte o Norte e o Nordeste do Brasil com o intuito de manifestar a força das migrações promovidas por essas regiões que, em demasia, nutriram a intensa industrialização pela qual o Brasil passou nessa época.

Em segundo lugar e, finalmente, a *alienação* sugerida no princípio serve como uma associação rápida à escolha do nome do disco e de sua canção homônima. Tal afirmação reside no fato de “alienação” ter como sinônima a palavra “alucinação”<sup>4</sup>. Ainda nesse sentido, na canção “Alucinação”, conforme veremos adiante, no Capítulo II, uma das preocupações do eu lírico é em relação a delírios que se deem com “coisas reais”. Essas “coisas reais”, na canção, tornam os indivíduos invisíveis e marginalizados nas grandes cidades; “os pretos, os pobres, os estudantes, as mulheres sozinhas, pessoas cinzas, normais”<sup>5</sup>.

Sendo, pois, dessa maneira, acredito que o processo de distanciamento do tempo-espço, em “Alucinação”, se dá de maneira a *reciclar* os delírios alucinógenos, que impedem de ver a realidade, pois ela, *sui generis*, observada com paciência e distância, delira de forma a deslocar e, no caso de Belchior, novamente *desterritorializar* o indivíduo, o que o torna *ambiente* do qual eclode um percurso migratório alucinado, ou, alienado, tornando o canto de Belchior um agenciador dos grupos deslocados, *desterritorializados* do cenário heterogêneo das grandes cidades Rio de Janeiro e São Paulo – nos quais se passam as narrativas de Belchior em “Alucinação”.

Porém, muito embora isso sirva para o ano de 1976, assumi que o canto de Belchior ultrapassou as fronteiras do tempo e veio até mim. Então, não só as grandes cidades de onde Belchior canta serão vias de acesso de suas canções, mas também, conforme postulei em parágrafos anteriores, os indivíduos que se sentem presentes nas mesmas dores, nas mesmas lágrimas, nas mesmas léguas tiranas andadas. O fato de acreditar na contemporaneidade da enunciação desse disco se justifica em sua capacidade de dialogar de forma atemporal com anseios comuns aos que não estão confortáveis, aos que sempre estão inquietos; novos.

A juventude é um meio de sobrevivência à alucinação alienante provocada pela modernidade. É deixar-se levar, mas estar atento quando for necessário para começar de novo. A preocupação latino-americana é uma bandeira da época, mas o estigma de *latinamericanidade* sobrevive por suas características semelhantes às massas, tais como: “Não ter dinheiro no banco, nem parentes importantes e vir do interior”.

Por fim, mais uma vez, me entrego. Ouvindo a canção de Belchior no CD player que meu pai me dera, saí de Descoberto para Juiz de Fora. Sem parentes importantes, vindo do interior e, obviamente, sem dinheiro no banco. “Carneiro, mesa, trabalho”, por diversas vezes,

---

<sup>4</sup> HOUAISS, Grande dicionário de Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/>>. Acesso em: 6 out. 2013.

<sup>5</sup> BELCHIOR. Alucinação. In: *Alucinação*. F. 6, 1976.

quase joguei meu “corpo do oitavo andar”. Contudo, “o coração é pra gente dar” e, por esse motivo, optei por me manter jovem e escutar Belchior, com ele, alucinar.

Encaro esse desafio como o desafio de sempre querer ser jovem. Encaro e dialogo com a alucinação de Belchior por crer que, contemporaneamente e atemporalmente, estamos em um tempo que não é o de Deus nem o do Diabo, mas o tempo de criar espaço para discursos não homogêneos, não enrijecidos e sempre aptos a se transformarem e a transformar a realidade, criando novos tempos e novos espaços.

A alucinação de Belchior do ano de 1976 sobrevive atualmente? Não. Não é uma sobrevida. Ela ressoa, ecoa, é o que vem vindo no vento, como cheiro de nova estação. Sinto tudo na ferida viva do meu coração, pois os personagens de Belchior, suas matérias, o público para o qual se destina, meu pai e eu partilhamos de um mesmo anseio que é antes construído individualmente e, depois, dividido de maneira coletiva: o anseio de ser jovem.

Finalmente, o que movimenta a necessidade de lançarmo-nos a uma leitura do disco “Alucinação” é o fato de podermos aqui construir um *outro tempo* que apresente uma nova consciência e juventude, plausível no saber olhar para trás e esquecer, sem nunca perder a atenção no presente e a capacidade de criar linhas de fuga por meio da experiência. Isso, é claro, sem anular as individualidades. Tornaremos, se tudo correr como o (des) esperado, possível filosofar alucinadamente e delirantemente, mas sem descartarmos o tempo presente, os homens presentes e a matéria presencialmente produtiva, amorosamente inumana e imanente.

Como método, iniciaremos o Capítulo I com uma análise histórica, espacial e sociológica do período que envolve o lançamento do disco “Alucinação”. Para tanto, nos embasaremos, principalmente, em pensamentos de Sérgio Buarque de Holanda, Milton Santos, Renato Ortiz, Julia Kristeva, Néstor Garcia Canclini, além de leis promulgadas à época da ditadura. No sentido de questionar a questão dialética correlacionada aos aspectos culturais abordados, nos embasaremos, principalmente, em pensamentos como os de Nietzsche, Suely Rolnik, Giorgio Agamben, Hans Ulrich Gumbrecht e Gilles Deleuze, pensamentos que nortearão as análises do Capítulo II e a escrita do Capítulo III; a Conclusão.

## 1. ENTRADAS E ESTRADAS

### 1.1 Objetivos centrais: a alucinação como percurso *identitário*

Ao iniciar a pesquisa sobre o disco “Alucinação” (1976), de Belchior, cancionista cearense, entendemos ser necessário associar as produções do disco ao período no qual ele se encontra inserido, tendo em vista a questão levantada sobre um exercício dialético alternativo empregado por Belchior em suas canções e, para tanto, elegemos como foco inicial uma análise de natureza tempo-espacial. Esse exercício dialético depende, conforme apontamos na introdução, da compreensão de que a década de 1970 abarca o período da ditadura militar no Brasil, não nos sendo, portanto, indiferente o aspecto político e, conseqüentemente, social deste regime. A censura aos artistas, a perseguição às ideologias contrárias à ideologia do Estado, bem como toda a truculência desse regime utilizada como mecanismo de aplicação de sua política fomentaram, na sociedade brasileira, simultaneamente, uma sensação de seguridade excessiva – baseada nos pressupostos de uma integridade da nação – e uma tensão, uma crise com o “estar” e com o “ser” brasileiro (ORTIZ, 2001). Nesse sentido, os artistas ligados às discussões tangenciais à busca pela liberdade de expressão e que, por via dessa busca, reclamavam os anseios pela mudança, viam-se obrigados a promover, estilisticamente, dispositivos que correspondessem a tais anseios, desviando da *sentinela* dos censores. É, portanto, nessa medida, que se segue em nossa pesquisa outro aspecto substancial para o trabalho que se pretende fazer, qual seja, o aspecto econômico.

É interessante pensar que a tentativa do regime militar de instaurar uma integridade da nação – ou uma homogeneidade social –, que visa a alcançar ideais, *a priori*, comuns e desejados por todos, gere uma tensão no instante em que o indivíduo encontra-se em discrepância com o modelo social pressuposto. A nação como espaço, integrado e mobilizado no sentido de almejar a seguridade, tanto político-social, quanto econômica, colabora para que a economia floresça a partir dos lugares em que os cidadãos estão em maior interação de mercado, sabendo, é claro, que esse florescimento volta como investimento para os lugares donde eclodiu, o que fortalece a economia interna e “dá sentido” à política do Estado. Destarte, o fortalecimento da economia brasileira na época resultará, concomitantemente, na alta de investimentos no setor formal e na produção de bens culturais, caso que nos interessa com mais profundidade na presente inventiva. Antes, porém, de nos lançarmos ao ano de 76,

vejamos como passa a funcionar a política do Estado após o golpe, em 31 de março de 1964, com base no Ato Institucional 1, promulgado no dia 9 do mesmo mês daquele ano:

O que houve e continuará a haver neste momento, não só no espírito e no comportamento das classes armadas, como na opinião pública nacional, é uma autêntica revolução. A revolução se distingue de outros movimentos armados pelo fato de que nela se traduz, não o interesse e a vontade de um grupo, mas o interesse e a vontade da Nação. [...] O Ato Institucional que é hoje editado pelos Comandantes-em-Chefe do Exército, da Marinha e da Aeronáutica, em nome da revolução que se tornou vitoriosa com o apoio da Nação na sua quase totalidade, se destina a assegurar ao novo governo a ser instituído, os meios indispensáveis à obra de reconstrução econômica, financeira, política e moral do Brasil, de maneira a poder enfrentar, de modo direto e imediato, os graves e urgentes problemas de que depende a restauração da ordem interna e do prestígio internacional da nossa Pátria. [...] Os processos constitucionais não funcionaram para destituir o governo, que deliberadamente se dispunha a bolchevizar o País. Destituído pela revolução, só a esta cabe ditar as normas e os processos de constituição do novo governo e atribuir-lhe os poderes ou os instrumentos jurídicos que lhe assegurem o exercício do Poder no exclusivo interesse do País. (AI 1, CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 1964. Grifos nossos.)

Conforme podemos notar no primeiro grifo realizado na citação, a “revolução” considera-se, enquanto órgão administrativo do Estado, a única responsável pelo “interesse e vontade da nação”, preocupação que se deve, possivelmente, aos sérios problemas econômicos e institucionais por que passava o Brasil no início da década de 1960, com graves problemas de corrupção e com uma alta dívida externa. Além disso, após a renúncia de Jânio Quadros, em 61, diversos empecilhos corroboraram para impedir que seu vice, João Goulart, assumisse a presidência, levando-se em conta sua dita afinidade com o comunismo. Esse quadro foi bastante frutífero para os setores conservadores da sociedade, que buscavam se manter na esteira da elite do país, enxergando as Reformas de Base do governo Jango, lideradas pela Reforma Agrária, como obstáculos para a manutenção de um Estado democrático, bem como uma ameaça à manutenção das devidas gradações da pirâmide social brasileira. Na realidade, os objetivos parecem tornar-se mais claros no decorrer da escrita do Ato, pois, como é possível ler no segundo grifo, há uma preocupação exagerada com a interferência comunista, visto que se acredita em uma *bolchevização* da sociedade. Sendo assim, é possível deduzir que a centralização do poder nas mãos dos militares, como respondentes majoritários pelos “interesses exclusivos do país”, configure-se, a princípio, como uma resposta à “ameaça comunista”. Contudo, o que é, da mesma maneira, necessário lembrarmos é da participação da sociedade civil nesse processo. Desde 1963, parte da

população brasileira apoiava movimentos de mudança do quadro político, devido às crises pelas quais o Brasil passava. Em outras palavras, a emergência do regime militar foi um efeito condicionado por setores majoritários da sociedade<sup>6</sup>.

Em 13 de março de 1964, no Rio de Janeiro, na Central do Brasil, João Goulart e Leonel de Moura Brizola expunham as Reformas de Base. Suas palavras foram interpretadas pelos setores conservadores da sociedade como características da ideologia comunista, o que instaurou uma forte inquietação entre esses setores. Com a justificativa de que os ideais comunistas nutriam uma perspectiva anticristã<sup>7</sup> e antidemocrática, os militares, os políticos de direita, parte da elite conservadora e a igreja uniram-se no movimento que ficou conhecido como “Marcha da família com Deus, pela liberdade”. Esse movimento, em alguma medida, irá culminar na tomada do poder em 31 de março de 1964, através do golpe. As ideias de moralidade serão baseadas na moralidade religiosa e no interesse de abrir espaço para o capital externo – com o desejo de progresso, por via de uma política capitalista no Brasil –, impulsionado pela política externa estadunidense. Não nos esqueçamos, ainda, de que a interferência dos EUA no golpe, e nos anos que se seguiram na ditadura militar no Brasil, combinou-se com o desejo dos “marchantes da família” de impedir um governo comunista no país – o que, poderíamos dizer, seria um grave problema para os estadunidenses, já que, no cone sul da América, o país mais extenso é o Brasil, o que configuraria uma ameaça de fortes proporções ao imperialismo norte-americano. Nesse sentido, nos é justo afirmar que o impedimento do comunismo na América Latina facilitaria a interferência da política estadunidense e, em contrapartida, o investimento do capital estrangeiro na indústria brasileira iria traçar novos rumos para economia e para a reestruturação social do país<sup>8</sup>.

Após o golpe, o que se vê é a promulgação de vários desses Atos que buscam, cada vez mais, centralizar nas mãos do regime os poderes sobre a política do Estado. O que poderíamos chamar de “golpe de misericórdia” encontra-se no famigerado AI 5, que, além de poder destituir os direitos civis e políticos de diversos indivíduos considerados inimigos da nação, intensificou a truculência do Estado em relação aos defensores de interesses contrários aos da “revolução”. Vejamos:

---

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/Golpe1964>>. Acesso em: 14 mar. 2014.

<sup>7</sup> Para sustentar essa ideia, leia-se a fala proferida pelo senador Pe. Calazans na Marcha e reproduzida pela *Folha de São Paulo* à época: "Hoje é o dia de São José, padroeiro da família, o nosso padroeiro. Fidel Castro é o padroeiro de Brizola. É o padroeiro de Jango. É o padroeiro dos comunistas. Nós somos o povo. Não somos do comício da Guanabara, estipendiado pela corrupção. Aqui estão mais de 500 mil pessoas para dizer ao presidente da República que o Brasil quer a democracia, e não o tiranismo vermelho. Vivemos a hora altamente ecumênica da Constituição. E aqui está a resposta ao plebiscito da Guanabara: Não! Não! Não!". Disponível em: <[http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil\\_20mar1964.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil_20mar1964.htm)>. Acesso em: 18 fev. 2014.

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/Golpe1964>>. Acesso em: 18 mar. 2014.

“CONSIDERANDO, no entanto, que atos nitidamente subversivos, oriundos dos mais distintos setores políticos e culturais, comprovam que os instrumentos jurídicos, que a Revolução vitoriosa outorgou à Nação para sua defesa, desenvolvimento e bem-estar de seu povo, estão servindo de meios para combatê-la e destruí-la; CONSIDERANDO que, assim, se torna imperiosa a adoção de medidas que impeçam que sejam frustrados os ideais superiores da Revolução, preservando a ordem, a segurança, a tranqüilidade, o desenvolvimento econômico e cultural e a harmonia política e social do País comprometidos por processos subversivos e de guerra revolucionária;” (AI 5, CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 1968.)

Com base na informação supracitada, nos perguntaríamos sobre a importância desse Ato para que se pense a respeito do movimento provocado pelas canções de Belchior em relação à questão político-social e, na mesma medida, ao seu tempo-espaço. O que é preciso, portanto, entender é a possibilidade de intervenção extrema em todas as esferas, institucionais e públicas, pelo Estado, atestada a “ameaça à seguridade da nação”. A partir do AI 5, qualquer expressão contrária à política do Estado seria combatida com medidas necessárias para que se impedisse a frustração dos “ideais superiores da Revolução”.

Curiosamente, em 1968, exatamente um mês antes da instituição do AI 5, a canção “Divino maravilhoso”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, explode na voz de Gal Costa no IV Festival da Música Popular Brasileira do mesmo ano da TV Record<sup>9</sup>. O interesse por esse dado deve-se a duas vias de pensamento: primeira é o fato de essa canção oferecer um panorama sobre a situação do país à época, referindo-se, de forma irônica e metafórica, à repressão da liberdade de expressão pela ditadura; segunda é o fato de, na primeira canção do disco “Alucinação”, “Apenas um rapaz Latino-Americano”, Belchior efetuar uma retomada dessa canção e relê-la com os olhos do período em que ela se encontra, no ano de 1976<sup>10</sup>.

Tal aspecto nos transporta para as considerações da Introdução, pois, sabendo que o período do regime caracteriza-se, entre outras coisas, pela forte repressão à liberdade de expressão, é possível sugerir, de antemão, que a retomada de Belchior serve para reinserir uma realidade de um dado período da ditadura e questioná-lo de acordo com o seu tempo. Obviamente, em 1976, o quadro político, social, econômico não é o mesmo, mas o diálogo de Belchior com um período no qual é aberto um precedente para medidas extremas de controle

---

<sup>9</sup> ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira*. Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu. Rio de Janeiro: 2006.

<sup>10</sup> No capítulo que se refere às análises das canções, traçaremos uma relação entre as duas canções citadas, guardando, para agora, as considerações a respeito do período histórico dos anos que antecederam o lançamento do disco de Belchior aqui analisado e, claro, o ano no qual ele se encontra inserido.

a expressões contrárias à ideologia do Estado nos obriga a pensar mais detidamente a respeito da relação do disco aqui analisado com os mecanismos de censura e, principalmente, da relação dessa perspectiva com o meio do qual ela emerge, bem como para questionar os aspectos sociais da época sobre a qual nos debruçamos.

O primeiro passo é voltarmos para a confusão tempo-espacial. É a partir do ano de 1969 – um ano após o Ato Institucional 5 –, que se considera o surgimento do chamado “milagre econômico” ou “milagre brasileiro”, indo até o ano de 1973. Esse “milagre” compreende o período em que a economia brasileira abre-se fortemente ao capital estrangeiro e em que a indústria petrolífera fortalece-se de maneira considerável. Conseqüentemente, entramos, mais uma vez, no aspecto econômico da sociedade brasileira dos idos de 1970, o que, conforme também cremos, interfere no processo migratório de diversos grupos de indivíduos do Norte e Nordeste brasileiro. Tal fato reflete, na mesma medida, a migração dos artistas dessa região, já que o fortalecimento da indústria das comunicações nessa época colaborou, segundo acreditava o projeto do regime, para integrar a nação e, ao mesmo tempo, para investir no setor de produção de bens culturais, almejando, através de distintos projetos voltados para a área de cultura, constituir um ideário da identidade cultural brasileira. Seguramente, a interferência dos artistas e dos meios de comunicação era monitorada e, por isso, era preciso, de acordo com o que apontamos inicialmente, que eles desenvolvessem estratégias para que suas produções passassem pelo crivo da censura do Estado. Esse panorama político-social, econômico, conseqüentemente, irá se refletir na forte urbanização e industrialização das grandes cidades do Sudeste, como, também, no aumento da abertura ao mercado externo, o que, de certa forma, dialoga com a intensa participação da cultura estadunidense no Brasil, e que, como já postulamos a respeito das estratégias discursivas de Belchior, é tema constante de sua produção (ORTIZ, 2001).

Não obstante, não podemos nos esquecer de que, há pouco mais de 60 anos, o Brasil possuía uma economia fortemente agrícola, com boa parcela de sua população campesina. Isso causa uma inadequação de natureza espacial, forçada pela rápida inversão do campo para a cidade, assim como, espelha a demorada inserção no mercado internacional e a tendência ao “atraso” econômico e, por via disto, urbanístico (HOLANDA, 1995). Em contrapartida, esta inadequação não impede que os processos migratórios ocorram e transformem o Sudeste em polo de irradiação do capital no Brasil – o que o é até os dias atuais, diga-se de passagem –, principalmente, ao pensarmos o eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Contudo, o que nos interessa pensar aqui é nos efeitos causados por essa inadequação dos indivíduos no espaço das duas grandes cidades citadas.

Milton Santos, em “A natureza do espaço”, nos convida a pensar o espaço “como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações” dividido entre as noções de “paisagem, a configuração territorial, a divisão territorial do trabalho, o espaço produzido ou produtivo, as rugosidades e as formas-conteúdo”, propondo-nos discussões a respeito de problemas como os “da região e o do lugar, o das redes e das escalas.” (SANTOS, 2006, p. 12-13). Fiquemos, por enquanto, com a noção do lugar, que nesse caso, já o consideramos como sendo o eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Segundo Santos, os lugares seriam definidos pela divisão do trabalho, algo que poderíamos considerar como as interações entre os indivíduos que se encontram na divisão, também, da mesma cidade e que, como já elucidamos sobre o aspecto econômico da época em que estudamos, corresponde diretamente à preocupação econômica embutida na necessidade de uma dita integridade da nação, ou como postulamos, de uma homogeneidade social (SANTOS, 2006).

Ao definirmos nossa noção de lugar em consonância com o meio interativo em que se encontram os indivíduos, no nosso caso, o eixo Rio de Janeiro-São Paulo, conectado pela produção e compartilhamento de símbolos, nos é favorável compreender que o espaço desses dois grandes centros urbanos do Sudeste é plano de fundo do projeto de “Alucinação” e que este projeto, conseqüentemente, se nos mostra como um estabelecimento de diálogo com camadas marginalizadas nesses centros, com o objetivo de questionar a realidade oferecida pelo tempo e pela circunstância social em que se encontram.

Dito de outra maneira, iremos considerar o projeto de Belchior, no disco analisado, como um recorte específico de um dado grupo que se encontra deslocado no eixo supracitado: os nortistas. Ao mesmo tempo, é substancial que entendamos esse grupo como sendo formado pelos indivíduos do Norte e Nordeste brasileiro, que efetuam, na época em que estamos estudando, um *percurso migratório* de fundo econômico, mas que irá colaborar para transformações do quadro social existente. Na mesma linha de raciocínio, a questão política interfere em duas esferas se olharmos atentamente para a produção de Belchior. Primeiramente, a sua necessidade de um discurso que, aqui, entendemos como *identitário*, refere-se a um questionamento da tentativa do Estado de projetar uma cultura nacional, no intuito de devolver o “prestígio á pátria” e, como efeito disso, fazer com que esse imaginário crie a responsabilidade do indivíduo para com a nação. Facilita-se, assim, a partir do momento em que a sociedade considera-se, tanto quanto o Estado, responsável pela seguridade do projeto nacional, a aplicação de políticas que impeçam o pensamento crítico a respeito da repressão da liberdade de expressão e da interferência da cultura estadunidense, já que este último ponto seria um dos responsáveis pelo alcance do progresso para o Brasil. Em suma, as

estratégias políticas do Estado e de Belchior irão confrontar-se em uma arena que tende a uma tática pedagógica; educa-se o povo com os projetos culturais que visam a uma integridade da nação, enquanto que a *alucinação belchioriana* busca deseducar seus ouvintes, por meio de uma “pedagogia da desobediência”.

Em segundo lugar, mas não diverso do elucidado acima, a identificação com o Norte buscada por Belchior excederá o alvo do discurso, que, nesse caso, seriam apenas os indivíduos nortistas. Isto porque a inadequação dos nortistas, *a priori*, é previsível em um ambiente que não é o ambiente originário, mas a verticalização de um projeto de identidade nacional, por força do Estado, conforme já refletimos, torna outras camadas sociais, mesmo que do Sudeste, discrepantes com esse “projeto de Brasil”. Logicamente, o projeto de Belchior não se centra somente na criação de um elo *identitário* com as camadas marginalizadas, porém, é a tentativa de comunicar-se e identificar-se com essas camadas que permitirá que as canções de Belchior, em “Alucinação”, sirvam como mecanismos de contestação das circunstâncias sociais impostas, tanto pela censura a diversas práticas culturais e políticas no Brasil da época quanto pela ineficácia da qualidade de vida para os grupos pertencentes a classes sociais menos abastadas da sociedade brasileira. Além do mais, esse “projeto alucinado” confere um estilo irônico e metacrítico da produção de bens culturais no período, visto que, em vários momentos, as canções estão recheadas de ironia aos modos de censura e de repressão política do Estado, bem como as canções constroem-se de maneira a questionar outras produções artísticas, principalmente, as da Tropicália, além de questionar, como já indicamos, a interferência da cultura estadunidense, visando a pensar a identidade nacional com base em distintas referências da cultura nacional e ocidental com a utilização dessas referências por meio do que chamamos colagem. Ainda nessa ótica, a *alucinação belchioriana* abarca um novo período de crise econômica e social, já que o período de 69-73 – o do “milagre” – deixa aos anos seguintes altos índices de desemprego, a não resolução do problema do analfabetismo, o que desencadeará, também, na baixa de uma mão de obra especializada e em um aumento de trabalhos mal remunerados.

“Alucinação”, portanto, não apenas instaura-se como objeto crítico da realidade social preestabelecida, mas também, enfrenta e contribui para uma nova maneira de se pensar a cultura nacional, revisitando-a e selecionando-a de acordo com a necessidade exigida pelo tempo-espço vivido. Os anseios de um grupo, por fim, irão se tornar um elemento de *problematização* da identidade nacional e uma ferramenta para se refletir sobre a política repressora verticalizada pelo Estado, em um diálogo de proporções continentais, em que se

busca, simultaneamente, uma “ideia de Brasil”, e também, de “América Latina do Sul”<sup>11</sup>. Vale nos lembrarmos de que um disco não é necessário para mudar socialmente um povo, porém, o diálogo estabelecido a partir desse disco insere Belchior no grupo dos artistas engajados em um objetivo político e, de algum modo, perpassa o cotidiano da população brasileira, tendo em vista seu alcance de público através do disco “Alucinação”.

É-nos satisfatório, dessa forma, realinharmos o olhar para o artista que pretendemos estudar. Belchior – nascido Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes, em 26 de outubro de 1946 – é um indivíduo natural de Sobral – CE. Consolidando-se como cantor no Ceará<sup>12</sup>, além de possuir uma produção que dialoga com o grupo de artistas do dito “Pessoal do Ceará”, Belchior dirige-se para o Sudeste brasileiro em busca do espaço proporcionado por essa região, já que nela se concentravam os investimentos no que chamaremos de indústria cultural<sup>13</sup>. Assim, é importante que pensemos sob o aspecto mercadológico da produção de Belchior. O percurso migratório do artista, nessa alçada, refere-se à tentativa de inserção no mercado de bens culturais, ou seja, seus objetivos seriam divulgar seus trabalhos no ambiente em que a circulação de produções culturais é mais lucrativa e abundante. No entanto, entendemos que, pelo período dessa migração concernir ao da década de 1970, somos levados a pensar que sua produção tende a dialogar tanto com os artistas que produzem simultaneamente a ele quanto às inquietações político-sociais de que demos um panorama inicial nos primeiros parágrafos destes escritos. Por outro lado, nosso foco é a produção de Belchior, sendo assim, tanto por isso quanto pelo não alinhamento do disco “Alucinação” ao

---

<sup>11</sup> Nossa proposta é pensar tais questões de identidade no capítulo em que analisaremos as canções, visto acreditarmos que, através delas, captaremos com mais substancialidade tal projeto, ao contrário de apenas teorizá-lo.

<sup>12</sup> De 1965 a 1970 apresentou-se em festivais de música no Nordeste. Em 1971, quando se mudou para o Rio de Janeiro RJ, venceu o IV Festival Universitário da MPB, com a música “Na hora do almoço”, cantada por Jorge Melo e Jorge Teles, com a qual estreou como cantor em disco, um compacto da etiqueta Copacabana. Em São Paulo-SP, para onde se mudou, compôs música para alguns filmes de curta metragem, continuando a trabalhar individualmente e, às vezes, com o grupo do Ceará. Em 1972, Elis Regina gravou sua composição “Mucuripe” (com Fagner). Atuando em escolas, teatros, hospitais, penitenciárias, fábricas e televisão, gravou seu primeiro LP em 1974, na Chantecler. O segundo, “Alucinação” (Polygram, 1976), consolidou sua carreira, lançando canções de sucesso como “Velha roupa colorida”, “Como nossos pais” (gravadas por Elis Regina) e “Apenas um rapaz latino-americano”. Disponível em: <<http://www.mpbnet.com.br/musicos/belchior/>>. Acesso em: 23 fev. 2014.

<sup>13</sup> A esta saída daremos o nome de “percurso migratório”, sustentados no que José Américo Ribeiro Saraiva discute em seu trabalho sobre o “Pessoal do Ceará”, quando ele apresenta as possibilidades de uma possível identidade que perpassa a produção desse grupo e as causas que o motivaram a direcionar-se para o Sudeste do Brasil, em *Pessoal do Ceará: a identidade de um percurso e o percurso de uma identidade*, dizendo, entre outras coisas, que “(...) a questão comum era a da inserção no mercado fonográfico brasileiro, isto é, a profissionalização do grupo, o que demandava certa organização e o desenvolvimento de estratégias para difundir a sua produção. Vistos por este ângulo, os cearenses representavam informação nova no cenário cancional brasileiro da época e, como informação nova, deviam vencer as resistências ‘naturais’ ao novo. Para outros ainda, o elemento aglutinador era o desejo de intervir nas esferas cultural e política, tendo como centro irradiador o campo cancional, que já havia dado provas de sua pujança nestes domínios.”. Como é possível notar, não há um claro alinhamento desses artistas, se comparados, por exemplo, aos tropicalistas.

“Pessoal do Ceará”, não nos aprofundaremos em traços entre esse *pessoal* e as estratégias discursivas de Belchior no disco em questão.

Como já alvitramos, as mudanças econômicas são consequência da reorganização do setor pela qual o Brasil passava. Esta reorganização possui duas faces. A primeira é que ela provoca tanto a partilha do caminho traçado entre os indivíduos *desterritorializados* do Norte quanto o encontro entre esses indivíduos e o ambiente do Sudeste. Em segundo lugar, conseqüentemente, reorganiza-se a sociedade, visto que migram, *desterritorializam-se* a mão de obra dos trabalhos formais e os artistas. Não é de se estranhar que a reorganização econômica e a reorganização do espaço social caminham juntas e ciclicamente, interferindo-se de maneira simbiótica. Como pano de fundo dessas mudanças, temos a política repressora e autoritária do Estado. Logo, por progressão, é legítimo considerarmos que Belchior alinhavou à sua proposta artística e mercadológica os anseios das camadas marginalizadas, em função de seu *estrangeirismo*<sup>14</sup> nos grandes centros urbanos, sem deixar, é claro, de absorver a essência do cotidiano das grandes cidades e de um período de governo militar. Ainda mais: Belchior, de algum modo, busca criar um elo *identitário* com as camadas das quais se vale em suas composições, refletindo, primordialmente, os interesses comerciais do artista, atingindo o grande público, agora, por conta do acesso deste à produção cultural brasileira, disseminada, principalmente, pela TV. Por outro lado, esse elo de identificação facilita a promoção de um discurso político que dá fundo e extrato para instaurar nos ouvintes das canções as reflexões necessárias a respeito da própria cultura e dos anseios sociais.

Partiremos, para esse estudo, de um pensamento importante que subsidia o êxodo dos artistas nordestinos de que falamos, sendo os investimentos feitos na indústria cultural. Isso se deve ao fato de, sem cairmos no engano de uma reflexão determinista, havendo um maior investimento em cultura e sabendo que esse investimento se centralizará na região do país com uma estrutura econômica mais desenvolvida – no caso, o Sudeste brasileiro – os indivíduos que buscarem uma inserção, tanto no mercado artístico quanto nos trabalhos formais, se dirigirão para o foco desses investimentos, ou, serão atraídos por ele. Não nos esqueçamos, inclusive, de que o período que compreende o disco aqui estudado refere-se ao período em que a indústria incha e requer uma mão de obra não especializada e barata, o que casará com a necessidade dos migrantes do Norte e Nordeste brasileiro, que, de acordo com o que já expusemos, não são regiões privilegiadas em termos de investimento em educação e

---

<sup>14</sup> Termo apreendido na leitura de “Estrangeiros para nós mesmos”, de Julia Kristeva. Portanto, a noção de *estrangeiridade* dialogará com as ideias propostas por Julia, levando em conta, principalmente, a afirmação de que “(...) o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença (...)” (KRISTEVA, 1994, p. 13), ao lembrarmos o confronto de presenças entre o Nordeste migrante X Sudeste “promissor”.

qualidade de vida, sendo, por fim, dessas regiões que será explorada a mão de obra necessária para o fortalecimento da indústria. Nesse sentido, pensemos junto a Renato Ortiz que, em “A moderna tradição brasileira”, nos aponta o seguinte caminho para sustentar esse pensamento:

O advento do Estado militar possui na verdade um duplo significado: por um lado se define por sua dimensão política; por outro, aponta para transformações mais profundas que se realizam no nível da economia. O aspecto político é evidente: repressão, censura, prisões, exílios. O que é menos enfatizado, porém, e que nos interessa diretamente, é que o Estado militar aprofunda medidas econômicas tomadas no governo Juscelino, às quais os economistas se referem como a ‘segunda revolução industrial’ no Brasil. Certamente os militares não inventam o capitalismo, mas 64 é um momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital; o Estado autoritário permite consolidar no Brasil o ‘capitalismo tardio’. Em termos culturais essa reorientação econômica traz consequências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais. (ORTIZ, 2001, p. 113-114)

Retomando o escrito de Ortiz, há algo substancial para o que será desenvolvido sobre o elemento motivador do processo migratório, vivido pelos nortistas e nordestinos e que, de acordo com o interesse pelo disco de Belchior, manifesta-se na produção desse artista: “... paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais.” (ORTIZ, 2001, p. 114. Grifos nossos). É como se pensássemos em uma relação de causa e efeito, pois, ao mesmo tempo em que o giro de capital eleva-se – guiando a economia –, impulsionado pela força de trabalho – que, nesse caso, tem grande contribuição da mão de obra dos nortistas – elevam-se os investimentos em cultura que, por sua vez, atrairão “trabalhadores da arte” e facilitarão os caminhos para que produzam e difundam suas produções.

## **1.2 O espaço como ambiente de troca**

Visto que tratamos aqui de um artista que se difunde no cenário nacional a partir de uma região que não é a região em que nasceu, é necessário que reflitamos sobre tal circunstância com base em teorias que tratem de movimentos de deslocamento do indivíduo,

ao mesmo tempo em que necessitamos definir de maneira produtiva as noções de espaço que colocamos em questão. Desse modo, é justo acreditarmos que poderemos perceber quais são os efeitos causados por esses deslocamentos, nesse caso, como matéria manifesta nas canções do disco “Alucinação” e constituinte do discurso *identitário* promovido por Belchior através deste disco.

Ao lermos Milton Santos, sabemos que o que ele chama de espaço configura-se em um sistema de objetos e em um sistema de ações. Por conseguinte, estes sistemas farão com que o espaço se divida, criando ambientes de interação social, o que significa dizer que todas as acepções de uma comunidade humana organizada encontram-se nestes ambientes. Os objetos seriam a representação material da ocupação humana do espaço enquanto sujeito pensante, isto é, toda a transformação do espaço que nele imprime um caráter utilitário. Não nos esqueçamos, porém, de que essa interferência humana se dá pelos sistemas de ação, no qual as ações são processos dotados de propósito em que um agente, mudando alguma coisa, muda a si mesmo (SANTOS, 2006).

Adiante, somos forçados a pensar as ações como mecanismos, entre o indivíduo e o espaço em que ele se encontra, para torná-lo ambiente de geração constante de atos, já que esses são orientados, ou seja, visam a um fim, a um objetivo (SANTOS, 2006). Isso nos traz a noção de lugar, pois, ainda de mãos dadas a Milton Santos, o lugar nada mais é que o limiar entre o mundo – ou o espaço – e o indivíduo (SANTOS, 2006). Mediante tais considerações, o que trataremos na presente dissertação por lugar refere-se, tanto ao Nordeste brasileiro – lugar original, no caso de Belchior, e que, no disco que estudamos é referido como Norte – quanto o Sudeste brasileiro, fixado no que chamamos anteriormente de eixo Rio de Janeiro-São Paulo – lugar do qual a produção de Belchior eclode e torna-se popularizada. Por fim, veremos que as ações contidas em “Alucinação” constituem a ponte entre o Norte e a Cidade Grande – como várias vezes o lugar correspondente ao eixo supracitado é referido por Belchior em suas canções –, bem como os efeitos causados pelo choque do indivíduo que deixa o Norte para viver na Cidade Grande.

Lidaremos, também, neste trabalho, com a maneira como o passado é substancial para que haja compreensão do “estar no presente” e, logicamente, como este “estar no presente” é responsável por edificar pontes para o futuro, para o novo. Sabendo que “Alucinação” encontra-se no período que compreende o que chamamos de globalização, podemos, do mesmo modo, inseri-lo no que Santos (2006) chama de “corporeidade”, aspecto favorecido pela fluidez e pelos constantes deslocamentos favorecidos pela altíssima e rápida interação global, promovida pelos avanços dos sistemas de comunicação.

Essa *corporeidade* define a materialidade sensível do indivíduo que, por meio da ligação constante e direta com diversas realidades, sente-se como habitat do mundo. O dinamismo das ações no espaço facilita não um entendimento deste como ambiente de interação, mas sim uma redescoberta da dimensão do *locus*. É, mais uma vez, nessa percepção outra dos lugares, que os indivíduos tendem a agir para criar outras roupagens para si que lhes permita sobreviverem às intensas modificações sociais. Logo, é natural que as grandes cidades, por sua diversidade de *tribos* – para utilizarmos um termo corrente –, circunstâncias e objetos possíveis, tornem-se o lugar onde ocorram mais mobilidades, mais encontros e, conseqüentemente, mais confrontos entre diferenças.

Estes *confrontos-encontros* fazem-se geradores. É na percepção do outro que começamos a imaginar o que somos. É na proximidade com o diferente que procuramos transformar um “eu” imaginado para “mim” em um “eu” para o “outro”. Assim, criam-se linhas de identificação e uma necessidade de comunicar-se que excede o “por em comum” para um agenciamento de uma dada coletividade. A partilha de símbolos extrapola os lugares primários e tenta criar outro lugar; um elo, uma solidariedade que vai dando cabo de certas peculiaridades – ou marcas – a que chamamos identidades.

No traçado deixado por Belchior, em “Alucinação”, é possível sugerirmos que os símbolos dos quais ele lança mão encontram-se alocados no que, em um primeiro momento, chamamos de percurso migratório. O lugar de acesso aos símbolos compreende todo o trajeto percorrido pelo artista e o destino de chegada, bem como o de todos que, tal como ele, traçaram os mesmos caminhos, ou viveram sob circunstâncias de não inserção; marginalizados ou estrangeiros.

Isto se explica, pois, no disco aqui trabalhado, Belchior mapeia seu trajeto desde o “Norte Original” até as experiências colhidas no “Sudeste Grande Cidade”. Tal artifício se relacionará com a ideia de “hibridação cultural”<sup>15</sup> (CANCLINI, 2013), visto que Canclini defende a tese de que os grandes centros urbanos facilitam os processos de heterogenia social e resultariam, dessa maneira, em novas noções de identidade.

Nessa medida, tendo em vista a substancialidade do passado, levantada por nós inicialmente, o grande avanço das comunicações no Brasil na década de 70 facilitou o contato

---

<sup>15</sup> Refere-se à ideia de Néstor Garcia Canclini de que o espaço urbano sofre interferências significativas, capazes de transformá-lo, provocando uma heterogênesse das práticas sociais, políticas e culturais. Em contrapartida, essas interferências excluem os discursos que não “se hibridizam”, o que fomenta sua marginalização.

com um Brasil original, ou, seria melhor dizermos, um “ser brasileiro”<sup>16</sup> supostamente intrínseco a todos. No caso de Belchior, isto irá se refletir em seu extenso diálogo com as produções da época. Mesmo assim, percebe-se no disco que há um passado, ou um fardo a ser carregado que o vai preenchendo com a dita brasilidade, questionada, durante a narrativa das canções, à luz das interferências sofridas no Sudeste, bem como o modo pelo qual suas músicas tendem a interferir nos contextos em que se difundem. Além das referências ao cânone literário ocidental – com primazia da literatura brasileira – e à interferência musical e cinematográfica dos *internacionalizada*, há uma tentativa de marcar um ponto de construção de uma nova identidade cultural a partir da América Latina do Sul. Ora, essa urgência pela novidade e por reclamar a realidade vigente parece ser uma demonstração de como os processos de hibridação vão se fazendo em suas composições e, paralelamente, dialogando com a substancialidade de seu passado – voluntariosamente compartilhado – como elemento fomentador de sua produção. Para que entendamos com mais facilidade a concepção do passado que rege nossa apreensão do percurso em “Alucinação”, observemos Santos (2006, p. 223) a respeito deste tema:

Digamos que o passado é um outro lugar, ou, ainda melhor, num outro lugar. No lugar novo, o passado não está; é mister encarar o futuro: perplexidade primeiro, mas, em seguida, necessidade de orientação. Para os migrantes, a memória é inútil. Trazem consigo todo um cabedal de lembranças e experiências criado em função de outro meio, e que de pouco lhes serve para a luta cotidiana. Precisam criar uma terceira via de entendimento da cidade. Suas experiências vividas ficaram para trás e nova residência obriga a novas experiências. Trata-se de um embate entre o tempo da ação e o tempo da memória. Obrigados a esquecer, seu discurso é menos contaminado pelo passado e pela rotina. Cabe-lhes o privilégio de não utilizar de maneira pragmática e passiva o prático-inerte<sup>17</sup> (vindo de outros lugares) de que são portadores.

E como não deixar que o passado, ou, o prático-inerte torne-se um lugar de estagnação, de *inacriatividade*, ou, mais ainda, de inatividade? Como veremos no capítulo que concerne a uma análise profunda das canções de Belchior do disco em questão e das interferências sofridas e praticadas nelas, parece haver duas saídas para tornar a memória,

---

<sup>16</sup> Como nos aponta Renato Ortiz em “A moderna tradição brasileira”, a mídia televisiva, no período da ditadura militar, serviu como veículo para “interligar” – ou “inter-relacionar” – o país, com o intuito de consolidar o plano de “integridade da nação”.

<sup>17</sup> Nas palavras de Milton Santos, “O prático-inerte é uma expressão introduzida por Sartre, para significar as cristalizações da experiência passada, do indivíduo e da sociedade, corporificadas em formas sociais e, também, em configurações espaciais e paisagens. Indo além do ensinamento de Sartre, podemos dizer que o espaço, pelas suas formas geográficas materiais, é a expressão mais acabada do prático-inerte.” (SANTOS, 2006, p. 215)

simultaneamente, um dispositivo de criação e um dispositivo de resistência. A primeira é óbvia: tornar o passado, a memória uma ferramenta de discurso que permite às suas canções um espaço no mercado e ouvidos que criem este espaço. A segunda, não óbvia, mas intermitente, é deixar com que o choque com o diferente e o esquecimento do passado permitam a criação de um novo ser, um novo estado e, por que não (?), uma nova identidade, fluida e apta a sempre novas conexões.

### **1.3 Um Brasil projetado e um projeto de Brasil**

Pois bem. Ao definirmos o que seria, em nosso pensamento, o lugar em que habita o projeto de Belchior em “Alucinação”, é preciso que definamos nosso tempo em que estes espaços elucidados se configuram.

O tempo, outra face na presente dissertação da inquietação “tempo-espacial” levantada, irá depender, como de costume, de uma contextualização histórica e, conseqüentemente, de seus aspectos políticos e sociais. Exatamente por isso iremos tratar tal perspectiva como político-social. Conforme já consideramos, é indispensável pensar na época, no período. 1970 é uma década que corresponde à época em que vigorava a ditadura militar no Brasil. Devemos nos lembrar da forte repressão política que se enveredou em searas culturais para que se difundisse uma política fortemente capitalista, que visava, no discurso, a uma integridade da nação e, por consequência, a uma homogeneidade social, mas que foi, na realidade, uma tentativa de conter os anseios sociais mais básicos em torno de uma política que restringia as acepções políticas que confrontassem o modelo social imposto.

Por intermédio de leituras de “Raízes do Brasil”, de Sérgio Buarque de Holanda, e de dois trabalhos de Renato Ortiz, sendo eles, “A moderna tradição brasileira” e “Cultura brasileira & Identidade nacional”, cremos, por fim, que, além de delinear um tempo de construção dos aspectos de uma pressuposta *brasilidade* – o que buscaremos nas trocas com Holanda –, Ortiz nos dará um panorama profundo do modo como a sociedade se comporta mediante os processos de formação da tradição do que seria a cultura brasileira, questionando tal formação sob a égide das relações desta inventiva da tradição em paralelo com a realidade econômica e política trazida pelo século XX.

Conforme havíamos apontado anteriormente, a economia brasileira, em fins do século XIX, era, predominantemente, agrícola, o que acarretou uma disparidade entre o homem que

estava no campo e que, em função da tentativa de industrialização acelerada do país, vê-se obrigado a deixar o campo para que sobreviva às adaptações necessárias ao século que inicia. Um pouco antes disso, de acordo com Holanda, os grandes donos de fazenda, os grandes produtores sentem em suas finanças o choque violento do fim da mão de obra escrava. Apesar de o Brasil ter sido um dos últimos, ao menos na América, a abandonar o sistema escravocrata, durante a primeira metade do século XX irá se sentir na economia do país o forte impacto causado pelo fim da escravidão que refletiu, diretamente, a dependência que nossa produção de bens de mercado possuía em relação a esse sistema (HOLANDA, 2009).

O dado referido acima, aparentemente, supérfluo e descartável, parece, pelo contrário, ser inseparável do que discorremos a respeito da migração nortista para o Sudeste brasileiro. Não nos esqueçamos, é claro, de que nosso trabalho centra-se na produção de um artista, e não de toda uma comunidade nortista. Todavia, para que entremos no recorte promovido pelo disco “Alucinação”, parece-nos urgente que tracemos um panorama generalizado do aspecto econômico que irá envolver e caracterizar o vertical *descenso* do Norte para o Sudeste – ou, como nos diria Belchior, para o Sul.

A importância do dado a respeito do fim da escravidão se deve a duas sequências de pensamento. A primeira parte desta sequência é mais visível, visto que a *desinstituição* forçada do modelo escravocrata não apaga as feridas encontradas por essa mancha em nossa história. Nossa discrepância social e iniquidade de direitos refletem-se até os dias atuais, mas também, consideravelmente, no período em que estudamos – a década de 1970. A segunda parte, por outro lado, não é uma inversão da primeira, mas uma progressão dela. Se considerarmos que a sociedade brasileira, a partir do século XX, irá se dividir de forma polarizada entre os herdeiros da aristocracia escravagista e os herdeiros dos grilhões selvagens da elite do século XIX, somos forçados a considerar que, apesar de nenhuma dessas heranças definirem o caráter individual de cada um de nós, tais heranças, em um âmbito geral e coletivo da sociedade, farão parte de nossa divisão de classes, funcionando, entre outros aspectos, como mecanismos de divisão daqueles que servem e daqueles que são servidos.

Entretanto, não sejamos purista. Olhemos com mais parcimônia para este pensamento lançado às cegas. Ao abolirmos a mão de obra barata, o Estado é obrigado a se ocupar de meios para que a economia, já enviesada pelo setor industrial no início do século XX, encontre uma mão de obra que se encaixe nos moldes deixados pelo escravismo. Em outras palavras, os indivíduos que não se enquadrarem em setores especializados da sociedade, forçosamente, serão força de trabalho das indústrias. Isto, *a priori*, desenha o quadro inicial da divisão do trabalho no Brasil de início do século XX. Não só os herdeiros dos escravos, como

grande parte da comunidade negra e estrangeira no país será usada como mão de obra no setor da indústria e de trabalhos, tidos *aprioristicamente*, como degradantes, como também os indivíduos vindos do Norte e do Nordeste do país, já que estas regiões não são focos dos investimentos em educação, urbanização e industrialização, papel destinado à região Sudeste, principalmente, por, na primeira metade do século XX, representar o lugar em que se encontra a capital política e econômica do Brasil.

Mais uma vez, como nos advertimos inicialmente, não caímos em um pensamento determinista. Em suma, tais medidas econômicas em começo do século XX terão como efeito a divisão desigual do trabalho e a manutenção de um *status quo* que privilegia poucos em detrimento da miséria de muitos.

O que para nós torna-se instigante é a possibilidade de associar a migração, ou, o percurso migratório traçado por Belchior e que se manifesta em “Alucinação”, ao êxodo praticado por diversos Nortistas e Nordestinos, no sentido de alimentar a intensa industrialização por que passava o Brasil na década de 70. Obviamente, não deixemos de lembrar de que dissemos que o início do século XX apresenta uma forte urbanização e industrialização do Sudeste brasileiro e a alta descentralização do campo para a cidade, contudo, os anos de chumbo da ditadura deram mostras do que poderíamos considerar no Brasil uma espécie de “capitalismo tardio” (ORTIZ, 2001, p. 113-114).

A respeito da brasilidade, no famigerado Capítulo 5 (*O homem cordial*) de “Raízes do Brasil”, Holanda nos chama a atenção para o fato de que, no Brasil, a relação dos cidadãos com o Estado definiu-se por uma verticalização em “linha reta” que vai das esferas da instituição governamental até a esfera familiar. Dito doutro modo, a família não seria o resultado de uma gradação que parte do campo estatal, e sim uma continuidade deste campo e, até mesmo, uma oposição a ele (HOLANDA, 1995, p 141).

Mas como seria uma oposição se pensamos em uma *verticalização em linha reta*? A resposta reside no que Holanda considera como a relação afetiva que o brasileiro tenderia a desenvolver com as instituições que, na teoria, tendem a ser fixas e fundadas em propósitos retilíneos. Tal consideração reside, ainda segundo o autor, no fato de nossa colonização não ter sido um meio de se criar um polo administrativo de uma colônia com grande potencial econômico, mas de, em um primeiro plano, criar um ambiente que permitisse a saciedade do *espírito luso-aventureiro* e, em segundo plano – o que concerne ao período da vinda da família real para o Brasil –, criar uma residência para esta família na colônia (HOLANDA, 1995).

O *espírito luso-aventureiro* de que tratamos destoa da ética do trabalhador, segundo Holanda, que, à imprevisibilidade e à instabilidade da ousadia, opta pelo triunfo de exercer a prática repetitiva, mas que garante a recompensa direta desta prática (HOLANDA, 2009). Esse espírito permite o atravessamento de fronteiras e, em alguma medida, explica o estigma de brasilidade que prega o menor esforço como saída para as ações cotidianas e monótonas. Não é um desleixe pelas questões necessárias à constituição de um meio social, mais do que isto, é um apego à transformação constante da realidade através do “aventurar-se” que, em muitos casos, é interpretado como preguiça ou descompromisso. O espírito contido na “ética protestante” de Weber não se conectaria, portanto, à instabilidade produtiva e geradora dos habitantes da colônia portuguesa, ainda que houvesse em início do século XX e no período do regime militar a tentativa de forçar esse modelo de homem missionário em nossa brasilidade:

E, no entanto, o gosto pela aventura, responsável por todas essas fraquezas, teve influência decisiva (não a única decisiva, é preciso, porém, dizer-se) em nossa vida nacional. Num conjunto de fatores tão diversos, como as raças que aqui se chocaram, os costumes e padrões de existência que nos trouxeram, as condições mesológicas e climatéricas que exigiam longo processo de adaptação, foi o elemento orquestrador por excelência. Favorecendo a mobilidade social, estimulou os homens, além disso, a enfrentar com denodo as asperezas ou resistências da natureza e criou-lhes as condições adequadas a tal empresa. (HOLANDA, 1995, p. 46)

Em vista disso, além da nossa herança de desigualdades sociais que se reflete na iniquidade da vida social brasileira, nossa colonização parece fomentar no que chamamos de brasilidade uma necessidade de aventurar-se, sem nos esquecermos, contudo, de que esta aventura diz mais sobre a necessidade de se ultrapassar fronteiras por via de menor esforço, galgando ascensões na escala social, do que se aventurar sem propósito ou sem qualquer fim. Enfim, o prazer da aventura guiaria em nós o desejo de “*melhorarmos*” de vida.

A isto, então, poderíamos somar o percurso migratório mapeado por Belchior em “Alucinação”, levantado por nós no início deste tópico. Deixar o Norte, atravessar o país com o objetivo de se firmar no mercado de bens culturais, paralelamente à *desterritorialização* dos indivíduos que partem para o Sudeste em busca de melhoria de vida no setor de trabalhos formais – elemento que, na busca por um público consumidor de sua arte por meio da identificação, Belchior usará como processo de composição –, figura como uma aventura do

“ser brasileiro”, da brasilidade, mas que, tal como nossos colonizadores, encontrará dificuldades no ambiente hostil ao novo – principalmente, nordestino<sup>18</sup> – do Sudeste.

A hostilidade levantada se dará como processo nas composições do disco “Alucinação”. No que tange ao aspecto político-social, Belchior tende a variar entre a ironia à ditadura e aos métodos de censura, grandes algozes dos artistas da época, e a sensação de desconforto, de estrangeirismo em relação ao lugar em que se chega. As duas áreas de influência convergem, enfim, em uma tensão que, em função da plena sensação de desconforto em “estar sendo Norte no Sul”, encontra a solidariedade, ou, o reflexo nos grupos que sofrem do mesmo mal, o que acarretará no que iremos buscar na presente dissertação como um discurso *identitário* de um indivíduo *sem-lugar*. Embora, como vimos anteriormente, tenhamos tentado definir um lugar em que se dá o percurso migratório produzido pelo disco “Alucinação”, sua presença cria um *outro lugar*, que não aquele esperado, ou predestinado, mas um lugar de ação coletiva em prol dos anseios materialmente necessários; portanto, um *sem-lugar* do espaço físico, funcionando como um imanente e iminente estado prestes a se fazer novo.

Sendo assim, para que não percamos o foco, definamos, ou tentemos definir qual inquietação é gerada pelo que consideramos um projeto de Brasil em contraponto a um Brasil projetado.

O Brasil projetado seria composto por nossa herança, ao mesmo tempo, desigual e aventureira. Formamo-nos, enquanto povo, sob a batuta do favorecimento daqueles que se assemelharam, em alguma medida, ao *Medalhão*, de Machado de Assis. Incrédulos no esforço e guiados pela necessidade de aventurarmo-nos, criamos estigmas de brasilidade que compõem o imaginário nacional a respeito do que somos: um povo que, apesar de ainda escravo de seu Estado, de seu governo, sofre, mas, se comportando do modo como este “Pai” canhestro nos determina, recebemos méritos e louros destinados apenas àqueles que *nasceram para isto*. Com o mesmo peso, os que não se adaptam e, ainda sim, carregam em si a marca do escravo, do estrangeiro ou do “sujo baiano do norte”, tendem, ou a repetirem a saga do escravo institucionalizado – com carteira de trabalho e com os devidos direitos de fome –, ou perecerem em favor de uma identidade nacional imposta de forma homogeneizante a todos os nascidos no território brasileiro.

---

<sup>18</sup> Seremos enfáticos no que se refere à hostilidade do Sudeste em relação ao Norte e ao Nordeste, embasados no trabalho de Nathalia Pinto “Belchior e Antônio Torres: duas expressões da mesma realidade”, já que neste a autora nos mostra, em uma análise comparativa entre o livro “Pelo fundo da agulha”, de Antônio Torres e parte do cancionário de Belchior, o tratamento recebido pelos Nortistas e pelos Nordestinos. No romance fica clara a generalização desses sujeitos pela alcunha de “bairanos” e que possuem, em um trecho do romance, sua sina assinalada; vejamos: “Mate um baiano por dia, para manter a cidade limpa.” (TORRES, 2006, p. 150).

Tal identidade nacional liga-se, diretamente, ao projeto de Brasil que surge por intermédio do Estado autoritário imposto a mãos de ferro pelo regime militar, visto que, como pudemos perceber, seu ideal de integridade da nação obriga ao indivíduo a adequar-se ou, senão, retirar-se. Com mais propriedade, valeria dizer, parafraseando nossos ilustres generais: “Brasil: ame-o ou deixe-o”<sup>19</sup>.

Todavia, deixar nossas raízes torna-se difícil, já que nascer em um território, primeiramente, não nos oferece chance de poder escolher não pertencer a ele. Nascer em algum lugar é inevitável. Contudo, tornar-se parte desse lugar, em “Alucinação”, parece ser outra história.

E tornar-se brasileiro no projeto político-artístico de “Alucinação” parece ser deixar sua canção sempre aberta à interferência do cancioneiro nacional, tanto da época em que ele produz quanto das tradições musicais brasileiras. Permitir, na mesma medida, a interferência, conforme apontamos, de um sem número de referências do cânone literário ocidental e, principalmente, brasileiro. Do mesmo modo, o diálogo com a produção cinematográfica e musical estadunidense, bem como com o *american way* nos abre para ouvir seu disco sob uma perspectiva de colagem.

As intersecções praticadas por Belchior parecem, em um primeiro instante, uma tentativa de atualização do constructo cultural brasileiro, bem como de uma atualização da própria produção<sup>20</sup>. Recorrer ao cânone literário brasileiro, por exemplo, é assumir uma busca pela constituição de uma arte que seja, antes de tudo, nacional. Um exemplo disso encontra-se em um verso da canção “A palo seco”<sup>21</sup> “Desesperadamente eu canto em Português”. Não longe disso, parte do refrão desta canção “Tenho 25 de sonho e de sangue/ E de América do Sul/ Por força desse destino/ Um tango argentino me vai bem melhor que um blues” nos leva a uma justificativa de um personagem Latino Americano, já que aqui há alocação desse indivíduo no sul da América Latina. Além disso, reforça algo que ficará mais aprofundado nos capítulos seguintes em que analisaremos a *latinamericanidade* e, com mais profundidade, as músicas do disco em questão, mas que representa a estratégia de Belchior de questionar a

---

<sup>19</sup> Propaganda publicitária difundida pelo Estado à época, quando o “milagre econômico” começou a declinar, em 1973, no governo Médici, devido à crise do petróleo.

<sup>20</sup> O disco “A palo seco” de 1974 trazia a canção homônima com o verso “Sei que assim falando pensas/ Que esse desespero é moda em 73”, enquanto que o disco “Alucinação” traz a mesma canção, porém, com a data nos versos alterada para “76” (MARCONDES, 1999, p. 229). Essa atualização, em nosso entendimento, tem o objetivo de manter a reflexão sobre o desespero, indicando que há ainda questões inquietantes a serem resolvidas.

<sup>21</sup> É necessário, inclusive, lembrarmos do poema homônimo de João Cabral de Melo Neto, que será relacionado à canção citada no capítulo em que faremos análises das canções que compõem o disco aqui analisado.

interferência da cultura estadunidense e da cultura pop na produção de artistas da época, principalmente, artistas da Tropicália – já que, ao invés de a melancolia ocasionada pelo destino ter como pano de fundo um Blues (EUA), possui como sustentação um estilo musical latino-americano, o tango argentino – sem contar, que soa fortemente uma referência ao “Pneumotórax” de Bandeira. Em contrapartida, Belchior não se joga a uma revisão da cultura e da produção da música brasileira de forma radical, se bem notarmos, ele se deixa levar também por elementos dessa cultura, permitindo-nos conceber que, em sua tentativa de atualização e *potencialização* de uma cultura brasileira, há a proposição de uma equação que coloca o *formar-se* desde a América do Sul para a internacionalização cultural.

Finalmente, tendo em vista o método que propomos de explicitação de um panorama mais amplo de nossa brasilidade, passemos dela para algo que fecha nosso raciocínio a respeito do que irá permear, segundo acreditamos, o discurso *identitário* de Belchior. Chamaremos este viés, para efeito de nomenclatura, de *nordestinidade*.

Esta aventura para a qual partimos é importante, pois, mesmo reconhecendo que falamos sobre identidade nacional e sobre uma possível inserção e internacionalização da música brasileira, não podemos deixar de lado o dado do percurso migratório. Conforme alvitramos, ele possui uma origem e, por isso, para que retornemos em nossas análises das canções para as questões de identidade nacional e de *nordestinidade* – caminhando as duas, em nosso entendimento, paralelamente –, é necessário que gastemos alguns parágrafos para que se explique de que forma o último termo funciona em nossa pesquisa.

Os processos de hibridação cultural, no projeto contido em “Alucinação”, configuram-se em um contato gerador entre culturas que depende, forçosamente, da compreensão de que há, nas grandes cidades, grupos dotados de certas singularidades que se interferem, formando, não identidades estáticas, mas discursos *identitários* dotados de forças que se permitem constantemente aptas à transformação e a transformar, algo sempre capaz de “estar a tornar-se”, pois, como o que é escrito por Monteiro (2012, p. 9),

o que somos senão o próprio ‘tornar’? Ou melhor: um próprio e sempre único tornar-se povoado pelo eterno tornar-se da vida. O que distingue uma pessoa de outra pessoa, uma música de outra música, uma disciplina forte de outra disciplina forte é a singularidade de seu próprio e necessário tornar-se. É preciso aprender a esquecer para lembrar que nunca é tarde para ouvir a voz do vento que passeia, [...]

No caso da arte de Belchior, as singularidades de que pretendemos tratar, na verdade, devem ser entendidas como “marcas” que constituem nossa sugerida *nordestinidade*, elucidada nas canções “Fotografia 3 X 4” e “Apenas um rapaz Latino-Americano”, por exemplo, como sendo o “jovem que desce do Norte pra cidade grande” e, respectivamente, “rapaz Latino-Americano”. Segundo Rolnik, há sempre marcas visíveis e invisíveis compondo os indivíduos, “mas no invisível, o que há é uma textura (ontológica) que vai se fazendo dos fluxos que constituem nossa composição atual, conectando-se com outros fluxos, somando-se e esboçando outras composições” (ROLNIK, 1993, p. 242). Partindo dessa percepção, é possível que entendamos *nordestinidade* como sendo uma singularidade *marcada* pelo visível, que cria a *face* do jovem nordestino, ou seja, as reminiscências do lugar de origem, as experiências do percurso e do choque cultural gerado no contato com o Sudeste. O invisível, por outro lado, residiria no modo pelo qual essas singularidades tornam-se matéria de composição das canções. Dizendo de outra maneira, o invisível é a deglutição desses estereótipos que promovem essa *nordestinidade*, através da experiência no Sudeste e da decisão por visitar a si e se constituir como novo, e sua ação criativa em forma de discurso.

O choque cultural se faz através da já citada comum violência direcionada ao novo e comum aos indivíduos que se desgarram do Norte e Nordeste do país em direção ao Sudeste. Tendo em vista o modo como recorremos a nossa fundação primária, enquanto colônia escravagista, para entendermos este possível *ranço* em relação ao indivíduo do Norte e Nordeste, é interessante convocarmos Renato Ortiz em seu trabalho “Cultura brasileira & Identidade nacional”. Neste trabalho, Ortiz nos coloca em contato com três escritores nacionais (Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha) que, em suas escrituras, parecem delinear o que seria a visão generalizante do sujeito do Norte e Nordeste brasileiro; neste caso, utilizaremos a reflexão de Ortiz a respeito do livro sobre Canudos, de Euclides da Cunha. Como é possível perceber, o nordestino

só é forte na medida em que se insere num meio inóspito ao florescimento da civilização europeia. Suas deficiências provêm certamente desse descompasso em relação ao mundo ocidental, sua força reside na aventura de domesticação da caatinga. Procura-se dessa forma descobrir os defeitos e as vicissitudes do homem brasileiro (ou da sub-raça nordestina) vinculando-o necessariamente às dificuldades ou facilidades que teria encontrado junto ao meio ambiente que o circunda. (ORTIZ, 2006, p. 18)

Logo, a *nordestinidade* dialoga com o *luso-aventureiro*. O nordestino é visto como uma “sub-raça” que só floresce em contato com um ambiente não civilizado. Quase como um ser a estar sempre apto ao teste da adaptação do meio, este nordestino pintado por Euclides da Cunha encontrará residência no fardo<sup>22</sup> carregado pelo eu lírico das canções de Belchior. É sob essa perspectiva que a *nordestinidade* se apresentará no disco em questão: um fardo a ser carregado, mas, do mesmo modo, questionado e revisto, para que se constitua em um novo indivíduo e, por progressão, em outra arte, outra identidade nacional, mas, principalmente, outra canção; nova e transformadora da realidade preestabelecida.

#### **1.4 Cultura nacional ou internacionalização cultural? Brasil, sul-latino-americano**

Ao entrarmos no problema da identidade nacional, esbarramos em um ponto bastante delicado entre o popular e o nacional. Renato Ortiz, em “A moderna tradição brasileira”, nos aponta um caminho que, distante de uma definição dos dois conceitos, ao menos, colabora para que pensemos de modo elucidativo a respeito deles em nosso estudo sobre o disco “Alucinação”.

Na esteira de Ortiz, é preciso que nos concentremos em duas linhas de pensamento. Em um primeiro momento, necessitamos de nos lembrar de que a distinção entre popular e nacional possui uma preocupação de fundo econômico. Ao definir a cultura nacional a partir da seleção de aspectos genéricos da cultura popular, de diversas regiões brasileiras, o Estado militar passa a produzir o que seria a cultura nacional com base em um padrão homogeneizante que, por consequência, definiria a identidade brasileira. O que, portanto, podemos enxergar como cultura popular, para Ortiz, além das características de culturas regionais e locais, diz respeito, também, ao caráter folclórico de formação de uma dada cultura brasileira (ORTIZ, 2001). Seria nesse raciocínio que entraríamos em nosso segundo pensamento. O folclórico e o popular seriam como matéria-prima, ou, pedra bruta a ser lapidada, com o objetivo de se produzir uma cultura brasileira apta para a produção em massa nos veículos de comunicações, principalmente a televisão. Isso subsidia o pensamento em relação ao propósito econômico dos militares, sem nos esquecermos de que, desse modo, o projeto de seguridade nacional, integração da pátria toma corpo e, mais ainda, permite almejar

---

<sup>22</sup> Este elemento é marcante nas canções do disco “Alucinação”.

uma internacionalização desse produto cultural “genuinamente brasileiro” (ORTIZ, 2001, p. 182).

Aqui, se recordarmos o confronto pedagógico entre a postura cultural da ditadura e a “pedagogia da desobediência”, da qual falamos anteriormente em “Alucinação”, tal confronto apresenta-se com foco na discussão sobre a produção da cultura nacional e suas origens, em relação ao tempo-espaço em que se encontra. Da mesma maneira, sua perspectiva de internacionalização torna-a vulnerável às interferências externas, donde parece eclodir a *problematização* de uma cultura brasileira e de seu contexto, fundamentados em micro contextos – o dos nortistas, da censura, dos problemas sociais e urbanos –, corporificadas pelo contexto sul-latino-americano, alvo da interferência política e econômica dos EUA. É preciso, contudo, selecionar as interferências que colaborem para uma construção *identitária* saudável ao grupo necessitado e, sobretudo, a cada indivíduo que em si coleciona “marcas” singulares. Sabemos que a “marca” da *nordestinidade* é o dispositivo inicial, ao menos no caso de “Alucinação”, dessa *problematização* cultural, porém, a elevação a uma universalidade do discurso torna-o mais escorregadio e, por conseguinte, demasiado potente, já que tende a abarcar o maior número de discursos, sem perder os aspectos de individualidade, ou, na melhor das hipóteses, transformando-os.

Um rápido exemplo disso, que nos permite pensar sob essa perspectiva com maior facilidade, são os versos da canção “Como nossos pais”. Neles, notamos que o rapaz que fala – o mesmo da narrativa do latino-americano – busca confrontar o que é velho, o que é passado com o novo. Mesmo assim, ele não nega o passado existente e, principalmente, a possibilidade de seu discurso tornar-se passado. Na verdade, ele demonstra a necessidade de revisitar a si, a constituição dos grupos, e vivê-las ao período e aos lugares, esquecendo-se das “dores” e das “lágrimas”, conforme for necessário. Acima disso, utiliza o passado quando ele já for outro. Aprofundaremos todas as canções do disco em seu devido momento, todavia, tendo em vista o fato de termos referido uma das canções, olhemos para os versos que nos permitem pensar dessa maneira: “Você diz que depois deles não apareceu mais ninguém/ Você pode até dizer que estou por fora ou então que estou inventando/ Mas é você que ama o passado e que não vê/ Mas é você que ama o passado e que não vê/ Que o novo sempre vem” (BELCHIOR, 1976, f. 3).

Posto isso, poderíamos perguntar que, se você diz que depois deles não apareceu mais ninguém, como é possível que seja eu a amar o passado? É “você” que ama o passado e o

torna pleno. É “você”, “meu amigo”, “meu irmão”<sup>23</sup>, mas sou eu, já que somos os mesmos e vivemos como nossos pais. Desobedeça aos pais. Mesmo sabendo que o futuro nosso é envelhecer, como tudo o que um dia foi novo. Não nos esqueçamos, porém, de que, no presente, somos o que estamos sendo e, por isso, devemos tentar ser *outro*. Assim, mudando, conforme tudo muda, seremos infinitamente novos. O que o agora for, já seremos depois; nosso após, não o presente que se apresenta e que se veste de passado, mas o presente real e materialmente potente, a lacuna não vivida do todo que se experimenta.

Uma pequena digressão na canção “Como nossos pais” nos mostra de que maneira a discussão instaurada por Belchior, em “Alucinação”, se faz e se *re-faz* de forma contemporânea. A estratégia, conforme já apontamos sobre a questão política, começa de dentro para fora, e planifica-se, e expande. Se por um lado o problema da *latinamericanidade* explode do Brasil da América do Sul, alimentando-se da ditadura brasileira, da iniquidade do Estado em relação à população, além de, a partir do seu foco primordial, reclamar o preconceito, diríamos nesse momento, racial contra os sujeitos do Norte e Nordeste brasileiro, por outro, o motor que impulsiona essa engrenagem é o dia a dia, as coisas reais e, principalmente, as pessoas, sendo selecionados e impulsionados pela atuação do artista.

Ora, leremos “como nossos pais”, entendendo sintaticamente o uso do “como” com a função conjuntiva, estabelecendo uma comparação. Somos – nós – como nossos pais, vivendo como os mesmos, vivendo os mesmos ídolos e as mesmas aparências. Ora, ouviremos, no cantar de Belchior, a cacofonia singela, derivada da homografia entre a conjunção “como” e a conjugação verbal do verbo “comer” na primeira pessoa do singular, no presente do indicativo: “nós comemos nossos pais”. O exemplo converge para a conjugação do verbo na primeira pessoa do plural, porque o “eu como nossos pais” está óbvio na elipse do sujeito na oração. O “nós”, portanto, já é resultado de um ato, diríamos, antropofágico. Já está em processo, no momento da elocução, da canção o fato de esta arte estar sendo produzida mutuamente; compartilhada.

Não obstante, a contemporaneidade do ato dá-se no encaixe em seu tempo-espço, questionando o período e a própria produção artística, bem como revisando a *gênese* da identidade nacional. Tornando-se *outro*, o que chamamos exercício dialético em “Alucinação”, assim como uma alucinação, alastra-se, ganhando contornos de discussões universais. Não se questiona, portanto, somente o dado cultural de um segmento de um povo, ou de um país, e sim, no mesmo sentido, se questiona o homem de seu tempo, o homem

---

<sup>23</sup> Interlocutores muito utilizados por Belchior nas canções do disco.

material e histórico, que necessita revisitar a si e aos outros que, de algum modo, os marcam e os constituem.

Nesse movimento do discurso, a necessidade de se contrapor, ou, simplesmente, de se questionar a interferência da cultura norte-americana, deve-se, segundo nos parece, à tendência ao colonialismo, que, em vias de colonizar-se, se fecha e se defende. Mesmo assim, sendo o nosso chão fértil e democrático, acabamos por incorporar a novidade e mesclamo-la à nossa realidade. Portanto, o efeito provocado pelas canções de Belchior é uma reação a ações de interferência, cuja ação consequente desempenha o “reler” e o “produzir”. Assim, não amar o passado é não contemplá-lo, e sim torná-lo útil ao presente, para que, então, este se torne novo, opondo-se ao velho.

Do passado, utiliza-se a memória. Para o caso do nortista, o que nos facilita o raciocínio é o fato de que, para Santos, é necessário, com as lembranças e com a experiência da cidade, criar uma terceira via de entendimento. Tempo de ação e tempo de memória conflitam, provocando o esquecimento, salutar à não aceitação da rotina (SANTOS, 2006, p. 226). O que, então, o autor nos aponta como sendo o prático-inerte conecta-se, em alguma medida – fosse-nos permitido falar em essencialidade nesse momento –, ao que Nietzsche chama de “intempestividade” (NIETZSCHE, 2003). É desse campo que parece brotar a produção em “Alucinação”, isto é, do que é intempestivo. Apoiados, ainda, em Nietzsche, esse equilíbrio entre o passado e o presente funciona conforme o “histórico” e o “a-histórico” agem, pois “são na mesma medida necessários para a saúde de um indivíduo, um povo e uma cultura.” (NIETZSCHE, 2003, p. 11), e, principalmente, são criativos.

Considerando, enfim, tudo já exposto neste tópico, é possível sugerirmos que o nacional e o popular caminham simbioticamente e, no disco de Belchior, se formarão, através dessa leitura, linhas de fuga para as identidades estáticas e para a manutenção da ordem vigente, desobedecendo-a e alucinando-a, quando a ação do *status quo* provoca a inadequação e esta, por sua vez, não reage à ação primeira, de forma a perder o jogo para uma ação que se pretende contínua e retilínea, pelo contrário, nesse momento, o que ocorre é outra ação, de esquecimento do passado e construção instantânea do presente, do novo, aprendendo esse movimento e repetindo-o sempre de forma diversa e criativa.

Em termos de mercado, portanto, o nacional é produto e, por isso, na linha de produção de Belchior, precisa carregar “verdades mínimas”, ou seja, o compartilhamento da história de vida, ou a situação de marginalização, mas também há verdades que abraçam outras perspectivas, como a ironia à censura do Estado, a verticalização cultural norte-americana, a própria verticalização de uma identidade brasileira eleita pelas classes diligentes

do país e a inadequação do indivíduo que a isso tudo assiste aturdido. Popular, são suas “cores locais”, as marcas de que já falamos anteriormente. São elas que nos possibilitam enxergar uma identidade, em “Alucinação”, que não almeja um estado pórtico, tendo como objetivo orientar grupos que, naturalmente, se fazem distintos, e sim uma identidade que busca horizontalizar-se, misturar-se e participar do processo, interferindo nele e se deixando a interferências que corroborem para a polivalência do novo.

Entretanto, em que medida o Brasil, sua identidade cultural se faz em relação ao contexto latino-americano? Já vimos que percursos, em “Alucinação”, Belchior traça para constituir sua relação com a identidade nacional. Seu princípio é a partilha da migração nortista, possuindo, como pano de fundo, o regime militar e o choque com o diferente, o estrangeiro em que se transforma esse nortista que se *desterritorializa*. Os encontros e confrontos, gerados a partir de então, vão impulsionar a visão do indivíduo – “jovem do Norte que desce para a Cidade Grande” ou “rapaz Latino-Americano” –, fazendo com que ele se conecte a uma realidade maior que a prevista e que a percebida. Nesse sentido, o que antes fora minimamente identificável entre grupos específicos em relação a uma cultural nacional, parte para o continental e para o universal.

Dizendo com mais segurança, em “A moderna tradição brasileira”, Renato Ortiz detecta que, em Manoel Bonfim, a situação brasileira só fazia sentido quando integrada aos “males da América Latina” (ORTIZ, 2001). Isto embasa o problema que, ainda com Ortiz, podemos denominar de “parasitismo colonial”, o que gerará uma tendência anti-imperialista na América Latina, bem como um repúdio à cópia da cultura do “colonizador” – nos idos de 70, os EUA (ORTIZ, 2001). Sendo assim, o anseio sentido e gritado na *alucinação belchioriana* manifesta um traço de uma singularidade compartilhada, não somente em sua *nordestinidade* ou em sua brasilidade, mas, sobretudo, com um continente em um “embate ideológico” com a influência do imperialismo estadunidense.

Curiosamente, os lugares dos quais Belchior parte, o elo *identitário* primário com os nortistas e as experiências da marginalização nos grandes centros urbanos do Sul, são, na verdade o Norte. O norte, portanto, não se refere apenas ao lugar de onde Belchior e todos que com ele traçam o mesmo percurso migratório, ou que com ele dividem a experiência de inadequação e marginalização no Sul, falam de sua *nordestinidade*. É, também, um norte que “coloniza” o indivíduo, um passado que precisa ser esquecido enquanto toma aspecto utilitário. Essa analogia cabe, também, aos EUA, devido à sua influência no Sul da América Latina. Ir para o Sul (Sudeste) do Brasil, por fim, e de lá, desesperadamente, gritar em Português, é uma maneira de se afirmar, não negando a interferência verticalizada e que

imprime o silêncio do que a recebe, mas selecionando-a como objeto de consumo, pois, conforme aponta Ortiz (2001, p. 185),

Da mesma forma que nos referimos a uma história da identidade brasileira, creio que é possível falarmos de uma história da identidade latino-americana, que certamente revelaria não somente os momentos de luta contra as potências estrangeiras, mas também os dilemas e os impasses que rondam a questão nacional.

Visto isso, pretendemos avaliar, a partir das canções, a maneira pela qual os discursos *identitários* e essa “dialética alternativa” do disco “Alucinação”, além de questionarem o seu tempo-espaço de modo contemporâneo e proativo, agem por meio de uma colagem através das interferências já grafadas nos pressupostos de nossa identidade nacional e ocidental, na colheita do cotidiano, mas sem deixar de levar em conta o continente colonizável e tendenciosamente passivo donde dissemina sua voz.

Nesse sentido, o alimentar-se do outro é uma necessidade da composição, porém, mais que isso, é algo que se dá, na mesma proporção, enquanto o disco se difunde e a atuação de Belchior, de “Alucinação” tende a tornar-se, também, outra, concentrando certas materialidades dessa comunicação estabelecida pelo ato de alimentação descrito.

Gumbrecht (2010) nos aponta o que ele chama de “materialidades da comunicação” como sendo os elementos responsáveis por tornar um objeto passível de gerar efeitos de presença, que, ainda na esteira desse autor, significa trazer para frente (do *producere* latino) a presença de um dado objeto material. Diríamos, em uma tentativa, não de simplificar – o que seria, politicamente, um desastre –, mas de concentrar a ideia trazida por sua obra “Produção de Presença – O que o sentido não consegue transmitir”, que o objetivo de Gumbrecht é associar a experiência estética dos objetos, ou, conforme o pensador escreve em seu texto, das “coisas” à materialidade sensível do “estar no mundo” (GUMBRECHT, 2010). Em “Alucinação”, as “coisas reais” com as quais o cancionista a nós canta podem ser associadas a essas materialidades, já que compreendemos tais “coisas reais” como sendo as *coisas* da ordem do cotidiano e, por isso, estas criarão linhas de identificação entre o discurso de Belchior e o do grande público que o escuta. Desse modo, seu discurso enviesa-se de maneira *identitária*, produzindo presença nos ouvintes, conforme eles se assemelham “às coisas reais” das canções.

Mais uma vez, associando à proposta *identitária* e *deseducadora* da *alucinação belchioriana*, é-nos justo considerar que o enfrentamento buscado por Belchior vale-se das experiências do cotidiano e da materialidade do “ser” e do “estar” em um tempo-espaço compartilhado por indivíduos, que tais como ele, visam a enxergar além do filtro que o instante reserva. O *percurso migratório* inscrito em “Alucinação” – o disco –, responsável pelo elo criado entre a enunciação e os ouvintes nortistas e marginalizados pelo sistema social e desigual, ou, mais ainda, hostilizado pela dureza do regime militar, ganha, na realidade, o caráter de fio condutor, cuja tendência é alinhar os anseios mais singulares e particulares a um projeto coletivo, que corroborará para o questionamento, simultaneamente, da identidade nacional em relação ao “de fora” e da necessidade de se transformar a realidade por meio de uma utilização do passado e da vivência do presente como sendo dispositivos para se desarticular a realidade imposta, instaurando um novo estado das coisas e permitindo sempre a abertura à novidade, visto que, de acordo com o que nos canta Belchior, “o novo sempre vem”.

Assumir o compromisso com “as coisas reais” é reestabelecer contato com as coisas do mundo. Para Gumbrecht (2010), o mundo – ou, nessa profusão, a existência – é uma experiência corpórea, em que todo o cabedal de coisas/objetos<sup>24</sup> encontra-se disposto na mesma superfície que a humanidade. Nesse sentido, é indispensável pensar que, conforme nos aponta Gumbrecht (2010), no período da Idade Média, a humanidade era o foco da reflexão acerca da existência no mundo. Em vista disso, o paradigma sujeito/objeto é consequência desse movimento que, em duas medidas, torna o homem o polo de irradiação dos “sentidos ocultos das coisas do mundo” – baseando-se, fortemente, na ideia do *cogito* cartesiano –, bem como essa irradiação partirá, tal qual a emergência de energia de um vulcão, de uma dada profundidade, cuja força de existência atribuída separa a humanidade do restante dos objetos (coisas), gerando o que, para Grumbrecht, seria a “perda do mundo” (GUMBRECHT, 2010).

Ao afastar-se da superfície das coisas, torna-se demasiado distante a humanidade desta superfície. Para que, então, se entendam as coisas observadas, é necessário voltar-se para esta superfície, o que desencadeia uma ideia de profundidade da existência humana. Entretanto, observa-se uma superfície, onde se produz presença o tempo todo, sendo, porém, inobserváveis à altura que a humanidade se encontra. O voltar-se para a superfície, portanto, ocorre com a descida dos degraus do sentido, figuração compatível com os sentidos atribuídos a algo, quando a análise se pretende hermenêutica. Essa profundidade, enfim, é o espaço onde

---

<sup>24</sup> Utilizando a ideia de “objeto” de Milton Santos, sendo que, no pensamento deste autor, os objetos são sinais de ocupação humana do espaço, tornando-o utilitário (SANTOS, 2006).

a metafísica compõe-se de sentidos que buscam *re-dizer* o efeito provocado pelo *avançar* de alguma coisa a partir da superfície. A superfície, por fim, é deixada de lado, em plena ambiguidade que o vocábulo “superfície” provocar.

Se nos ativermos à estética de composição do disco, e também à montagem dela, no sentido de estruturar uma narrativa, é possível que percebamos a ausência explícita do foco, poderíamos dizer, “afetivo-amoroso”. As canções se valem de interlocutores, tais como o “amigo”, “irmão”, “menina”, contudo, no corpo das canções não ocorre uma aparente centralidade do discurso dito amoroso. Conforme já apontamos, a própria estratégia dialética do disco é jogar com o dito discurso político, tendendo a uma reflexão coletiva acerca da sociedade e da cultura. Todavia, as melodias das canções buscam sempre nos enganar, trazendo para quem ouve a memória comumente compartilhada do que seriam “canções de amor”. Assim, na estética de “Alucinação” há uma indefinição do projeto, que injeta o discurso através da ironia – “sempre é dia de ironia no meu coração<sup>25</sup>” –, tanto no que diz respeito aos problemas sociais percebidos quanto no que se refere à produção cultural simultânea e à própria – que se deixa invadir, vez ou outra, pela tentativa ou necessidade de uma “canção de amor” –, mas se valem, sobretudo, de camuflar o discurso, fazendo com que ele se “produza presente”.

Chegamos, então, ao pensamento de que o arranjo das canções tenta atravessar fendas do *percurso migratório*, que vai se compondo de um fluxo narrativo experiencial e compartilhado com as coletividades já expostas – os nortistas, a identidade e as políticas nacionais, e a *latinamericanidade*. Enquanto as letras constituem uma estrutura narratológica, com um indivíduo que traça do norte ao sul do país uma empreitada para se inserir, o arranjo lhe dá contorno para que esse aspecto fomente um discurso de alerta, de chamada de atenção. O pretexto é a similaridade existente entre o eu lírico das canções e as camadas marginalizadas que com ele se identificam, na mesma medida em que o arranjo busca contrariar essa dor, engendrando-se com suavidade e leveza, além de alternar entre o blues e o flamenco, num gesto que torna indiscernível a qualidade da experiência que se obtém. O que será possível produzir dessa *indiscernibilidade* – desse devir – é o ato de questionar a própria realidade oferecida.

---

<sup>25</sup> Versos da canção “Não leve flores”. (BELCHIOR, 1976, f. 7)

## 2. DO ESCOPO: ANÁLISES DE CORPUS

*O homem é (...) uma corda sobre um abismo; perigosa travessia, perigoso caminhar, perigoso tremer e parar. O grande do homem é ele ser uma ponte, e não uma meta; o que se pode amar no homem é ele ser uma passagem e um acabamento.* (NIETZSCHE, 1970, p. 25)

Conforme havíamos proposto inicialmente, o disco “Alucinação” manifesta, através dos elementos de suas canções, uma espécie de percurso migratório. Consideramos essa característica como sendo uma narrativa, entendendo o termo “narrar” em conformidade com a atuação de Belchior, que possui por aspecto marcante seu “cantar-falado”. A história é contada/cantada, como já alvitramos, por um “eu” que, considerando a primeira canção do disco – “Apenas um rapaz Latino-Americano” – e a canção de número 9 – “Fotografia 3 X 4” –, chamaremos nessas análises, indistintamente, para efeito de nomenclatura e como ferramenta referencial desse *eu belchioriano*, de “rapaz Latino-Americano” e de “jovem Nordeste”. Nessas duas músicas, respectivamente, o *eu belchioriano* autodenomina-se “rapaz Latino-Americano” e “jovem que desce do Norte”. O “eu” de que tanto falamos será caracterizado, no presente trabalho, como sendo “nordestino”, já que, conforme o que já colocamos, analisamos as canções de um artista do nordeste brasileiro; cearense.

O trabalho de Belchior, nesse disco, promove uma equação que visa a questionar a realidade preestabelecida, relendo, tanto o cânone literário brasileiro e a produção musical brasileira – considerando a citação dos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil<sup>26</sup> – quanto à releitura que faz do Rock N’ Roll, principalmente, da música de Língua Inglesa e do cânone literário ocidental. Essa realidade preestabelecida se refere ao projeto de integridade nacional<sup>27</sup>, idealizado pelo regime militar, bem como à formação de uma hegemonia cultural que despreza movimentos que discutem a inserção dos discursos das *minorias*<sup>28</sup> e de discursos

---

<sup>26</sup> Em “Apenas um rapaz Latino-Americano” há a intertextualidade com a canção “Divino maravilhoso” e em “Fotografia 3 X 4” há a intertextualidade com a canção “Alegria alegria”.

<sup>27</sup> Segundo Renato Ortiz, em *A moderna tradição brasileira*, o governo militar representava um “centro nevrálgico [...] com uma preocupação constante com a questão da ‘integração nacional’”, com o objetivo de “... garantir a integridade da nação na base de um discurso repressivo que elimina as disfunções, isto é, as práticas dissidentes, organizando-as em torno de objetivos pressupostos como comuns e desejados por todos.” (ORTIZ, 2001, p. 115).

<sup>28</sup> Chamaremos, aqui, de minorias um grupo que parece ser relevante na produção de Belchior e que não concerne ao que, pensando com o senso comum, chamamos de maioria intelectual ou econômica. Esse grupo encontra-se na canção “Alucinação”, em que, em um de seus versos, o *eu belchioriano* denuncia o que o interessa na escrita e na difusão de suas canções: “Um preto, um pobre, um estudante, uma mulher sozinha” (BELCHIOR, 1976, f. 6).

que contestam o modelo político do país, além disso, se refere aos movimentos que se propõem a rediscutir uma cultura de caráter nacional, sem levar em conta os elementos da realidade cotidiana dos grandes centros urbanos brasileiros. Sendo assim, a realidade encontrada pelo jovem de Belchior será por ele questionada, a fim de fazer com que os olhos estejam voltados para as coisas que “interessam mais”, sendo elas “amar e mudar as coisas” através do “delírio com coisas reais”<sup>29</sup>.

O que fica aparente é sua tentativa de pensar os processos *identitários* de formação, não sob a verticalização das influências estrangeiras e de identidades estáticas, desenhando a identidade cultural brasileira, mas sob a égide eruptiva do que já é povoado pelos “seres” brasileiros. Da mesma forma, a produção de Belchior tende a pintar um mosaico, constituído a partir de seu “ser nordestino” em confronto com um “ser brasileiro”, contido em uma “América Latina do Sul” que, antes de absorver gratuitamente o modelo de vida, principalmente, norte-americano – fundado na sociedade de consumo e representado em “A palo seco”, por exemplo, como o “blues” em contraste com o “tango argentino” –, precisa constituir-se como Latino-Americano. A alucinação de seu mosaico, portanto, compõe-se das experimentações colhidas da saída do Nordeste até a chegada e até a sua relação com o Sudeste, se dispersando nesse lugar. Os elementos de composição tornam-se as experiências do cotidiano na cidade grande, o correr da vida, permitindo-o pincelar, *a palo seco*, uma cartografia do percurso migratório desse *eu belchioriano*.

De maneira a tornar as análises mais produtivas e menos enfadonhas, optamos por não apresentar a análise com uma sequência cartesiana, isto é, analisar as canções uma a uma na ordem em que aparecem no disco. Nossa perspectiva buscará três momentos responsáveis por articular aspectos levantados no presente trabalho, sendo eles: “Da nordestinidade”, considerando as marcas formadoras do *eu belchioriano*; “Eixo tempo-espacial”, levando em conta os dados que contextualizam a narrativa de Belchior; e “O delírio”, abarcando a força poética engendradora das alternativas que rediscutem o exercício dialético no disco “Alucinação”. De nenhum modo essas decisões dividem por partes estanques a análise das canções, apenas promovem um olhar mais cuidadoso a respeito de traços que pulularam na presente dissertação.

---

<sup>29</sup> Os trechos foram extraídos da canção “Alucinação”, do disco homônimo de Belchior. BELCHIOR. *Alucinação*. Polygram. CD. São Paulo: 1976.

## 2.1 Da *nordestinidade*

### 2.1.1 Apenas um rapaz Latino-Americano; canção I

Destacamos, para esse passo das análises, a canção que abre o disco: “Apenas um rapaz Latino-Americano”. Na tentativa de emoldurar a ideia utilizada no primeiro capítulo da presente dissertação sobre a difusão dos “bens culturais”, apresentamos uma pequena contextualização da repercussão referente à inserção de Belchior no cenário musical, bem como os resultados obtidos à época com o disco aqui analisado.

O ano é 1976. Canções como “A palo seco” – lançada anteriormente –, “Velha roupa colorida”, “Como os nossos pais” (gravada por Elis Regina) e “Apenas um rapaz Latino-Americano” estouraram nas rádios. Belchior, cancionista cearense, com a última canção citada, é eleito cantor revelação pelo programa Globo de Ouro da Rede Globo de Televisão. Seu disco, com um nome bastante sugestivo, é “Alucinação”, trabalho que lhe rendeu, em pouco mais de um mês, 30 mil cópias vendidas (MARCONDES, 1999). O sucesso e a aceitação deveram-se, principalmente, ao hit “Apenas um rapaz Latino-Americano”, impulsionando a carreira de Belchior, que se constituía desde o seio dos festivais musicais no Ceará (MARCONDES, 1999) e da veiculação de suas canções no rádio e na TV, para uma proposta estética, se não inovadora, ao menos divergente em relação à Tropicália, movimento que buscava, além da ruptura com os dogmas inerentes ao que seria a cultura nacional, um “acerto dos ponteiros” da discussão político-social que o Brasil carecia, em função do período de ditadura militar.

A comparação com a Tropicália é singularmente inevitável, tendo em vista a citação, na primeira canção, de “Divino maravilhoso”, canção de Caetano Veloso e Gilberto Gil, sem nos afastarmos do fato de que aquele se torna, de certo modo, *onipresente* em outra canção de “Alucinação”; “Fotografia 3 X 4”. Contudo, é preciso observar que as citações não dizem respeito apenas à produção tropicalista, na verdade, Belchior, assemelhando-se a uma velha roupa colorida e remendada, aproxima-se de um processo de colagem, recortando tanto suas experiências como artista migrante e “habitante desnordeado” da “cidade grande” Rio de Janeiro-São Paulo quanto as do intelectual influenciado pelo cânone literário ocidental – levando-se em conta as citações de Edgar Allan Poe, Fernando Pessoa, João Cabral de Melo Neto e Guimarães Rosa, por exemplo – e pela interferência da cultura estadunidense, haja

vista suas referências ao estilo de vida norte-americano, como o “blue jeans”, os recortes de músicas em Inglês, como de Billy Fury, The Beatles e a influência performática e musical de Bob Dylan, em suas composições digressivas, quase narrativas, com a presença do Folk e do “jeito falado” de cantar. Contudo, apesar de esses elementos partirem de aspectos culturais estadunidenses, eles se apresentam de modo independente das fronteiras do Estado-nação, haja vista a ideia de mundialização cultural proposta por Ortiz (1994, p. 96):

As exposições universais contêm os germes da amálgama entre o consumo, a técnica e o lazer. Por sua abrangência planetária, congregando povos dos diferentes lugares da Terra, elas são uma miniatura da modernidade-mundo (...). A circulação dos bens culturais ganha maior consistência ao ser pensada em termos de mundialização, e não de difusão. Neste caso, é necessário vincular as expressões culturais ao solo da modernidade que lhes dá sustentação.

Ainda sobre esse pensamento, é necessário pontuar que é

mais convincente compreender a mundialização como processo e totalidade. Processo que se reproduz e se desfaz incessantemente (como toda sociedade) no contexto das disputas e das aspirações divididas pelos atores sociais. Mas que se reveste [...], de uma dimensão abrangente, englobando outras formas de organização social: comunidades, etnias e nações. A totalidade penetra as partes no seu âmago, redefinindo-as nas suas especificidades. (ORTIZ, 1994, p. 30)

Nessa reorganização de uma cultura mundializada, os recortes feitos por Belchior apresentam como cenário de colagem e montagem as grandes cidades do Sudeste brasileiro, variando, indiscriminadamente, entre Rio de Janeiro e São Paulo. Os grandes centros urbanos que, nessa época em que o Brasil passa por um aumento nos investimentos em cultura, bem como por um fortalecimento econômico, se expandem, proporcionando uma acentuação dos discursos *identitários* e das diferenças, o que se relaciona, respectivamente, com as ideias de “hibridação cultural” de Néstor Garcia Canclini (CANCLINI, 2013) e do que chamamos *estrangeiridade*, embasados nas ideias de Julia Kristeva (KRISTEVA, 1994). Porém, Canclini (2013, p. 20) adverte para a importância, não propriamente dos resultados dessas misturas, mas dos discursos dispersados à margem do “constructo *identitário*” das metrópoles que, no caso de Belchior, terão a relevância necessária para formar uma colcha de retalhos que visa a proteger da frieza do discurso hegemônico dos grupos que não compõem os “não-aceitos”, ou

os *sem-lugar*, provocando, por conseguinte, um embate com a ideia de homogeneidade social pretendida pela noção de “integridade nacional” do regime militar.

Por fim, partindo da ideia já referida de *latinamericanidade*, aprofundemo-nos, nesse momento, na canção “Apenas um rapaz Latino-Americano”. Temos na canção um rapaz recém-chegado do interior, porém, já bastante povoado pelas circunstâncias do lugar em que chega:

Eu sou apenas um rapaz Latino-Americano  
Sem dinheiro no banco, sem parentes importantes  
E vindo do interior (BELCHIOR, 1976, f. 1)

Nesse trecho, o uso da palavra “apenas” é responsável por suscitar-nos a ideia de que o indivíduo enunciador desse discurso é nada além de um rapaz Latino-Americano, ou seja, de que ele é *só isso*. Da mesma forma, a palavra traz consigo o sentido de ser penoso ser esse tipo de rapaz, de ser um sacrifício, ou, em outras palavras, de ser um fardo ser um rapaz Latino-Americano. Tal observação aparecerá diversas vezes na construção desse disco de Belchior. O fato de ser rapaz, jovem, novo e Latino-Americano, fardo pesadíssimo e bastante dolorido a ser carregado.

É possível supor, no decorrer dessa citação, que, para esse rapaz, são ainda mais pesadas suas condições financeiras e de origem. O “interior”, nesse caso, não representa, por exemplo, uma pequena cidade em relação aos grandes centros urbanos do Sudeste, mas, na verdade, um lugar tido como menor ideologicamente, já que não possui o mesmo foco e, principalmente, o mesmo desenvolvimento social e financeiro do lugar em que se chega – no caso, o Sudeste –, sendo esse “interior” o Nordeste (Norte) brasileiro. Além disso, essa primeira passagem da canção nos mostra a “*desterritorialização*”<sup>30</sup> sofrida/praticada por esse rapaz, visto que não ter parentes importantes se nos apresenta tanto como a sua invisibilidade no lugar aonde chegou quanto a cisão e o afastamento dos laços familiares. Enfim, os versos iniciais são reflexos de uma *solidão*, oriunda desse processo de migração ocorrido.

Mas trago de cabeça uma canção do rádio  
Em que um antigo compositor baiano me dizia:  
“– Tudo é divino. Tudo é maravilhoso!” (BELCHIOR, 1976, f. 1)

---

<sup>30</sup> CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução: Ana Regina Lessa; Heloísa Pezza Cintrão. Edusp. São Paulo: 2013.

Esse trecho corresponde, devido ao uso da conjunção “mas”, a uma possível oposição à ideia inicial de sacrifício – ideia que reside na utilização da palavra “apenas” –, uma vez que, mesmo sendo “apenas um rapaz Latino-Americano”, há algo que esse rapaz traz consigo que faz com que ele veja de forma diferente sua condição: “uma canção do rádio”. A canção em questão diz que “tudo é divino e maravilhoso”, trecho extraído da canção “Divino maravilhoso”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, sendo que o primeiro, nos versos de Belchior, é chamado de “antigo”<sup>31</sup>. A partir dessas observações superficiais perceberemos, não somente nessa canção, como em todas as canções do disco “Alucinação”, a fixação apresentada por Belchior baseada no antagonismo entre “velho” e “novo” e, por conseguinte, uma estratégia de aprofundamento do pensar sobre a produção cultural da época e a situação político-social do país, se nos mostrando como suas marcas de intertextualidade.

Há, ainda nessa passagem da canção, uma polêmica lançada que deve ser digerida com calma. Ao levarmos em conta que o artista citado produz simultaneamente a Belchior e, mesmo assim, é considerado antigo, a música faz com que tomemos um caminho profundo em uma intertextualidade que se pretende crítica da produção de bens culturais, característica do período em que circulam. Não parece, a princípio, uma ofensa à produção de Caetano, mas uma proposta de discussão sobre a realidade instaurada por ele na canção “Divino maravilhoso”. É como se disséssemos que a condição do Rapaz Latino-Americano será questionada à luz da proposição de Veloso sobre a atenção e a força necessárias ao dobrar as esquinas do Sudeste.

O questionamento, ao compararmos a canção citada por Belchior à sua própria, tende mais a potencializar e problematizar as circunstâncias abordadas por Caetano, do que contrastá-las. No intuito de defender esse posicionamento, façamos uma breve análise da temática abordada em “Divino maravilhoso”, lembrando-nos de que, para que isso se dê de forma relevante, é preciso que nos atenhamos à época de circulação das canções, o período do regime militar no Brasil. A canção data de 1968, tendo como responsável pela organização do arranjo musical Gilberto Gil, outro expoente do Movimento da Tropicália, e Gal Costa como sua intérprete no IV Festival da Música Popular Brasileira do mesmo ano da TV Record, tendo conquistado o terceiro lugar (ALBIN, 2006). A letra revela a tensão característica daqueles tempos, em função da forte repressão da liberdade de expressão imposta pelo

---

<sup>31</sup> Em função disso e por uma referência explícita a Caetano Veloso na canção “Fotografia 3 X 4”, daremos enfoque ao confronto com esse artista.

governo militar, demonstrando que, para não correr o risco de ter a voz silenciada “é preciso estar atento e forte”:

“Atenção ao dobrar uma esquina [...]
Atenção, precisa ter olhos firmes
Pra este sol, para esta escuridão
Atenção
Tudo é perigoso
Tudo é divino maravilhoso
Atenção para o refrão
É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte [...]” (COSTA, 1969, f. 8, grifo nosso)

Sustentados no que já foi exposto, notamos que, para dobrar as esquinas, é necessário ter atenção, visto que o período é de grande vigília em relação àqueles que não comungam ou não estão de acordo com o modelo político do país. A atenção gera, necessariamente, uma tensão, obrigando o indivíduo que partilha da temática apresentada na canção estar, da mesma forma, (sempre) atento e forte, tanto para não cegar-se diante da força do sol e do dia, que em seu correr e em seu labutar enfraquece a luta, quanto para não se perder e ter firmeza suficiente para enfrentar a escuridão que, nesse caso, parece uma metáfora forte para a ditadura militar, já que um Estado que não permite a liberdade e mantém seus habitantes sob a sensação de estarem sendo constantemente observados provoca, do mesmo modo, uma cegueira intelectual em relação à realidade e em relação às reivindicações mais primordiais que devem ser feitas em serviço da sociedade. Além disso, o grito “tudo é divino maravilhoso” recorre ao recurso da ironia, permitindo que o ouvinte se lance a questionar se, de fato, a realidade disposta é benéfica, bem como “não ter tempo de temer a morte” funciona como uma convocação ao pensamento crítico, considerando essa escassez de tempo como sendo a urgência pelas mudanças necessárias.

Outras referências ainda são feitas nessa canção, como por exemplo, o “sangue no chão”, dando-nos o panorama de toda a truculência do regime militar, mas que é contraposto com o “asfalto” que permite brotar o “mangue”, o que nos indica uma esperança com relação à mudança, visto que a vegetação nasce, mesmo em meio à dureza e à infertilidade do asfalto. Conjunto a essa ideia de mudança, de quebra da realidade mascarada pela ditadura militar, a interpretação de Gal no citado festival nos chama a observar que uma mudança em sua interpretação também ocorre, pois, além do uso de um arranjo mais *rockeado*, diverso da

característica leveza *joãogilberteana*, seus gritos e elevações do agudo convidam-nos a assistir a uma interpretação provocativa<sup>32</sup>.

Contudo, ao citar essa canção, Belchior nos leva a um pensamento um tanto diverso. Em primeira escuta da canção, fica praticamente óbvia a tentativa de colocar radicalmente esse discurso do “atento e forte” no passado, pelo fato de caracterizar o compositor como um “velho compositor baiano”. Assim, poderíamos alongar a leitura para uma crítica, também, ao “envelhecimento” da Tropicália e de sua eficácia nesse outro período do regime – tendo em vista o fato de a canção de Belchior datar de 1976. Porém, não só os ditos tropicalistas ainda estavam na ativa e formulavam respostas à repressão do Estado, como também Belchior relia de forma forte a “dica” deixada pela interpretação de Gal e pela letra/música de Caetano e Gil. O uso que Belchior faz de uma melodia mais “quebrada”, doce, por vezes até melancólica, transforma sua elocução da letra de “Apenas um rapaz Latino-Americano” quase como em uma narrativa, ou em um relato de um acontecimento; bastante triste e “bastante apenas”. A suavidade nos leva a uma espécie de estado onírico que facilita a recepção da informação disposta.

O rapaz dessa letra traz (acessa) na memória a canção “Divino maravilhoso” com uma interpretação dela, poderíamos dizer, “equivocada”. Por ser um rapaz, traz consigo a ingenuidade e a esperança de que o Sudeste do país, diferente do Norte e do Nordeste esquecidos, lhe dará mais oportunidades de crescer, seja ao trabalhador migrante, buscando melhores condições de trabalho, seja ao artista dessa região, buscando mais espaço nos veículos midiáticos para difundir sua arte. Todavia, como já percebemos no trecho supracitado desta canção, esse rapaz depara com dificuldades financeiras concomitantes às dificuldades de inserção em um meio bastante urbanizado e com uma sociedade bem dividida entre ricos e pobres, bem como à dificuldade de inserção do próprio artista, chegado recentemente do Norte.

---

<sup>32</sup> Salientando, em seu site oficial, Gal Costa refere-se à interpretação da canção “Divino maravilhoso” da seguinte maneira: “[...] Janis Joplin não saía da minha cabeça. Aquele som, aquele rasgo de voz foi me tomando de uma forma que criou em mim uma necessidade de fazer alguma coisa diferente do que eu acreditava, de tudo o que já fizera e de como eu entendia a música até então. [...] Precisava fazer alguma coisa para me expressar, botar pra fora o que eu sentia, com força, atitude, e que, falando francamente, chamasse a atenção sobre mim. Gil e Caetano envolveram-se de corpo e alma com essas novas experiências da música popular brasileira. E dentre essas pesquisas me deparei com Divino Maravilhoso, uma canção que mexeu comigo. Caetano convidou-me para cantá-la no Festival da Record e Gil se propôs fazer o arranjo. Ele foi tão perspicaz que me perguntou como é que eu queria cantá-la. Expliquei que queria cantar de uma forma nova, explosiva, de uma outra maneira. Queria mostrar uma outra mulher que há em mim. Uma outra Gal além daquela que cantava quietinha num banquinho a bossa nova. Queria cantar explosivamente. Para fora. [...]”. COSTA, Gal. Disponível em: <[http://www.galcosta.com.br/sec\\_textos\\_list.php?id\\_type=2](http://www.galcosta.com.br/sec_textos_list.php?id_type=2)>. Acesso em: 19 set. 2013.

A tática intertextual de Belchior exige duas percepções fundamentais: a primeira é o fato de que sua capacidade de dialogar com as produções que ocorrem no Sudeste do país, principalmente, no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, se deve muito à grande massificação das redes televisivas na década de 70, influenciadas pelos altos investimentos em cultura feitos, nessa época, pelo Estado (ORTIZ, 2001), o que permitiu que ele forjasse sua consciência sobre a situação político-social do país munido do arcabouço cultural e do desejo de inserir-se nessa produção por meio dos grandes festivais musicais que eram realizados até então; a segunda percepção que necessitamos se nos apresenta como uma estratégia comercial, pois ao referendar nomes consagrados do cancionário nacional, como o de Caetano Veloso – levando em conta a maneira satírica como isso se dá –, as canções de Belchior tendem a ganhar destaque e a se difundirem, apoiadas por um diálogo com as produções da época, sem contar, outra vez mais, o acesso à memória de que tanto nos advertiu Milton Santos a respeito dos estrangeiros.

A colocação anterior justifica-se na sequência da canção, em que o rapaz confessa (ou denuncia) estar ouvindo muitos discos, ou seja, esse rapaz está atento às produções artísticas de seu tempo e como que as seguindo, feito uma cartografia oferecida para que seja possível conhecer o ambiente no qual se insere. Mais do que isso, o jovem do Norte “caminha seu caminho” e conversa e interage com as pessoas, assemelhando-se ao poeta “*flâneur*” sugerido por Baudelaire. Tal pensamento nos faz supor que, desde a primeira canção do disco “Alucinação”, uma das técnicas de produção utilizada diz respeito à observação do tempo que engloba a situação político-social do “Brasil ame-o ou deixe-o”<sup>33</sup>, mas também do espaço urbano concernente aos polos culturais do Sul, cujos caminhos são assistidos pelo Rapaz Latino-Americano. Corroborando com a ideia alinhavada,

[...] É um observador [*flâneur*] que caminha tranqüilamente pelas ruas, apreendendo cada detalhe, sem ser notado, sem se inserir na paisagem, que busca uma nova percepção da cidade. [...] A *flânerie* conseguiu solidificar-se como a experiência própria daquele que gostava de perambular pelas ruas pelo simples prazer de observar ao seu redor; que não devia satisfações ao tempo e tinha a rua como matéria-prima e fonte de inspiração. [...] Segundo ele [Baudelaire], a multidão seria a usina de força do *flâneur*; [...] É durante o dia que os aspectos mais característicos da modernidade tendem a revelar-se; é quando a multidão se refaz, se consolida e a máquina a vapor põe-se novamente a produzir em larga escala para abastecer a cidade faminta de significados. É um cenário perfeito para o aparecimento dessa figura que está em todos os lugares e ao mesmo tempo em nenhum lugar. Entre todos, porém sozinho. Esse ser aparentemente indecifrável, que é o *flâneur*, dividido

---

<sup>33</sup> Propaganda publicitária difundida pelo Estado à época, quando o “milagre econômico” começou a declinar, em 1973, no governo Médici, devido à crise do petróleo.

entre o encantamento e o temor da cidade. (...) (GOUVÊA; PASSOS; POLITO; TOSTI, 2003, p. 6-7, grifos nossos)

Através das reflexões acima expostas, vemos a ótica da “*flânerie*” no trecho comentado da canção até aqui analisada:

Tenho ouvido muitos discos, conversando com pessoas  
Caminhado o meu caminho...  
Papo, o som dentro da noite  
E não tenho um amigo sequer que ainda acredite nisso, não  
(E com toda razão) (BELCHIOR, 1976, f. 1)

É possível notar, além do que já foi colocado a respeito da referência à produção musical da época e da interação do rapaz com as pessoas do ambiente, uma soma na manifestação da figura do “*flâneur*”. Apesar de essa figura, da mesma forma que se vê em Baudelaire, colher o cotidiano como matéria-prima para a composição *músico-poética*, ela diverge no sentido esperado por aquele poeta, uma vez que, ao contrário de não ser notado, ele conversa, interage. Outro ponto divergente nessa canção, em especial, é o fato de o “papo” e o “som” serem encontrados na noite, e não no dia, onde, segundo a teoria *baudelairiana*, a *máquina social* estaria a pleno vapor e dispondo material necessário ao “*flâneur*”. Por fim, o trecho demonstra que há algo que está em descrença e que merece razão de sê-lo. Levando em conta a continuidade da enunciação, é legítimo pressupor que a descrença se refere à divindade e à maravilha das coisas, existentes na canção de Caetano. Sabemos, da mesma maneira, que é de extrema ironia o trecho “tudo é divino maravilhoso”, lembrando-nos de que, devido à repressão política praticada pelo Estado, esse exagero das circunstâncias vividas exaure toda a força ideológica do sistema político vigente e, seguindo nessa linha de pensamento, Belchior reforça esse discurso de esvaziamento do aparato ideológico do regime militar, permitindo reverberar em sua canção os versos de Veloso e demonstrando a mudança, ou “a virada de esquina”, o que se justifica no grito “tudo muda” – que antecede a assertiva “(E com toda razão)” – dado por Belchior após a passagem “... que ainda acredite nisso não”; em outras palavras, leríamos esses recortes como os *amigos que não acreditam mais que tudo seja divino e maravilhoso*.

Ao seguir na escuta da canção, nota-se que a contestação do que seja divino e maravilhoso gera, uma vez mais, uma tensão oriunda da atenção necessária às esquinas

“*sudestinas*”. Veremos isso no trecho de “Apenas um rapaz Latino-Americano” destacado abaixo:

Mas sei que tudo é proibido  
(Aliás, eu queria dizer que tudo é permitido  
Até beijar você no escuro do cinema, quando ninguém nos vê...)  
Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve:  
Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve  
Sons, palavras são navalhas  
E eu não posso cantar como convém  
Sem querer ferir ninguém; (BELCHIOR, 1976, f. 1)

Iniciando por “Mas sei que tudo é proibido”, o eu lírico de Belchior contraria diretamente a sentença do divino e do maravilhoso, consideração que reside no uso da mesma estrutura frasal, tornando “Tudo é divino maravilhoso” em “tudo é proibido”. O tom totalizante, na verdade, reflete a sensação homogeneizante provocada pela política de integridade nacional veiculada pelo regime militar. De modo semelhante, a proibição revela-se como uma associação à repressão da liberdade de expressão, que, na canção, é rapidamente corrigida com a sentença iniciada pelo advérbio “aliás”, entre parênteses, sugerindo que um comentário ou uma explicação está sendo realizada, no intuito de dizer que houve um engano e, na realidade, tudo é permitido, até beijar o parceiro no escuro do cinema, mostrando-nos uma ferramenta interessante utilizada por Belchior: o amor e as relações com o *outro*. É através dela que seu rapaz se desvencilha dos olhos argutos da censura. Ora, o que nos parece essencial nesse instante é penetrarmos na canção “Apenas um rapaz Latino-Americano”, estabelecendo o diálogo com as referências da produção cultural da mesma época que ela, bem como dirigindo a atenção para esse suposto rapaz que, ao contrário de estar em anonimato em relação aos seus e à população, de uma maneira geral, tenta esconder-se de forma sorrateira para ironizar e criticar de forma potente e forte o sistema político-social do país, através das diversas imagens criadas com as referências citadas, com a experiência do caminhar e com o uso do amor como agenciador da coletividade.

Assim, partindo da noção de *agenciamento coletivo*, caminhemos junto ao *eu belchioriano* pelo aparato irônico empregado na canção analisada. No pedido feito pelo rapaz “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;”, podemos supor, considerando o uso do verbo “pedir” no modo imperativo, que, na verdade, o rapaz diz “não” a expectativas preestabelecidas e coloca-se de

encontro a essa proposição. A negação é em relação às canções que devem ser feitas, ou ao modo pelo qual se espera que elas se expressem, demonstrando, desse modo, um ataque irônico aos processos de censura das produções artísticas realizadas pelo Estado. Ademais, a menção feita pelo Rapaz Latino-Americano da “canção permitida” possuiria características que ironizam, também, uma estética que se pretendesse menos consciente da resposta necessária à repressão da liberdade de expressão, encaixando-se na expectativa do projeto de construção da identidade nacional; uma canção morna e suave, em que não se instaura o pensamento crítico em relação às necessidades pungentes da sociedade. Entretanto, ao invés de Belchior buscar esse embate de forma deliberada e direta, sua estratégia é justificar a impossibilidade de construir um produto que atenda a esse *mercado morno* dos bens culturais, afirmando que é impossível conter o limo amolado dos sons e das palavras que, jogadas ao meio, ferem sem escolher, ferem porque é natural que, como navalhas que são, cortem, o que nos leva a crer que, não cantando como convém, seu discurso se encaixará, forçosamente, na carne que está apta a ser cortada. Concluimos, dentro dessa perspectiva, que o corte se dá por meio de um enfrentamento irônico e sorrateiro em relação à censura, da mesma maneira que provoca um talho na sensação preestabelecida de uma sociedade integrada nacionalmente em um “projeto de Brasil”, projeto este que não alcança diversas camadas que estão à margem desse riacho curto e miúdo das elites do Sudeste brasileiro.

As ideias de margem e de divisão social estariam sustentadas nas estratégias discursivas utilizadas por Belchior, tendo em vista os usos de interlocutores na maioria de suas canções do disco em questão. Para a canção que estamos ouvindo, iremos perceber que o interlocutor, na verdade, o ouvinte, é chamado de “amigo”. Considerando a ideia de *percurso migratório* mencionada, podemos afirmar que o amigo é o indivíduo com quem o Rapaz Latino-Americano deseja estabelecer comunicação e, por conseguinte, estabelecer um elo *identitário* e compassivo, já que, além de o *eu belchioriano* supor que ele (amigo) tenha vivido experiências semelhantes às dele (rapaz Latino-Americano), procura unir a seu discurso a concepção necessária para se “estar sendo” Rapaz Latino-Americano chegado do interior. Mais que isso, o uso da palavra “amigo”<sup>34</sup> reverbera, uma vez mais, a noção de agenciamento coletivo sugerida, por meio do amor como instrumento de mudança:

---

<sup>34</sup> Note-se, para efeito de sustentação da concepção de “amigo” lançada, uma das definições do Dicionário online Caldas Aulete: 2. Indivíduo que toma o partido de alguém ou de algo ou o protege. Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br/amigo#ixzz2gl60tZpo>>. Acesso em: 19 set. 2013.

Mas não se preocupe, meu amigo,  
Com os horrores que eu lhe digo  
Isto é somente uma canção  
A vida realmente é diferente  
Quer dizer: ao vivo é muito pior! (BELCHIOR, 1976, f. 1)

O tom dessa colocação, bastante semelhante ao de um conselho, de quem se preocupa com o outro, amarra a ideia de que, ao contrário do proposto pelo “Divino maravilhoso”, além de as coisas no Sudeste não serem da forma como são inscritas na canção de Caetano, é preciso compreender que os horrores ditos em canções e, especialmente, nesta, não são tão assustadores quanto a realidade. Dessa forma, o rapaz Latino-Americano coloca em segundo plano as realidades instauradas pelas canções, levando seu ouvinte/interlocutor a perceber que “as coisas reais”, a vida real e o cotidiano, sendo vividos ao vivo, no instante, são muito piores. Na sequência desses versos, e nos demais que se seguirão, sempre após a um aviso como esse, Belchior cuida de repetir que é “apenas um rapaz Latino-Americano”, algo que, além de possuir a marcação da assertiva nos ouvidos de quem ouve de uma afirmação do que se é, possui, também, o caráter de refrão que, no âmbito estético, provocaria a sensação mais aguda de presença desse jovem Nordestino que, como veremos no decorrer da dissertação, perpassará toda a construção de “Alucinação”.

Eu sou apenas um rapaz Latino-Americano  
Sem dinheiro no banco...  
Por favor não saque a arma  
No Saloon, eu sou apenas o cantor

Mas se depois de cantar  
Você ainda quiser me atirar  
Mate-me logo à tarde, às três,  
Que à noite eu tenho um compromisso e não posso faltar  
Por causa de vocês (BELCHIOR, 1976, f. 1)

A presença de que falamos relaciona-se com a tentativa de, em suas canções, Belchior procurar estabelecer uma ligação com o real, com o instante vivido. Como o que, também, já expusemos, esse exercício elucida o querer do Rapaz Latino-Americano de, apesar de estar na canção – “Isto é somente uma canção” –, transportar-se sempre para a experiência do ouvinte e partilhá-la com ele. Todavia, como o que é possível perceber no trecho supracitado, essa presença é interrompida bruscamente. Isso, porque, além do fato de a sentença repetida sobre quem se é – ou seja, “Eu sou apenas um rapaz Latino-Americano/ Sem dinheiro no banco,

sem parentes importantes/ E vindo do interior” – não ter sua continuidade, substituída pelo uso das reticências, ela recebe, no relato cantado, a interrupção de uma atitude repressiva, qual seja, alguém que saca uma arma enquanto o Rapaz Latino-Americano canta no “Saloon”. Percebemos, do mesmo modo, que, agora, ele não é apenas um Rapaz Latino-Americano, mas também, “apenas o cantor”. Se pensarmos novamente na ideia de ironia, esse trecho se nos apresentará como um disfarce, uma tentativa de fuga da repressão das produções artísticas que, como já sabemos, eram ainda praticadas nessa época. Além disso, tem-se desvelada a violência com a qual o Estado praticava a censura, seja na resistência ideológica, barrando certas músicas que não condiziam com a proposta hierarquizante do regime militar, seja na opressão corpo a corpo por meio das armas de fogo.

Logo em seguida, e mais uma vez ironicamente, o *eu belchioriano* avisa que se for realmente necessário matá-lo, que isso seja feito rapidamente, pois ele possui um compromisso mais tarde e não pode deixar de cumpri-lo por conta desse embate corpo a corpo. Ora, a estratégia de Belchior, outra vez mais, lança-se a driblar a censura e a repressão por meio das máscaras e dos disfarces que separam o “homem real/cotidiano” do “cantor de Saloons”. Vislumbramos, portanto, uma confusão da presença no real e na produção musical, fazendo com que a exaustão do aparato ideológico do Estado se dê por meio de uma criação a partir das realidades que se transfiguram em forma de uma ficção, ou, de uma narrativa e que nada teriam de real, seriam apenas canções inofensivas. Por fim, finalizando a análise desse trecho, é interessante o horário da morte do eu lírico – e não, do *homem real*, pois, matar, nesse caso, seria silenciar seu discurso. “Mate-me logo, à tarde, às três/ Que à noite eu tenho um compromisso e não posso faltar” é a voz do eu lírico reassumindo seu compromisso com a noite, momento em que ele, diferente do “*flâneur*” de Baudelaire, colherá da realidade cotidiana subsídios necessários à sua produção artística. E, para não perder o foco de um segundo diálogo na canção, além do diálogo que ocorre com um ouvinte com quem se deseja estabelecer identificação e comunicação, o “vocês” para o qual Belchior se dirige, levando-se em conta as colocações que sugerem sua tentativa de driblar a censura, pode ser interpretado, então, como uma referência à censura praticada pelo Estado, já que a arma utilizada seria um símbolo forte representativo do militarismo. Ademais, o uso de uma expressão como “por causa de vocês” demonstra a irrelevância que as proibições causadas por estes que sacam a arma teriam, visto que, *só por causa de vocês*, o *eu belchioriano* não abandonaria seus compromissos. Lembrando mais uma vez a canção “Divino maravilhoso”, ele não temeria a morte.

Após esse choque entre o dispositivo repressor da liberdade de expressão e o rapaz Latino-Americano, a canção volta ao seu refrão reafirmando a realidade, por meio da negação e da reescrita dos versos da canção interpretada por Gal:

Eu sou apenas um rapaz Latino-Americano  
Sem dinheiro no banco, sem parentes importantes  
E vindo do interior  
Mas sei que nada é divino,  
Nada é maravilhoso  
Nada é secreto  
Nada é misterioso  
Não. (BELCHIOR, 1976, f.1)

No final da canção, o jovem Nordestino, já dotado de alguma experiência do Sudeste, rediscute a canção que o serviu como ponto de partida. Notamos, porém, que a intenção agora é negar tudo o que representa como cerne a canção de Caetano, afirmando que nada é divino, nada é maravilhoso, além de, também, não ser nem secreto, nem misterioso. Em outras palavras, é possível que consideremos que há a distinção entre o “tudo” e o “nada”. Entendendo o tudo como a realidade utilizada pelo *eu belchiorino* em seu pensar, veremos que o que resta como divino e maravilhoso, bem como o secreto e o misterioso a serem desvendados nas esquinas, é o “nada”. Esse elemento, em nossa concepção, convergiria com o secundário, as discussões *identitárias* fundadas, no que já elucidamos há alguns parágrafos, na influência estrangeira, na interferência de um discurso totalizante que não levaria em conta a realidade vivida, os discursos que, de fato, devem ser ouvidos e que devem possuir, se nos lembrarmos da influência da poética de João Cabral em Belchior, assim como nos poemas e na estética daquele poeta, uma *economia da escassez*, ou seja, de que seja dito o mínimo sobre o que precisa ser dito, feito, escrito, ou, nesse caso, cantado. Sendo assim, o olhar deve estar voltado não para a hibridez ocasionada pelos discursos *identitários*, mas para os processos de hibridação que, segundo vimos nessa primeira parte da análise da produção de Belchior, estão à margem, continuam *desterritorializados* e buscando lugares em que se alocar para que se fortaleçam, não em torno de uma identidade circunscrita sob a égide de estereótipos, mas por meio de posturas que estejam aptas a se transformarem e a se deixarem afetar pela constituição constante da realidade a partir das relações com o cotidiano, pois, de acordo com Canclini (2013, XXVII),

É útil advertir sobre as versões excessivamente amáveis da mestiçagem. Por isso, convém insistir em que o objeto de estudo não é a hibrididade e, sim, os processos de hibridação. Assim, é possível reconhecer o que contém de desgarre e o que não chega a fundir-se. Uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridado.

Assim sendo, além de a estética de Belchior pressupor uma atualização das produções culturais da época – inclusive da própria –, é possível pensar, à luz dessas ideias, que o que não possui permissão de ser hibridado nos discursos já preestabelecidos, que aqui chamamos de “minorias”, será atualizado e colocado em questão em “Alucinação”, partindo da colheita do real e dos elementos que correspondem à sua época. Acreditamos estar em “Apenas um Rapaz Latino-Americano” o primeiro grito desses discursos, dado por um rapaz, que, ao invés de se esconder da fonte de sua matéria-prima, interage com ela, mascarando-se de ironia, apenas, frente às armas que lhe são apontadas pela censura.

### **2.1.2 Fotografia 3 X 4; canção IX**

Na canção “Fotografia 3X4” poderíamos, antes de qualquer digressão, utilizar um provérbio bastante massificado em nosso meio de relações “quem conta um conto aumenta um ponto”. Isso se deve a sutil troca a que somos seduzidos a fazer de “conto” por “canto”, visto que tal canção possui, em sua constituição, um aspecto de relato. Esse relato possui, também, um caráter lírico, entendendo que Belchior, além de relatar a própria história – “jovem que desce do Norte” –, torna-se veículo para que se perpassasse através da canção a história de diversos indivíduos que traçam o percurso Norte-Sul. Desse modo, é desejoso refletir de que forma esses aspectos *identitários* da canção, ao mesmo tempo em que revelam uma série de problemas enfrentados pelo migrante nortista da década de 1970 – como os preconceitos sofridos por ser do Norte, ou o fardo de não se encontrarem alocados na sociedade em que se inserem –, geram, através dessa revelação, novas discussões sobre as questões *identitárias*, oriundas dos choques culturais ocorridos dentro dos espaços urbanos e industrializados, abarcando tanto o grupo referente aos migrantes do Norte, quanto grupos que ficam deslocados – ou “*desterritorializados*” – nesses espaços.

Sugerimos que a interpretação de Belchior estabelece um tom “lírico-narrativo” na canção, responsável por dar voz às condições nas quais os jovens nordestinos encontram-se,

em função do caminho traçado e do fardo de carregarem o Norte consigo. Essas condições tomam corpo na canção em seu momento inicial, visto que há a tentativa de reconstituição desse percurso, dessa história, por meio do acesso à memória. Tal recurso não só explicita o passado que acompanha esse indivíduo que se desprende de seu lugar de origem, demonstrando a dor e o sofrimento (o fardo) que o constitui, como também coloca esse passado em questão no presente, para que ele seja esquecido e, assim, permita que se construa um novo ser; lembrando “que nunca é tarde para ouvir a voz do vento” (MONTEIRO, 2012, p. 9), um vento que carrega um *outro* presente que se afirma sobre esse passado:

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. (BELCHIOR, 1976, f. 9)

A lembrança, ou “ressonância” faz reverberar as *marcas* de *nordestinidade*, reconstituindo o passado para que se dê seu esquecimento. Esse esquecimento é necessário para que o discurso, nesse caso, a canção torne-se *útil* e *sirva* à vida para que se crie *outro* nortista, já livre do passado e capaz de construir um novo estado de vida. Pode-se entender que esse “novo estado” se dá através do que Nietzsche (2003) considera como afirmação da vontade de potência sobre as forças reativas, que tendem a manter o indivíduo em uma relação de atualização do passado, sendo preciso esquecê-lo para que a vida aconteça e se faça de maneira alegre. Assim, nessa luta de forças, para que se dilua o cansaço, as feridas e as lágrimas, é preciso afirmar-se com a vida, com o presente, provocando um “estado inédito”, ou, um efeito “*a-histórico*” (NIETZSCHE, 2003) e que permita a constante *construção-desconstrução-reconstrução* da *nordestinidade*. Suplementando, vale lembrar que a saúde, ou a potência das singularidades desse *ser*, o nortista, ou, dessa cultura (*nordestinidade*), evidenciada na canção, *corporalizam-se* em decorrência do elo criado por Belchior com essa característica, ao forjar a personagem “jovem que desce do Norte”. Tal atitude, mais uma vez, coloca em questão as condições dessa *identidade estereotipada*, que se constitui em uma história, para que ela se permita móvel e capaz de transformar e de se deixar transformar; hibridar-se.

Mais ainda, o ideário contido na ideia de brasilidade produz-se nessa canção de modo discreto, porém, não irrelevante. A importância de frisar a existência, dentro do *éthos* de brasilidade, de uma *nordestinidade* justifica-se na interferência de uma canção de Luiz

Gonzaga<sup>35</sup> em “Fotografia 3 X 4”. A légua tirana andada é uma citação que não passará despercebida para, principalmente, o público nortista conhecedor de Gonzagão. As canções de Gonzaga forjam a tradição do Baião e, por conseguinte, a identidade, ou melhor, as singularidades dos indivíduos do Norte do Brasil. Em “Léngua tirana”, tal como em “Fotografia 3 X 4”, o eu lírico reclama o sofrimento de percorrer uma estrada comprida, ocasionadora de dor. A estrada como vida e como migração dá conta de efetuar a noção de que os percursos migratórios transcorridos pelos nortistas e a vida levada por eles promove uma dor que perpassa, inclusive, o tom melancólico e decadente da canção de Gonzaga.

O sol aparece como sendo responsável por tornar mais densa ainda a caminhada – que custa a terminar –, elemento que também será utilizado por Belchior em sua canção. Mais uma vez, tais escolhas referem-se aos dispositivos pelos quais Belchior transita para estabelecer comunicação com um determinado público e para, na mesma medida, pensar a produção cultural brasileira. Em contrapartida, o eu lírico em Gonzagão voltará para o sertão com a esperança da chuva, enquanto que o eu lírico de Belchior permanece na grande cidade. Por fim, outro contraponto entre as duas canções, que, na realidade, parece uni-las ainda mais, é a questão do amor da mulher amada. O motivo da volta do eu lírico de Gonzaga é Ana, sua amada. Na canção de Belchior que agora lemos/ouvimos, o amor da mulher é guardado e substituído pelo amor coletivo. Conforme disséramos no Capítulo I, as ditas “canções de amor” não serão eleitas primariamente na arte de Belchior, todavia, notando a abertura que nele se permite para a canção de Gonzagão, é possível supor que até essas “canções de amor”, que não estariam de acordo com a necessidade de um projeto de embate político e cultural, e não “afetivo-amoroso”, deveriam ser disfarçadas para que compusessem o trabalho de Belchior; mais uma vez, dialético e metacrítico.

Ainda tratando sobre a *reverberança* da *nordestinidade*, é possível perceber, na continuidade da canção, de que maneira o contato com o Sudeste afeta o jovem do Norte, fortalecendo cada vez mais sua dor e o fardo de “estar sendo Norte” no Sul. Vejamos:

Em cada esquina que eu passava um guarda me parava  
Pedia os meus documentos e depois sorria  
Examinando o 3 / 4 da fotografia

---

<sup>35</sup> *Léngua tirana*. “Oh, que estrada mais comprida/ Oh, que légua tão tirana/ Ai, se eu tivesse asa/ Inda hoje eu via Ana/ Quando o sol tostou as foia/ E bebeu o riachão/ Fui inté o juazeiro/ Pra fazer a minha oração/ Tô voltando estropiado/ Mas alegre o coração/ Padim Ciço ouviu a minha prece/ Fez chover no meu sertão/ Vareei mais de vinte serras/ De alpercata e pé no chão/ Mesmo assim, como inda farta/ Pra chegar no meu rincão/ Trago um terço pra das dores/ Pra Reimundo um violão/ E pra ela, e pra ela/ Trago eu e o coração”. (GONZAGA, Luiz. Disponível em: <<http://letras.mus.br/luiz-gonzaga/47082/>>. Acesso em: 13 dez. 2014.)

Em estar sempre em cada esquina – à margem –, esse indivíduo chegado do Norte torna-se um estrangeiro<sup>36</sup>, um elemento deslocado e que causa estranheza, lembrando-nos de que, segundo Kristeva (1994, p. 13), “o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença”. A época, como o que já foi colocado, é um período de ditadura militar, de repressão política e cultural. Nesse caso, o “guarda” aparece como uma metáfora para o Estado; sua função é fiscalizar qualquer diferença, qualquer intervenção, ou disfunção, pois, como nos alerta Ortiz (2001, p. 115), o governo militar representava um “centro nevrálgico [...] com uma preocupação constante com a questão da ‘integração nacional’”, com o objetivo de “... garantir a integridade da nação na base de um discurso repressivo que elimina as disfunções, isto é, as práticas dissidentes, organizando-as em torno de objetivos pressupostos como comuns e desejados por todos.”.

Em outras palavras, o que nos é possível compreender na escrita de Ortiz é a necessidade do Estado de criar um discurso de homogeneidade social, algo que contrapõe as noções de Canclini (2013), já utilizadas neste trabalho, que levam em conta os processos de hibridação cultural, ou, de *heterogênese social*. Junto a isso, o sorriso dado pelo guarda remete ao estranhamento causado pelo nome de um lugar diferente e, por consequência, o seu deboche em relação a esse outro. A jocosidade na atitude do guarda nos leva a dois pensamentos: o primeiro diz respeito à *inferiorização* sofrida por esse jovem do Norte, devido ao fato de ele estar povoado pelo fardo de ser do Norte; em segundo lugar, essa resistência à condição de nortista, no que tange ao reforço e ao peso desse fardo, mantém o jovem ainda *desterritorializado e sem-lugar* no ambiente em que se encontra.

Assim, o jovem nordestino em “Fotografia 3X4” cria algo novo a partir da canção, que, como o que foi exposto no início da análise, dá voz a um discurso *identitário* proveniente do Norte, porém, que *transvaloriza* a partir, também, do contato com o Sudeste e na recepção das experiências ocorridas nesse *locus*, atribuindo à canção uma força *hibridizadora*. Embora a palavra “outro”, imersa em uma discussão *identitária*, logo suscite a noção de alteridade, essa deve ser vista como consequência desse *outro*, e não apenas, como sua causadora. Posto isso, reflitamos o modo pelo qual os choques causados entre o passado, ou, a história desse nortista – as marcas do lugar de origem, junto às marcas das experiências no Sul – e a consciência de sua condição de “estrangeiro” no Sudeste (ou, a “ressonância” dessa

---

<sup>36</sup> Termo apropriado de Julia Kristeva. Assim, as noções de *estrangeiridade* nesse ponto se relacionam com o que postula Kristeva em seu “Estrangeiros para nós mesmos”.

invisibilidade), dão corpo ao que inicialmente nomeamos *nordestinidade*, bem como o modo pelo qual essa característica se relaciona com o seu *outro* esperado, além da maneira por que ela se dissemina, configurando-se como um “estado inédito”, mas, ao mesmo tempo, permitindo que a própria noção de *nordestinidade* esteja em constante transformação.

Anteriormente, referimo-nos à *inferiorização* sofrida pelo jovem nordestino, visto que ele carrega um fardo: ser do Norte. Em outro momento, também escrevemos que esse fardo não dizia respeito apenas à origem e ao percurso traçado, mas também à recepção desse indivíduo no espaço da “cidade grande”. Ora, o contato do nortista com o Sudeste reforça o peso da *nordestinidade*, vivifica o passado de dor, tornando esse indivíduo um estrangeiro, ou, um *sem-lugar*. Essa marginalização, apresentada na canção analisada, gera – como o que já reiteramos de mãos dadas a Rolnik (1993) –, um “estado inédito”, responsável por colocar em questão essa *inferiorização* e essa impossibilidade de seguir vivendo, cunhadas na face desse jovem do norte. No entanto, esse processo de crítica da própria história torna-se possível na assimilação e no reconhecimento de sua leviana legitimidade feita através de sua reconstituição, como podemos notar em:

Mas o que pesa no Norte, pela Lei da Gravidade,  
(disso Newton já sabia) cai no Sul, grande cidade.  
São Paulo violento... corre o Rio que me engana.  
Copacabana, a Zona Norte, os cabarés da Lapa, onde eu morei... (BELCHIOR,  
1976, f. 9)

A associação da saída do Norte à Lei da Gravidade explicita uma perspectiva crítica do determinismo social. Pensando o mapa de forma verticalizada, é como se disséssemos que é natural e esperado que o indivíduo do norte desça, ou, caia no Sul. Como o que foi dito antes, essa força de atração, essa gravidade que faz com que os nortistas caiam no Sul reforça (“literalmente”) o fardo e o torna mais pesado. Ainda sobre esse trecho, Belchior joga com os dois grandes polos culturais do Sudeste; São Paulo e Rio de Janeiro. Tal jogo demonstra, mais uma vez, tanto a reconstituição dessa história em uma perspectiva de relato, quanto manifesta a forma pela qual esse nortista é atravessado pelas marcas de Sudeste que o vão constituindo sempre à margem: à margem do Rio violento e *enganante*, em cabarés e em mais um Norte, a Zona Norte. Ora, além dessa passagem mostrar como o “ser-norte” povoa esse indivíduo, mostra como o fluxo da vida o atravessa e o carrega como um rio, enganando-o e o jogando, por ser um pesado fardo, sempre às margens dessa cidade grande; o Sul.

Há, na sequência desse trecho, uma espécie de contrariedade ideológica, uma inconformidade com a condição estabelecida, o que podemos considerar como uma ação afirmativa sobre esse passado dolorido e composto por lágrimas:

Mesmo vivendo assim não me esqueci de amar  
Que o homem é pra mulher e o coração pra gente dar  
Mas a mulher que eu amei não pode me seguir...  
Esses casos de família e de dinheiro eu nunca entendi bem.  
Veloso, “o sol (não) é tão bonito” pra quem vem  
Do Norte e vai viver na rua. (BELCHIOR, 1976, f. 9)

Mesmo vivendo da forma como o fato de ser do Norte o obrigou a viver, seja por todas as marcas já aqui revisitadas, ou pelo fato de não ter sido acompanhado pela mulher amada, ou ainda pelos casos de família e de dinheiro não tão bem entendidos por esse jovem nordestino, ele não se esquece de amar. Logo, podemos perceber a *vontade de esquecimento* do passado e a afirmação do querer, do desejo de amar. Essas duas considerações demonstram que, ao não se esquecer de amar, é como se afirmássemos que as dores e as lágrimas foram voluntariosamente esquecidas, além de a decisão pelo amor e por dar o coração para o outro suscita a ideia de entrega consciente à vida, ao viver. De outro modo, é possível ver, nesse sentido, um agenciamento coletivo, permeado pela vaga ideia da poesia *peçoana* presente na canção. As “lágrimas nos olhos de ler o Pessoa e de ver o verde da cana” referidas na canção trazem-nos a heteronímia de Fernando Pessoa, que representa o esfacelamento do sujeito do século XX, filho de uma Revolução Industrial e de um período de intensa urbanização. Esse Pessoa *belchioriano* nos faz perceber que o jovem de Belchior enfraquece a estereotipia destinada aos nortistas, visto que ele está povoado, de algum modo, por outros discursos e, nesse caso, o da *intelectualidade*, já que, entre outras referências, possui o conhecimento da poesia de Fernando Pessoa, que o atravessa e reside sob a égide do conceito de *hibridação cultural*.

Outro dado interessante é o fato de esse ponto da canção – o da referência à poesia de Fernando Pessoa – desdobrar o trânsito, ou, a travessia dos nortistas para o Sudeste brasileiro, o que possibilita entender as reminiscências desse eu lírico como faces criativas e rompedoras dessa fotografia 3X4, faces que também estão a esfacelar esse documento de identidade limitador da expansão do indivíduo – pois o acorrenta à estereotipia de um documento e de uma fotografia –, além de se aproximar àquilo que Nietzsche (2005) considera como uma relação entre o “*dionisíaco e o apolíneo*”, visto que é possível depreender de “Fotografia

3X4” a luta dessas forças através desse “ir e voltar” das dores sendo *vencidas* pelo amor, tornando-se cano de escape para a vida como vontade criadora; “a vida como obra de arte”<sup>37</sup> (DIAS, 2001).

Ainda nesse sentido, a dita ingenuidade do rapaz de Belchior dá-se nos seguintes versos: “Veloso, ‘o sol (não) é tão bonito’ pra quem vem/ Do Norte e vai viver na rua.”. Nitidamente, se nos lembrarmos da época em que a canção foi difundida, há uma tentativa de diálogo, em primeiro plano, com o movimento da Tropicália e, em segundo e mais profundo plano, com a canção “Alegria Alegria” de Caetano Veloso. Não nos aprofundemos no Movimento da Tropicália, mas nos conectemos a essa referência, de maneira a perceber o modo por que ela cria efeitos de presença de um discurso de resistência à repressão da liberdade de expressão. O uso das aspas no trecho “o sol (não) é tão bonito” é *roubado* da canção de Caetano, negando que o sol seja tão bonito para os que chegam do Norte e encontram como leito a rua. A negativa é uma afirmação da vida, do amor, da *nordestinidade*, visto que o efeito afirmativo encontra-se no fato de Belchior ir de encontro a uma proposição generalizante da realidade e colocar em questão o presente, permitindo uma nova via de compreensão, não apenas para a condição dos nortistas *desterritorializados*, marginalizados e *sem-lugar*, mas, do mesmo modo, permite que esse questionamento estabeleça um elo com o ouvinte *sem-lugar*, seja nordestino de origem, ou condicionado a essa *nordestinidade*, além de “vozeificar” essa condição nos ouvidos que nela não estão inseridos.

Ingênuo, porque a citação de Caetano pode ser facilmente associada ao jornal “O Sol”, que, entre os anos de 1967 e 1968, foi uma via alternativa de resistência à ditadura militar no Brasil. O rapaz de Belchior parece acreditar que o “velho compositor baiano” fala do sol, a estrela de gás que dá vida ao planeta Terra. Na verdade, a leitura é permitida na superfície e essa superfície cria efeitos a partir da polivalência do termo “sol”, se for relacionada ao período em que as canções de Caetano e de Belchior se difundem. Afirmamos que era necessário aos artistas criar discursos disfarçados para que pudessem passar pelo crivo da censura. O “sol tão bonito” não se refere diretamente ao jornal supracitado, porém, permite que ele seja recordado. Da mesma forma, Belchior, com o artifício de uma ingenuidade falaciosa, reafirma esse sol estrela/jornal, atualizando as produções artísticas que visam a resistir à repressão da liberdade de expressão.

Aqui, é possível *corporificarmos* a existência de um emparelhamento da vida, vista aqui como fonte de criação artística, às hibridações comuns aos choques culturais,

---

<sup>37</sup> Aqui, uma apropriação do título de um capítulo de Rosa Dias. DIAS, Rosa Maria. Vida como vontade criadora. In: *Nietzsche, vida como obra de arte*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro: 2011.

provocadores de *crises identitárias*. Emparelhando a vida à arte em “Fotografia 3X4”, vimos que a dor constitui a *história* do jovem do Norte, mas, ao afirmar a vida com o elemento “amor”, com o “seguir vivendo”, a canção nos permite analisá-la sob a perspectiva de uma ação afirmativa da vida, do novo, do *tronar-se outro*. Em outras palavras, a canção excede a estereotípia *predestinada* aos nortistas, bem como reflete as crises de identidade sofridas pelos indivíduos que se encaixam em uma espécie de *estrangeiridade*, até se tornarem *outros*, enquanto se *desterritorializam* e se desancoram. Há, portanto, em outro trecho de “Fotografia 3X4”, algo que parece *reancorar* o indivíduo *belchioriano*:

A noite fria me ensinou a amar mais o meu dia  
E pela dor eu descobri o poder da alegria  
E a certeza de que tenho coisas novas pra dizer. (BELCHIOR, 1976, f. 9)

A noite fria, dolorosa e triste, faz com que, através do amor, o indivíduo se recrie. Amar mais o dia, ou colher mais o dia – *carpe diem* –, apropriando-se das experiências fornecidas por ele e tornando-as alegria, mesmo por entre a dor, permite que coisas novas surjam e sejam ditas. Mais além, nos atentando ao arranjo, veremos que ele, além de possuir uma carga melancólica e pesada, que esmorece para a recepção do relato a ser enunciado, possui também uma influência do blues, com o uso de uma bateria mais “quebrada” – quase parada – e de marcações de contrabaixo que sobressaem à maioria dos instrumentos. Se nos lembrarmos de que a palavra “blues” em Inglês pode ser traduzida – livremente – por “tristeza”, é como se aceitássemos que o arranjo torna-se um corpo de dor e tristeza que vai, gradualmente, assumindo tons “mais alegres” ao chegar próximo ao refrão, antecedido especificamente pelo trecho “coisas novas pra dizer”. Essas novidades parecem ser o indicativo de que tanto a história de Belchior quanto as de outra série de nortistas e das minorias encontram-se em “Fotografia 3X4” e estão aptas a recontarem-se:

A minha história é talvez igual a tua.  
Jovem que desceu do Norte e que no Sul viveu na rua.  
E que ficou desnortado – como é comum no seu tempo.  
E que ficou desnortado – como é comum no seu tempo.  
E que ficou apaixonado e violento como você.  
Eu sou como você, eu sou como você, eu sou como você,  
Que me ouve agora.  
Eu sou como você, eu sou como você, eu sou como você. (BELCHIOR, 1976, f. 9)

Notemos que nos dois primeiros versos há uma explícita busca de comunicação e de identificação por meio de um contexto e de um histórico compartilhados, além de marcar a marginalização sofrida, visto que esse indivíduo viveu na rua. Logo em seguida, a utilização do termo “desnorteadado” refere-se, tanto à inadequação do nortista ao novo contexto social – por sentir-se perdido, sem rumo – quanto a uma leitura morfológica que pode ser feita, já que “des” é um prefixo responsável pela retirada de uma característica de um vocábulo, conjunto ao fato de que “norteadado” abre margem para uma interpretação da forma adjetivada da palavra Norte (região do Brasil), lendo-se, pois, “desnorteadado”, como o “sem (o) norte”. Além disso, o uso da palavra “violento”, que caracteriza o “rio que engana” da cidade de São Paulo, estica a leitura para o que se subentende como o choque cultural entre Norte e Sudeste nos processos *identitários* discutidos, gerados a partir de uma violência desse contato, *marginalizando*, principalmente, porque essa violência “é comum no seu tempo” – de regime militar (talvez) – e corrobora para a ideia de produção de diferenças. A repetição exagerada da declaração “Eu sou como você”, não apenas demonstra um aproveitamento do arranjo que proporciona essa repetição (ou, esse refrão), no sentido de acompanhar a progressão que a melodia assume para o desfecho da história contada (ou cantada). Na verdade, o exagero na repetição estabelece uma relação produtiva entre os ouvintes e a canção, que ouvida sob uma perspectiva antropofágica, permite perceber a cacofonia provocada pelo cantar/contar “Eu sou como você” como “*eu só como você*”, levando-nos a acreditar que essa troca configura-se em um constante *tornar-se*, em um sempre novo criar-se em cada escuta, em cada um que é outro, e não eu. A palavra “como”, novamente, subsidia a estética utilizada por Belchior, tendo como sustentáculo a polivalência e a polissemia dos vocábulos escolhidos, deixando a produção sempre aberta a interferências, provocando efeitos de presença cada vez mais plurais vistos à distância, mais singulares ao contextualizar-se a época de difusão de “Alucinação”.

O rapaz *sem-lugar* de Belchior nada mais é que um ambiente povoado por marcas, por singularidades, que demonstram, não somente a ineficácia de considerar que a face do jovem nordestino é algo circunscrito em torno de uma identidade estática, mas também como essa face é despovoada e povoada constantemente, seja pela reverberação das reminiscências do trânsito norte-sul, do lugar de origem, ou, em função do choque gerado com o *habitat sudestino*. Concluiríamos que as trocas ocorridas, as relações que se dão tanto nas experiências de origem nortista, no trânsito para o Sul, ou no universo urbano captado e *roubado* por Belchior, quanto a repressão da liberdade de expressão sofrida por uma diversidade de artistas da época, incluindo Belchior, compõem em “Fotografia 3X4” um ambiente propício ao questionamento dessas estereotípias e a maneira pela qual os discursos

de resistência política e cultural se deram *marcados* por uma série de singularidades dotadas de aspectos *identitários*.

## 2.2 Eixo tempo-espacial

### 2.2.1 Velha roupa colorida; canção II

Segundo o levantamento que fizemos no Capítulo I e na Introdução da presente dissertação, em “Alucinação”, Belchior introduz uma perspectiva antagônica entre “velho” e “novo”. Entretanto, a ideia provocada por esse confronto é a do panorama tese-antítese-síntese, ou seja, uma dialética de “uma coisa ou outra”. No caso de Belchior, o que parece é haver uma dialética alternativa, de paralelismos, isto é, não se exclui uma prerrogativa através de outra, tampouco se abandona o valor de uma em virtude do valor de outra, mas somam-se as prerrogativas para delas absorver os caminhos fortes para o pensamento. Sendo assim, sua dialética foge à de Hegel, de Platão, encontrando-se com as perspectivas de Nietzsche, no sentido de criar uma relação “velho e novo”, e não “velho ou novo”.

Na sequência do disco, ouviremos a canção “Velha roupa colorida” que nos provocará nos ouvidos uma mudança de apreensão da primeira canção, no que concerne ao arranjo. A canção inicia com o abuso de sonorização eletrônica, com a marca de sons que reverberam o onírico e, ao mesmo tempo, contrasta, ao fim de cada enunciação pausada e breve do cancionista, com rápidas viradas de bateria e guitarra. Isso nos sugere, uma vez mais, o caráter *oralizado* do canto de Belchior, explorado de maneira branda e narrativa, sempre interrompido por um assédio musical do ritmo *rockeado*.

Chamaríamos, portanto, Belchior de profeta, rapsodo, aedo? As três denominações parecem cabíveis, principalmente, pelo tom de aviso, de alerta começado pelos primeiros versos da canção:

Você não sente, não vê  
Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo,  
Que uma nova mudança em breve vai acontecer  
O que há algum tempo era jovem, novo, hoje é antigo  
E precisamos todos rejuvenescer (BELCHIOR, 1976, f. 2)

É perceptível que “novo” e “velho” são temas orbitais que encabeçam a canção, além disso, o vocativo, ou interlocutor, “amigo” retoma o que afirmamos em parágrafos da Introdução e do Capítulo I de que Belchior busca estabelecer comunicação através de laços afetivos. Como o que foi exposto a respeito do conceito “marcas”, utilizado por Suely Rolnik e do qual lançamos mão em nossas teorias do primeiro capítulo, nota-se que há algo de invisível no que Belchior, ou seu eu lírico, está prestes a anunciar (“Você não sente, não vê”). Embora não se veja – e, cremos que isso é o que nos faz apostar na invisibilidade do que está por vir, principalmente para o eu lírico, ingênuo e jovem do “Rapaz Latino Americano” –, é indelével o fato de o eu lírico sentir o que está para chegar.

Ora, se não é possível ver, o eu lírico também não vê, mas sente que uma nova mudança em breve vai acontecer. E qual é ela? Qual é a nova mudança? Ao caracterizá-la como nova, é possível sentirmos que a própria mudança envelhece. Na realidade, quando se muda, já não se é mais novo. O velho é o enrijecimento do que um dia foi novo, do que fora mudança e, agora, é *estabishment*.

Por um lado, olhando para a questão que tangencia a época de difusão do disco, a mudança de quadro político, ou a “revolução”, é o governo militar. Então, acreditamos que Belchior ataca deliberadamente a mudança do quadro político considerando-a velha, pois já não muda, mantém-se a mesma ditadura, o mesmo governo. Todavia, não só a ditadura seria velha, como também, Caetano, apelidado de “velho compositor baiano”. Mas Caetano já havia produzido bastante desde a época do “Divino maravilhoso”, e, por isso, já teria “mudado”. Quem, na verdade, reatualiza Caetano é o eu lírico de Belchior, o que nos leva a perguntar se este é o velho.

Talvez nenhuma dessas respostas seja satisfatória. Rotular o que é velho e o que é novo não é o método, mas a matéria. Combatendo, ou driblando, o que foi postulado no parágrafo anterior, parece-nos que ditadura ou Caetano são a matéria para se explicitar o aspecto mutante da vida, do que sempre está por ser modificado, sabendo que mesmo a mudança precisa ser nova. Essa ressalva reside em um contraponto entre o velho de Caetano e o velho da ditadura. O velho militar é imutável, já que o Estado mantém-se ditador e autoritário, em contrapartida, o velho de Caetano é matéria de reatualização de um dado discurso que, como vimos na análise de “Apenas um rapaz Latino Americano”, representa a truculência do Estado e a repressão da liberdade de expressão.

O método para que a mudança seja nova é trabalhar de forma dialética os dados colhidos no cotidiano, na vida e transformá-los em força mutante. Entender a soma Caetano + ditadura militar como a atualidade do discurso, da vida de cada um dos indivíduos que se encontram alocados nesse contexto é entender a aprendizagem criativa de mecanismos de fuga do que enfraquece o indivíduo e torna-o mero reprodutor da história, factóide da construção *identitária* e cronológica de uma nação, ou de uma cultura nacional que beira a uma entidade longe da materialidade sensível. Em outras palavras, isso significa aprender a ser uma mudança, em eterno retorno e individual, para que isso se torne agenciador de coletividades que colaboram para o fortalecimento de grupos sociais.

Daremos um salto tempo-espacial para reconsiderar a velhice de Caetano, da ditadura e de tudo o mais que funciona como matéria no disco de Belchior. Nossos anseios, certamente, diferem dos da década de 70, mesmo sabendo que alguns ainda são bastante latentes. Com isso, eu (o presente mestrando) reafirmo que o dado que me seduz nesse disco é o fato de ele se manter contemporâneo, auxiliando no pensar sobre a nocividade de identidades estáticas. Entendamos. Se olharmos para o passado com purismo, seguramente abriremos mão de torná-lo utilitário, conforme nos sugere Milton Santos; se não o olharmos, é quase certo que estaremos fadados a nos iludirmos com o futuro, com o além, com a ideia de que “o amanhã será melhor”. Ter esperança, como a própria palavra diz, é esperar, o que contraria a lógica de Belchior de fazer do presente o lugar da mudança, o berço do novo. Desse modo, seu exercício dialético difere do canônico por não combater, mas unir os dados e selecioná-los de maneira produtiva e potente. Do passado esquecemos o imutável, incidindo sobre esse material a fim de modificá-lo e, por fim, inovamos com o caminhar atentos e fortes no presente, possibilitando sempre outro presente em metamorfose:

[...] cada vivente só pode tornar-se saudável, forte e frutífero no interior de um horizonte; se ele é incapaz **de** traçar um horizonte em torno de si, e, em contrapartida, **se** ele pensa demasiado em si mesmo para incluir no interior do próprio olhar um olhar estranho, então definha e decai lenta ou precipitadamente em seu ocaso oportuno. A serenidade, a **boa** consciência, a ação feliz, a confiança no que **está** por vir – tudo isto depende, tanto nos indivíduos como **no povo, de** que haja uma linha separando o que é claro, alcançável com o olhar, do obscuro e impossível de ser esclarecido; que se saiba mesmo tão bem esquecer no tempo certo quanto lembrar no tempo certo; que se pressinta com um poderoso instinto quando é necessário sentir de modo histórico, quando de modo a-histórico. (NIETZSCHE, 2003, p. 11, grifos do autor.)

O horizonte está lançado pelo aviso: “E precisamos todos rejuvenescer”. Logo após, as viradas de bateria sem a voz do cancionista, como que apresentassem informação nova, mas, no caso, surge com o tom de lembrança...

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

Você não sente, não vê  
Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo,  
Que uma nova mudança em breve vai acontecer  
O que há algum tempo era jovem, novo, hoje é antigo  
E precisamos todos rejuvenescer (BELCHIOR, 1976, f. 2)

Mais uma vez, o arranjo mantém a mesma levada do início, o aspecto formal da escrita da letra também é o mesmo, porém, notemos uma característica pensada na introdução: as referências do *eu belchioriano*. O disco é povoado por diversas interferências, mas o que confere um aspecto de colagem à sua constituição são o modo e a matéria utilizados, ou seja, não é qualquer interferência nem qualquer seleção, mas são aspectos que tangenciam o contexto vivido e possibilitam uma associação rápida e óbvia com o já vivido, com o intuito de criar comunicabilidade, ou materialidades comunicacionais, conforme nos assinalara Gumbrecht (2010). Temos, logo de entrada, a ressonância da canção “She’s leaving home”, do disco “Sgt. Pepper’s”, The Beatles. Notemos que a ressonância está na voz do pai, que podemos associar ao Estado, difusor e provedor de uma política cultural que abre espaço para a entrada da música de língua inglesa no país, ou então, podemos associar essa ressonância à linha criada entre eu (o mestrando) e meu pai (genitor), no processo de escuta das canções de Belchior. Em minha introdução, ficou entregue o modo como meu pai participou do meu gosto por Belchior, criando um problema das gerações. Aqui, na mesma medida, vemos que, de fato, há uma *problematização* da continuidade geracional. No entanto, é uma *problematização*, não um dano, o que nos revela, em duas vias, a capacidade do que é antigo poder ser novo ou mutante, bem como de tornar-se velho e estagnado.

Perguntaríamos, por fim, por que nunca mais o pai falou “she’s leaving home”? Talvez o pai esteja velho e estagnado demais para cantar com alegria uma balada dos Beatles.

Meter o pé na estrada, feito uma pedra que rola sem criar limo, sem ficar afiada para a cisão entre as gerações, ou como uma canção de Bob Dylan? De que o *eu belchioriano* nos fala? Somos nós, na década de 70 ou nessa década, incapazes de pagar pelo carro e pela gasolina para “curtirmos com nosso broto”, ou é a intertextualidade através da captação capitalista do mito James Jean que ressoa no canto? Enfim, são constatações de uma realidade já impraticável, ou uma convocação para que retomemos de onde paramos, ou, ainda mais, para que inovemos a partir da ânsia libertária fundada pela cultura hippie e “on the road”?

Tal questão é impulsionada pela questão que se segue. O dedo em V, o cabelo indomável transando com o vento – o vento de Bob Dylan –, the power of the flour and love – nada de paz –, o cartaz de protesto, cadê todos estes símbolos de juventude? É como se questionasse porque eles já não mais aparecem. É possível que o sumiço desses símbolos se justifique em virtude da repressão da liberdade de expressão comum à época enunciada pela canção, mas é possível que seja um resultado do gosto pela segurança da velhice, do estar parado e, portanto, invulnerável ao inevitável da vida.

Canclini (2013) discorre a respeito da troca do espaço público pelo privado para a produção de discursos *identitários* e para a discussão do que a cidade se torna a partir de suas mutações oriundas da grande heterogenia em que se transforma na modernidade. Entretanto, seu estudo está alocado já nos anos dois mil, entendendo-se como pós-moderno e, simultaneamente, analítico da segunda metade do século XX, que teria nos trazido até aqui:

As identidades coletivas encontram cada vez menos na cidade e em sua história, distante ou recente, seu palco constitutivo. A informação sobre as peripécias sociais são recebidas em casa, comentadas em família ou com amigos mais próximos. Quase toda a sociabilidade e a reflexão sobre ela concentra-se em intercâmbios íntimos. Como a informação sobre os aumentos de preços, o que fez o governante e até sobre os acidentes do dia anterior em nossa própria cidade nos chegam pela mídia, esta se torna a constituinte dominante do sentido “público” da cidade, a que simula integrar um imaginário urbano desagregado. [...] Isso foi estudado no Cone Sul, onde as ditaduras militares suspenderam os partidos, os sindicatos e outros mecanismos de agrupamento, mobilização e cooperação coletiva. A repressão tentou remodelar o espaço público reduzindo a participação social à inserção de cada indivíduo nos benefícios de consumo e à especulação financeira. A mídia se transformou, até certo ponto, na grande mediadora e mediatizadora e, portanto, em substituta de outras interações coletivas. (CANCLINI, 2013, p. 288-289)

A mídia de que nos fala Canclini é a dos anos 70, com sua preocupação por promover personagens culturais que impeçam, ou inviabilizem a necessidade de que cada indivíduo se torne personagem da própria história e responsável por suas comunidades, mas é, também, a

atual mídia que tende a absorver movimentos de contestação da realidade, ou até provocá-los, com o intuito de dominar o que chamamos de opinião pública, transformando a realidade em palco de uma peça já pronta e resumida que torna a vida um produto caro aos que não usufruem dela tal como os profissionais da absorção da maior parte dos bens de consumo.

Parece-nos, então, impossível fugir do poder da mídia. Seu poder de construir identidades estáticas, estereotípias sociais que nos aprisionam a um modelo de vida voltado para o consumo, seja de produtos, seja de papéis sociais. São tanto os artigos de marca oferecidos, ainda, pelas telenovelas, músicas e propagandas quanto a postura de salvadores dos crimes de lesa-pátria. Consumimos algo que se parece com vida presente, mas que é uma lógica antiga de mercado travestida de “bens de consumo”, que nos separa, cada vez mais, uns dos outros, tornando a realidade palco de uma luta entre variadas classes, fazendo com que a iniquidade impere junto à decisão dos rumos das sociedades mantida nas mãos de poucos.

Em que o canto de Belchior nos auxilia diante desse quadro? “No presente a mente, o corpo é diferente”. Essa assertiva coloca evidente a preocupação do *eu belchioriano* com o tempo e com o espaço. O tempo é o presente, o momento de nos conectarmos, de interagirmos é o agora; o espaço é o corpo, mutável e perecível, ao mesmo tempo, capaz de se interligar a outros corpos abertos à mudança constante das realidades de que dispomos. Se o passado é uma roupa que não nos serve mais, a pergunta que surge é se ela não serve por conta de seu tamanho, ou porque o vocábulo “serve” tem aqui o caráter utilitário, ou seja, o passado já não serve para nada?

Tratando-se de uma velha roupa colorida, talvez nos dois caminhos satisfaçamos nossa expectativa. Há, na realidade, uma presente ausência desse passado. A roupa já está pequena para a época e encontra-se a serviço de outras necessidades, não as nossas. O caminho seria torná-la novamente utilitária, extrair de suas cores a força necessária para fazer da memória uma maneira de se transformar o presente. Santos (2006), em nosso Capítulo I, percebe que o passado nos serve no sentido de criar cartografias que auxiliem na construção do presente. Nesse caso, o que podemos chamar de “prático-inerte”, ou a química invisível do *eu belchioriano*, que seleciona e permite passagem às experiências fortes e combináveis à circunstância apresentada, nos permite compreender o que é o passado, o que é o antigo e o que é o velho. Mais ainda, compreenderemos a linha direta de antagonismos em relação ao que é presente, jovem e novo.

O passado mantém contato com o presente, trazendo-nos o questionamento a respeito de sua utilidade. A ressonância do que foi o colorido da cultura hippie, como fosse um “sentir falta”, buscando reverter a relação de violência entre os grupos sociais, ou visando a um ideal

de liberdade e de bem-estar coletivo, fere os olhos e o coração do jovem ingênuo que canta e questiona seus ouvintes. A velha roupa colorida é remendada desde o cabedal da cultura *hippister* até um movimento retrocedente da memória que encontra outro canto de alusão ao passado, passando pelo passado constituinte, inclusive, do que há de *nordestinidade* nesse *eu belchioriano*:

Como Poe, poeta louco americano,  
Eu pergunto ao passarinho: ‘Blackbird, o que se faz?’  
E raven never raven never raven  
Blackbird me responde: “Tudo já ficou atrás”  
E raven never raven never raven  
Assum preto me responde: “O passado nunca mais” (BELCHIOR, 1976, f. 2)

A começar, notamos que as intertextualidades de Belchior excedem, outra vez mais, a cultura brasileira. Antes Dylan e Beatles, agora, Edgar Allan Poe. O rapaz de Belchior compara-se a Poe (como), mas, no que tange ao que chamamos de colagem, há, da mesma forma, o deglutir do poeta norte-americano, se entendermos o “como” no sentido de “eu como Poe”. O vocábulo, por si só, dará conta de ultrapassar tais meandros da polissemia, colocando o corvo de Poe como um oráculo na canção de Belchior.

É ao corvo, ou ao *blackbird*, que o cancionista pergunta sobre a crise do tempo, das gerações. O que se fazer diante do que vejo, Blackbird? Não há resposta. O questionar já traz consigo o caminho. É questionando o passado, o que dele me é útil, que dele entendo o que pode ser novo e não velho, e o que deve ser esquecido. O “esquecer” apresenta-se como ação de construção do presente. O passado já está disposto ao tornar-se presente e, portanto, é esquecido com a mente presente e o corpo presente; seria, inclusive, o tempo e os homens presentes, perguntaríamos a Carlos?

Já somos diferentes ao agirmos de forma a negar o que já não nos serve, o que precisa ser outra postura, outro modo de encarar a realidade. O “nunca corvo” – raven never –, insistentemente repetido, sem a preocupação com uma pronúncia esperada da língua inglesa, coloca a visão do passado como oráculo em tensão, conforme funciona o corvo no poema homônimo de Edgar. Seria o eu lírico de Poe abandonando Eleonor, ou o Rapaz Latino-Americano desvinculando-se do que fora em seu Nordeste e, simultaneamente, acessando-o de maneira a potencializá-lo, fazendo do corvo o assum-preto brasileiro de Gonzagão.

A associação é mais que forte, é evidente. Tanto em Poe quanto em Gonzagão, o tom enunciativo é de um “coração partido”. Belchior não canta somente o social, o político, o metartístico, como também o amor-afetivo, o amor pela amada, o amor pelo outro, por cada sofrimento intimamente individual, porém, comum ao humano. Belchior canta um homem normal, cotidiano, capaz de alterar os rumos de si próprio e de ligar-se ao semelhante, trazendo novamente o sentido de viver em grupo, ou de agrupar-se em necessidades tangentes a todos. É o amor visto, não aquele da ótica do revolucionário – o tipo estereotipado que apenas sai às ruas –, mas o que fala a partir do coração, a partir do que se sente.

Vemos que, ao ser colocado em questão, o *blackbird* afirma que tudo já passou, como se avisasse para não se prender ao passado, o que o tornaria velho e antigo. O jovem e o novo dependem de ouvir, não mais “never more”, mas sim, de ouvidos em pé para o pássaro de Gonzagão, com seus olhos vazados como um diferente Édipo, “nunca mais”. Enfim, “o passado nunca mais” é colocá-lo em esquecimento e constatar o fato de que ele simplesmente já não há, jaz em uma área dormente da memória.

Ao final da canção, mantendo-se o mesmo arranjo e o mesmo tom enunciativo, o *eu belchioriano* repete o refrão inicial. Agora o que o ouvinte não sente e não vê já se vê e depende do ato de vazar os olhos do assum-preto e de espantar o corvo sobre o busto de Minerva com o grito “nunca mais”, para que a mente funde o presente, para que o corpo seja diferente. Precisamos sempre rejuvenescer ecoa ao fim do canto, como uma inconsciência sempre necessária evitando que o passado volte-se contra nós. Mas, entendam, “rejuvenescer”, pois jovens todos somos ao confrontar o passado, do contrário, se a ele reagimos ou ele amortecemos, seremos velhos e, portanto, o termo “re” faz com que atentemos para o fato de compreendermos a juventude como algo sempre em processo, não dependente de um tempo cronológico ou de estereótipos que possam nos mascarar as rugas do ressentimento.

### **2.2.2 Como nossos pais; canção III**

Ao pensarmos as questões sobre cultura nacional, no tópico *Cultura nacional ou internacionalização cultural? Brasil, sul-latino-americano* do Capítulo I, falamos sobre o modo pelo qual a canção “Como nossos pais” afeta nosso tempo de forma inatual e, sobretudo, com um modo contemporâneo do pensar, similar ao que nos oferece Agamben (2007, p. 58-59) quando discorre sobre a intempestividade nitzscheana:

Nietzsche situa a sua exigência de “atualidade”, a sua “contemporaneidade” em relação ao presente, numa desconexão e numa dissociação. Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.

Sendo assim, o tempo dos nossos pais é também nosso. Ele é cindido, nesse caso, por duas ações: a canção de Belchior e nossa escuta dela. A cisão, ou, a fissura do tempo é o deslocamento do tempo para enxergá-lo. Quando Belchior apresenta a canção citada, ele está lidando, na realidade, com uma relação com o próprio tempo, lançando mão de elementos que compõem sua atualidade e a relação amplamente familiarizada da relação familiar, bem como problematiza os tempos “passado” e “presente”. Ao fazê-lo, o cancionista cria uma brecha no tempo que permite a canção manter-se tanto atual – ao seu tempo vivido – quanto contemporânea, no caso, com o que seria o nosso tempo e o seu próprio.

Contudo, se há atualidade não seria uma incongruência em relação às ideias de Agamben? Na realidade, como parece ser tudo em “Alucinação”, a atualidade é irônica, sendo questionada pelo próprio eu lírico; “Você diz que depois deles não apareceu mais ninguém/ Você pode até dizer que tô por fora ou então que tô inventando/ Mas é você que ama o passado e que não vê/ Mas é você que ama o passado e que não vê/ Que o novo sempre vem” (BELCHIOR, 1976, f. 3). Essa passagem nos aponta para um caminho tortuoso e obscuro, porém, não menos instigante.

A atualidade, ou, a relação mantida com o tempo é o citar o “agora” do tempo experimentado. No momento em que a canção é ouvida, é possível que se questione uma prisão ao passado do próprio cancionista. Talvez ele estivesse por fora por conta de sua aparente adesão a uma arte não engajada politicamente, conforme salientamos na Introdução da presente dissertação. Ou será porque ele já está se deslocando do atual, fraturando algumas vértebras da continuidade histórica, do viver cartesiano; ascendente e finito?

É inegável. O canto é direcionado a um interlocutor. Mas é exatamente esse interlocutor que ama o passado. Esse interlocutor é incapaz de ser contemporâneo, pois vive preso ao atual. O eu lírico, por sua vez, reconhecendo que as coisas sempre mudam, que o novo sempre vem, não vive preso ao atual, mas vive o atual e, ao mesmo tempo, se distancia dele. E para quê? Talvez para enxergar o que nunca será visto na hora, mas que se pode sentir.

Aquilo que seria o nosso agora, mas que nós já o vemos como presente. O futuro está sempre em devir, o presente é atual e possibilita o contemporâneo. O eu lírico diz estar por fora, não porque abandonou o tempo, mas porque se permitiu desprender das amarras do viver cronológico, do viver como os pais, mesmo sabendo que é inevitável igualar-se a eles. O movimento de contemporaneidade está em conseguir observar o próprio tempo como uma presença, e não como uma reprodução assídua e comportada do passado. Mais ainda, em entender que o novo que sempre vem é sempre uma ruptura e algo só compreendido historicamente e que se vive presencialmente, já o futuro é uma virtualidade incerta.

Como já se afirmou, o título da canção nos permite uma leitura, em *latu sensu*, de algo similar à antropofagia de Oswald de Andrade. Isto porque o uso do vocábulo “como” pode ser lido no sentido de “comer”, nesse caso, conjugado na primeira pessoa do singular (eu como nossos pais, ou, “meus pais”). O “eu” elíptico permite que a leitura se alargue para a polissemia dividida entre a ação de comer e o uso da conjunção comparativa “como”. Muito embora a ideia de divisão na polissemia nos faça pensar que a relação entre as duas possibilidades de leitura seja vista em contraste, o que ocorre, na realidade, é uma leitura em progressão.

Naturalmente, o primeiro efeito causado pelo título da canção é a de uma comparação entre nós e nossos pais. Uma vez mais, forço-me a recordar meus primeiros motivadores para a escolha do tema da presente dissertação, sendo as minhas escutas de Belchior junto a meu pai. Não é de se espantar o fato de esta canção trazer tal recordação, visto a noção de comparação entre os pais e os filhos proposta por ela. Nesse sentido, progredindo a partir dessa primeira leitura, encontro a possibilidade de comer meu pai ao extrair de nossa relação as similaridades e de enxergar nas diferenças o caminho para, simultaneamente, já sentirmos a presença das canções de Belchior, não só do modo de meu pai, referente à década de 70, e não só de minhas percepções primárias a respeito das canções do disco “Alucinação”, mas também de uma nova presença da alucinação *belchioriana*, contemporânea e mutante.

E de que modo isso ocorreria? Bem, não creio que essa pergunta deva ter uma resposta, mas aposto que tal pergunta seja uma corda que nos arranca do pântano lodoso de encontrar sentidos escondidos nas manifestações musicais de Belchior, infestado de ferramentas que permitam carimbar uma nomenclatura ou um conceito que nos apresente quando a alucinação *belchioriana* é contemporânea e quando não. É preferível, conforme nos ensina Gumbrecht (2010), buscar a experiência estética através de “efeitos de presença” ou “efeitos de sentido”.

Isso funcionaria de maneira a entendermos as canções do disco estudado como sendo uma presença energética. As leituras que faríamos delas levariam em conta o efeito produzido pela arte de acordo com seu contexto e com os extracontextos inventados. Vejamos paulatinamente. Para Gumbrecht (2010), a arte exhibe sua energia por meio de seu aparecimento externalizado e concretizado, revelando assim seus poderes, o que configura seus efeitos de presença com a força invisível (energética) de expulsão da manipulação da matéria artística. Ao mesmo tempo, ao ser expulsa no meio, a arte ganha significação, visto a produção de sentidos provocada pela tensão entre a energia bruta lançada ao meio e a recepção dessa energia, promovendo os efeitos do sentido.

Não quero lhe falar, meu grande amor  
Das coisas que aprendi nos discos  
Quero lhe contar como eu vivi  
E tudo o que aconteceu comigo  
Viver é melhor que sonhar  
E eu sei que o amor é uma coisa boa  
Mas também sei que qualquer canto  
É menor do que a vida  
De qualquer pessoa (BELCHIOR, 1976, f. 2)

O eu lírico abre a canção com uma negação, ecoada densamente do firme e único acorde que acompanha o fluxo da elocução até o fechamento com o interlocutor “meu grande amor”. O que se quer falar não é da aprendizagem pela arte ou pelos discos, compartilhados entre pai e filho, o que se quer falar é de uma singularidade, daquilo que foi experimentado. Uma aprendizagem possível através do viver. Existe muito para se falar sobre o que se deu com esse eu lírico.

A canção continua com a presença do solitário dedilhado do violão, da elocução grave de Belchior. Estabelece-se, nesse instante, um paralelismo interessante, que coloca em questão a qualidade de uma experiência em detrimento da outra: “viver é melhor que sonhar”. Joguemos, primeiramente, com essas duas ideias. De algum modo, há uma contraposição, poderíamos dizer, um antagonismo entre o que se vive e o que se sonha. O paralelo, aparentemente, parece ser dialeticamente platônico, viver em contraste com sonhar revela que é melhor optar por viver. “Viver” e “sonhar” seriam como, respectivamente, “efeito de presença” e “efeito de sentido”? Mais ainda, estaríamos lidando com a possibilidade de o “viver” e o “sonhar” serem, respectivamente, associados ao “atual” e ao “virtual” de Agamben?

Não respondamos por enquanto. Caminhemos com a letra até os versos que consideram que o amor é uma coisa boa, iniciando com o uso da conjunção “e” – que, em nossa perspectiva dialética, dá fomento à ideia de paralelismo, além de poder possuir o mesmo valor adversativo da conjunção “mas” –, sabendo, entretanto, que qualquer canto é menor do que a vida de qualquer pessoa. A palavra canto, aqui, é o canto como lugar intimamente reservado para nossas singularidades, o canto geográfico (Norte X Sul), ou é o cantar do eu lírico? Ou será que as ideias se confundem na pequenez das individualidades em contato com as diferenças das coletividades?

Lembre-mo-nos de que deixamos há alguns parágrafos uma pergunta por responder. O paralelismo e o exercício dialético de Belchior se distinguem do platônico, pois instauram o “e” como elemento agregador. Sendo assim, “viver é melhor que sonhar” é um mote para um exercício de desconstrução das valias tradicionalmente estabelecidas. “Viver ou sonhar?”, pergunta o *eu lírico belchioriano*; eis uma possível resposta:

Por isso, cuidado, meu bem, há perigo na esquina!  
Eles venceram e o sinal está fechado pra nós  
Que somos jovens  
Para abraçar seu irmão e beijar sua menina na rua  
É que se faz o seu braço, o seu lábio e a sua voz (BELCHIOR, 1976, f. 3)

Meu grande amor transforma-se em “meu bem”. Esvazia-se o peso de um grande amor para se suportar, preenche-se o arranjo da canção com a entrada da bateria, da guitarra, do contrabaixo. O silêncio pouco barulhento de um piar de um pardalzinho escapa dos ouvidos, enquanto uma memória dos discos ouvidos, das canções de rádio lembra: “– Há perigo na esquina!”. Lembra a menina do “Divino maravilhoso” ao cruzar uma esquina. É preciso atenção e força, diz a canção. Viver é preciso, diz uma pessoa de Belchior. Continuar vivendo, mesmo em perigo.

Façamos um breve recorte. Viver é a experiência escolhida para a canção, em detrimento da aprendizagem dos discos. Viver é melhor que sonhar e o amor é uma coisa boa, porém, o canto é menor do que a vida. Pensando em paralelo, viver está para “o modo como vivi”, assim como “os discos, as canções e a arte” estão para o sonhar. O “sonhar”, por conseguinte, ligaríamos ao “efeito de presença” e ao “virtual”, ao passo que o “viver” estaria ligado ao “efeito de sentido” e ao “real”.

Conforme dissemos, a presença é a energia que traz para frente as “coisas do mundo”, já o virtual, de acordo com Agamben (2007), seria o que não está visível, mas que, se percebido, configura um efeito de contemporaneidade. O sonho está guardado, não sempre aparente, mas movedor. No caso dessa canção, o eu lírico intui o real, o vivido, para que este encontre sentido no contato com as outras coisas do mundo e se construa em função de uma objetividade e de uma utilidade. Naturalmente, pela disposição do eu lírico de Belchior para colher da realidade elementos para dotar suas canções de “materialidades comunicacionais”, essa intuição é compreendida, mas quando posta em contato com o que é sonho, imaginado, presenciados, não a exclusão de uma atitude ou de outra, mas o modo como as duas se entrelaçam e comunicam a confusão entre o que pode ser a vida e o que pode ser o sonho, gerada a partir da produção do lúdico e da vivência do presente.

Encaremos o perigo com a coragem de assumirmos que ele é a negação do amor. As desigualdades sociais, daquela época e desta, o poder *mecanizante* do mercado e das ditaduras, principalmente, a utilidade crônica concedida a toda forma de expressão por nós são indicativos de que o amor em relação ao outro está em falta. Quem são eles que venceram? A ditadura ou os velhos? Seria melhor que perguntássemos: a ditadura e a velhice? Estes são os vencedores que fecharam o sinal para nós, os que se fazem jovens? A ditadura é uma matéria aparente, um sentido facilmente ligado aos elementos da canção que fazem emergir os discursos de resistência à repressão da liberdade de expressão. Entretanto, vence a ditadura, vencem as velhas tradições, os antigos conceitos, um modo de viver que é conhecido, mas jamais relido; o modo de vivermos como nossos pais. Há, quiçá, uma tentativa de traçar um percurso para o amor, visto que para o abraço fraterno e para o beijo apaixonado, é que se faz o braço, o lábio e a voz.

O corpo e a voz são materiais, possíveis, é convocação para o amor, mas é voz, também, do canto, da palavra proibida e censurada. Em outras palavras e mais uma vez, é o grito, sempre jovem e sempre em metamorfose: de braço para lábio, de lábio para voz...

Você me pergunta pela minha paixão  
Digo que estou encantado com uma nova invenção  
Eu vou ficar nesta cidade  
Não vou voltar pro Sertão  
Pois vejo vir vindo no vento  
O cheiro da nova estação  
Eu sei de tudo na ferida viva do meu coração (BELCHIOR, 1976, f. 3)

A voz, enfim, dirige-se ao interlocutor. Dele o eu lírico busca escapar abrindo mão da paixão, ou das canções afetivo-amorosas, porque o encantamento se faz presente com a invenção da novidade. Encarar, não aceitar, mas encarar o novo é ficar na cidade, deixando o sertão como memória. Lembremo-nos de que, para Santos (2006, p. 222), a memória funciona para o migrante como “trampolim para a realidade”, o que nos possibilita pensar o sertão como a lembrança do *eu belchioriano* e de seus ouvintes dotados de uma *nordestinidade* e, ao mesmo tempo, irmos mais fundo nas individualidades, deixando que o “ser tão como sou” movimente o corpo para os ventos e para o perfume de uma nova estação. Tal estação é colocada em um lugar de devir, pois o eu lírico a vê vindo no vento; ele a sente. Dá passagem a ela e, em uma fuga dos fenômenos naturais que definem estações climáticas, é possível que o *eu belchioriano* esteja desembarcando da estação da memória e convidando para sermos carregados pela estação da vida, do vento, do novo que estão sempre em movimento. Do que se sabe? Do que se entende? Do que se compreende? Apenas do que invade como sangue, como vírus, como amor na viva ferida de um coração aberto à juventude:

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  
Nossos ídolos ainda são os mesmos e as aparências não enganam, não  
Você diz que depois deles não apareceu mais ninguém  
Você pode até dizer que eu tô por fora ou então que eu tô inventando  
Mas é você que ama o passado e que não vê  
Mas é você que ama o passado e que não vê  
Que o novo sempre vem  
Hoje eu sei que quem me deu a idéia de uma nova consciência e juventude  
Está em casa guardado por Deus contando vil metais  
Minha dor é perceber que apesar de termos feito tudo, tudo o que fizemos  
Nós ainda somos os mesmos e vivemos  
Ainda somos os mesmos e vivemos  
Como os nossos pais (BELCHIOR, 1976, f. 3)

A memória evocada é de um tempo não mais vivido, mas que parece ser necessário. Os cabelos que esvoaçam como símbolo da juventude *hipster* são acompanhados pelo vento, tal como a voz de Belchior é acompanhada pela “caída blues” do estribilho. O elemento vento é o mecanismo de passagem; do que traz o passado, a memória ao presente e a materializa como fenômeno. A reunião de juventudes é a dos jovens na idade, mas também a dos que

foram jovens no tempo lembrado e desejam voltar a ser jovens no presente vivido. Esse tempo produzido no instante do canto visa a combater a dor de se viver como os pais, mesmo tendo se feito o necessário para não envelhecer.

Essa confusão do tempo, a cisão entre o que é do domínio da memória e entre o que é do domínio do sentido e presenciado é o que nos permite escapar da amarra do tempo “década de 70” e do contexto que provoca o desejo de mudança no quadro político-social da ditadura militar. É a partir de tal fratura que a canção permanece viva, pois o que se mantém endurece, incomoda e incita a novidade. A repetição do modo de se viver semelhante aos pais torna-nos pais de novos “eus”, dispostos a serem mais uma vez juventude. Que juventude, afinal, seria essa? Que modo de ser seria esse? Se considerarmos a juventude no âmbito do que consideramos como novo, a juventude se nos mostra como a inquietude com o que não muda, com o que se torna antigo. Seria antigo estar à rua com os cabelos ao vento, mas isso já não mais ocorre, sendo, portanto, preciso retomar a rua, a vida.

Vemos a memória como uma parede de lembranças, em que um quadro projeta a imagem dos pais, do passado, da aprendizagem primária. Ela funciona como força motriz, como impulso. Não se nega essa aprendizagem, muito pelo contrário, sem o muro que impede o progresso seria desnecessário martelá-lo até que ele ruísse por completo. Entretanto, os escombros que permanecem serão engolidos como parte inexorável da memória, ou os ídolos que permanecem os mesmos. (O Nordeste é só um quadro que dói tanto?)

O “como” nos subsidia nesse pensamento. Se lembrarmos da ideia de antropofagia difundida por Oswald, é inevitável, talvez, olhar para os ídolos como totens, não a serem apagados da materialidade existente, mas devorados como forma de absorção de suas qualidades fundamentais. O ídolo indigesto da canção não é menos poderoso e digno de dedicação de toda a força de juventude para ultrapassá-lo, ou, quem sabe, trapaceá-lo.

Conforme apontamos no Capítulo I, se ainda não surgiu mais ninguém, por que sou eu que canto o passado, que o amo? Somos todos de algum modo a adorá-lo como totem, não como matéria de mudança. A sugestão da canção parece se referir ao que podemos aprender com a memória, e não ao valor e solidez que devemos dar a ela, pois tudo o que é sólido desmancha-se no vento. As aparências não enganam, pois o vento arranca as máscaras e nos deixa nus, como recém-nascidos no novo instante.

Sim. Talvez o eu lírico, que reclama veementemente de ser acusado de inventor e de estar por fora, esteja por fora e inventando, mas cantando de modo irônico e, aparentemente, ingênuo, como se isso fosse de encontro ao seu desejo de mudança, de olhar de modo crítico a realidade. Estar por fora é fissurar a vértebra do tempo. Ele está por fora. É contemporâneo.

Enxerga de longe o que vive. Segura o volante do carro, mas com a cabeça para fora da janela tomando vento na cara e nos cabelos.

A canção busca dizer aos filhos dos nossos pais, às gerações futuras que a encontrarão como ponto fora da curva da MPB – fora da “linha evolutiva da música popular brasileira” –, entre solos estridentes de guitarra, que amar o passado é deixar-se cegar para o novo. O novo só será visto e a vida só será saudável e não desprezará as diferenças, nem se esconderá da luta diária por permanecer vivo, se não amarmos e permanecermos presos ao passado.

O “eles” do verso “Você diz que depois deles não apareceu mais ninguém” pode ser lido como o governo autoritário dos militares, já que se manteve no poder sem alternância. Contudo, falar deles de uma forma vaga provoca uma dupla-captura da canção; foge-se de uma referência direta à ditadura, o que inviabilizaria a promoção do canto de Belchior, por meio da censura, além de facilitar a fuga do tempo, já que “eles” pode ser qualquer muro a ser derrubado, inclusive, os muros do nosso tempo.

Aqui, creio estar o fio condutor da questão sobre a poética alucinada de Belchior. O que chamei de dialética, contrastando, obviamente, com o *modus operandi* da dialética hegeliana é a capacidade do disco aqui analisado de dialogar com uma filosofia para a vida que não está arraigada a um tempo específico, o que não quer dizer que tempos específicos não povoem seu discurso, isso foi o que denominei “materialidade comunicacional”, baseado em Gumbrecht (2010).

Essa dialética exercitada por meio do olhar no passado e na vivência do presente, principalmente, entendendo a mutação constante da vida, faz com que o canto do *eu belchioriano*, que começa minúsculo em sua *nordestinidade*, em suas figuras paterna e materna, em casa, contando vil metais, se expanda e entre em contato com o interlocutor sempre buscado na elocução. Busca-se criar um elo *identitário* com as camadas abertas à juventude. O Deus que guarda os metais, mais uma vez, é o Estado ou uma metáfora para a família, para os dogmas sociais que nos instituem? É essa dúvida que nos faz viver como os pais, sem, é claro, deixarmos de devorá-los.

Notaremos, por fim, que a dor não para. A ferida permanece aberta. Em relação ao que poderíamos chamar de um “princípio de incerteza”, o que chamamos de “pedagogia da desobediência” é o que move o corpo para além de uma canção, de uma discussão política ou cultural. Coloca em questão a realidade. O que escolher: viver como os pais, ou comê-los? O rangido final, com a voz e o arranjo desaparecendo vagarosamente em silêncio, parece sugerir outra percepção: viver como os pais e comê-los (Como os nossos pais).

### 2.2.3 Sujeito de Sorte; canção IV

A canção “Sujeito de sorte” é uma manifestação interessante do que discorreremos no Capítulo I da presente dissertação a respeito do deslocamento temporal provocado pela produção de Belchior. Sua preocupação com o tema do “presente” é pungente e tangencia a ideia de contemporaneidade levantada por nós na Introdução. Pensemos, primeiramente, em um aspecto mais abrangente do uso do termo “presentemente”. Sem levar em conta o momento em que a canção se difunde, mas sim o momento em que a ouvimos, o acesso à noção de “presente” faz, forçosamente, presenciarmos o diálogo instaurado por Belchior em um tempo-espaço que não é o seu nem o nosso, e sim um instante em que esse canto permanece e larga-se aberto a uma leitura constante da questão da brasilidade, na qual buscamos pensar.

Presentemente eu posso me considerar um sujeito de sorte  
Porque apesar de muito moço, me sinto são e salvo e forte  
E tenho comigo: ‘Deus é brasileiro e anda do meu lado  
E assim já não posso sofrer no ano passado’  
Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro  
Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro. (BELCHIOR, 1976, f. 4)

Considerar Deus como sendo brasileiro, não apenas se refere a uma atitude irônica de questionar o salvo-conduto de que, sob qualquer circunstância, “nos sairemos bem” pelo fato de Deus estar ao nosso lado, como também traz à tona a necessidade de se pensar a imobilidade causada por este pensamento. Conforme apontamos, nossa brasilidade reside em um plano de segurança, já que não necessitamos nos preocupar, pois esse Deus caminha junto conosco. Somos fortes diante das adversidades, apesar de, comicamente, chorarmos como fossemos cachorros. Cnicamente, a crítica lançada de maneira atemporal é a de que, por sermos um povo “abençoado”, não necessitamos reclamar, ou ladrar.

Dissemos que tal perspectiva funde o nosso tempo com o de Belchior, haja vista o fato de o pensamento canhestro sobre um Deus ser brasileiro, ou seja, o fato de esse Deus ter uma nacionalidade, povoar-nos até os dias de hoje. Embora não possamos detectar em que momento essa visão se insere em nossa brasilidade, é-nos justo lembrarmo-nos da presença

massiva do cristianismo na ditadura militar brasileira. Apontamos, não só a interferência de segmentos conservadores da sociedade brasileira no projeto do regime (inclusive o papel da igreja nesse processo), como também o caráter diabólico atribuído ao comunismo no discurso do senador Pe. Calazans – e, por progressão, aos que não estivessem de acordo com a ideologia dos militares e com a “Marcha da família com Deus, pela liberdade”. Isso, talvez, nos sugira que a tentativa de instaurar no pensamento comum a naturalização desse Deus – esquecendo-se do nomadismo judaico – é, na realidade, uma estratégia do Estado militar de neutralizar a ação de pensamentos que confrontem com sua ideologia – e, aí, voltamo-nos para o disco “Alucinação” e para seu tempo-espço.

Todavia, o sujeito de sorte não afirma a naturalidade brasileira de Deus com o intuito de compactuar com o discurso do regime. Mais uma vez, a estratégia é irônica, pois, batendo de frente, seu discurso seria diabólico e, conseqüentemente, silenciado. Portanto, essa colheita dos discursos comumente difundidos é uma tática de se manter presente nos ouvidos do grande público, redimensionando a presença atemporal de suas intertextualidades para a presença momentânea, o que, novamente, torna utilitárias as materialidades constituintes de sua comunicação.

Rediscute-se na canção, da mesma forma, a questão da juventude. O sujeito, apesar de moço, isto é, apesar de ingênuo, considera-se são, salvo e forte. Curiosamente, notamos a presença do conceito cristão de “salvação”, que corroborará para a associação feita por esse sujeito entre ele e o *cordeiro*. Não só o eu lírico dessa canção está sujeito aos próprios pensamentos, à interiorização (“E tenho comigo pensado”), como também ele encontra-se sujeitado à própria sorte e à partilha da nacionalidade com o Deus. Talvez esse dado não o torne forte, mas anestesiado. Ironicamente, Belchior atribui ao seu eu lírico características comumente associadas à massa e, em duas medidas, facilita a entrada de sua problemática, tanto no mercado quanto no crivo da censura, bem como questiona o “ser brasileiro” com uma aparente ingenuidade, cuja expressividade torna a canção um elemento sacrificial.

O passado já não mais vive ou existe, pois já se está no presente. Mesmo assim, conforme nós apontamos a importância do passado na produção de Belchior, ajudados pelo pensamento de Santos (2006), é importante perceber que esse passado reverbera, produz-se presente. Se por um lado a força do eu lírico da canção reside em sua alocação no presente, por outro, o fato de no “ano passado” ele ter sido “morto” faz com que ele deseje viver produtivamente o presente que se apresenta. Não se deve ficar preso ao passado. É necessário continuar a viver, transformando *a morte no ano passado* em um processo a ser desmaterializado no esquecimento, enquanto um indivíduo novo se faz no presente. Por fim, o

sangue vertido denota na canção o aspecto sacrificial, que, em um mesmo sentido, pressupõe a luta do dia a dia, o viver o instante, não preso ao ano passado em que se foi morto, mas fazendo-se outro, vivendo o ano *presente* sem pensar na morte ocorrida.

O aspecto de labuta, da vivência – e cadência – do dia a dia, será percebido no arranjo da canção. Sua introdução possui o foco na voz de Belchior, com a enunciação de toda a letra, apenas acompanhada por uma marcação seca da bateria e tons *lacrimais*, próximos aos de canções de ninar. Ao mesmo tempo em que se parece marcar os batimentos cardíacos, as batidas nos trazem a sensação de estarmos ouvindo uma marcha, uma caminhada. Dessa forma, cadencia-se o cotidiano com seu caminhar, do mesmo modo que nos é possível associar tal perspectiva à prática militar de marchar. O *marchar-dia a dia*, portanto, encontra-se nos indivíduos que, anonimamente, percorrem as grandes cidades do Sudeste, bem como se encontra nos anônimos soldados, cuja missão é marchar contra disfunções ideológicas.

Essa marcha, ou melhor, essa presença do indivíduo a paisana e do militar coloca-os em patamar de igualdade – ou no mesmo nível de análise e de leitura – e, antagonicamente, confronta o massivo comportamento civil – sua trivialidade – e a censura e a truculência do regime. Porém a quebra da *introdução-estribilho-marcha* dá-se com a entrada de um blues que repete a enunciação inicial. O ritmo escolhido nos mostra, mais uma vez, a colagem *belchioriana*, que, ainda que crítica em relação à interferência do *american way*, utiliza-o como balada – aproveitando a ambiguidade do termo –, além de utilizá-lo como um dispositivo de abertura na expectativa do mercado fonográfico. Populariza-se o discurso e ele se espalha enquanto objeto de consumo e dispositivo para o questionamento do presente vivido e da sorte obtida e sujeitada.

#### **2.2.4 Como o diabo gosta; canção V**

No Capítulo I, um ponto abordado por nós foi o da desobediência proposta pela produção de Belchior no disco “Alucinação”. O tom *deseducador* confrontaria com o tom *pedagogizante* imposto pela política do Estado, principalmente, no que se referia aos projetos culturais que, além de visarem a uma manutenção do *status quo*, impedindo posturas que fossem antagônicas à ideologia do regime, objetivavam um ideal de brasilidade que, por conseguinte, passaria por um processo de homogeneização. Obviamente, homogeneizar um povo não depende da vontade de seu governo, a não ser que os métodos sejam próximos à

política do 3º Reich. Contudo, a sensação de homogeneização paira condensada na nuvem impositiva de uma política estatal que tende a eliminar – ou tentar eliminar – os discursos diferentes e contrários ao projeto. Da mesma forma, não afirmamos uma vontade consciente de homogeneizar a nação, porém, tendo em vista o que até aqui foi discutido, é aparente o uso da máquina do Estado pelos militares para projetar um ideal cultural, no intuito de criar uma estabilidade econômica e, conseqüentemente, social.

Belchior, em “Alucinação”, nos apresenta estratégias discursivas e produtivas de colher as *coisas* do mundo à sua volta, incluindo a si mesmo, entretanto, sem uma postura intimista, selecionando o cotidiano e as interferências sofridas pelos grupos marginalizados e pela arte e cultura brasileira, de modo a construir um produto, não genuíno, mas que permita redirecionar o pensamento a respeito do “ser brasileiro”.

Não nos é, portanto, acidental o modo pelo qual o disco apresenta-se organizado. Consideramos que o eu lírico que perpassa as canções faz-se de maneira múltipla, porém, conservando aspectos singulares de sua formação. Nesse momento, chegamos à ideia de *nordestinidade*, estado donde parte esse eu lírico para ser povoado por diversos discursos, deixando-se por ser feito, contudo, interferindo de maneira simbiótica e cíclica em sua realidade.

Há uma narrativa e um *percurso migratório* bastante evidentes na produção desse disco. Há trocas constantes entre uma canção e outra, que vão dando conta de *trazer para frente* o discurso de seu produtor sem seu posicionamento direto, e sim com a polivalência oferecida pela atuação. As discussões sobre cultura brasileira, cultura sul-latino-americana, cultura estadunidense e cultura ocidental estão entranhadas às composições como matéria, não como tópicos ou ferramentas. A ferramenta é o diálogo provocado pelo banquete semântico e referencial oferecido pelo artista. A censura e a marginalização de grupos deslocados, os problemas sociais, políticos e econômicos que compõem o período de lançamento do disco são carregados pela ironia da atuação ou por uma aparente ingenuidade do eu lírico das canções, que, em alguns momentos, julga não “entender bem” certas questões com que se depara.

Sendo assim, a ligação entre as canções dá-se em um plano abrangente, que permite deslocá-las e realocá-las de pontos distintos, observando *sui generis* a proposta instaurada pela obra. Ocorre, porém, uma ligação arbitrária, que pretendemos postular, entre a canção “Sujeito de sorte” e a canção “Como o diabo gosta”. Alvitramos, a partir daquela, a presença do blues e do Deus judaico-cristão. Em seguida, no disco, ouvimos a canção que se refere – dir-nos-ia Riobaldo – ao “que se não ri”. Contrastar Deus e o Diabo, na época da “terra do

sol” de Glauber Rocha, aparentemente, pode parecer um movimento irresponsável ou descompromissado, mas, levando-se em conta nossas considerações a respeito do uso de diversas produções artísticas da época feito por Belchior, torna-se um movimento de entrada em uma proposta cada vez menos seca e menos retilínea da produção do artista.

Não quero regras 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  
E a única forma que pode ser normal  
É nenhuma regra ter  
É nunca fazer nada que o Mestre mandar  
Sempre desobedecer  
Nunca reverenciar. (BELCHIOR, 1976, f. 5)

Comecemos pelo título. A sentença *per si* é demasiado povoada de possibilidades; traduzindo, “a coisa tá feia”. Outrora, Belchior utiliza a expressão, difundida amplamente na oralidade, “chorar pra cachorro”, ou seja, chorar muito, em abundância. Agora, surge-nos o “como o diabo gosta”, a que poderíamos traduzir por “a situação está ruim”. Ora, mas Deus não nos acompanhava, não andava ao nosso lado? O que acontece no curto espaço de tempo entre as canções? Nos poucos segundos de distância entre uma e outra? A lógica do pensamento é rapidamente invertida. Cremos, ao invés de perguntar “por quê?” ou “com que objetivo?”, ser mais plausível perguntar “o que essa inversão provoca?”. Grumbrecht (2010), em alguma medida, nos orienta a olhar para a manifestação do produto, não para o que ele possivelmente traz escondido atrás da superfície, confabulando inúmeros sentidos que tendem apenas a nos afastar muito do choque primário entre a coisa e o indivíduo, mas sim para os efeitos provocados, nesse caso, ao ouvirmos e presenciarmos tal inversão. Nossas perguntas feitas anteriormente, por elas mesmas, já são esses efeitos.

Para uma cultura de presença, o conhecimento é legítimo se for conhecimento tipicamente revelado. É conhecimento revelado pelo (s) deus (es) ou por outras variedades daquilo que se poderá descrever como “eventos de autorrevelação do mundo”. Como já afirmei, o impulso para esses eventos de autorrevelação nunca vem do sujeito. Se acreditarmos na revelação e no desvelamento, eles simplesmente acontecem e, uma vez acontecidos, nunca podem ser desfeitos pelos seus efeitos. O “conhecimento” resultante da revelação e do desvelamento, porém, não ocorre nem

necessária nem exclusivamente de maneira que, numa cultura predominantemente fundada no sentido, consideramos o único modo ontológico de ocorrência de conhecimento – ou seja, o conhecimento não é apenas conceitual. Pensar de acordo com o conceito heideggeriano de Ser deve nos dar coragem para imaginar que o “conhecimento” revelado ou desvelado pode ser a substância que aparece, que se apresenta à nossa frente (mesmo com seu sentido inerente), sem requerer a interpretação como transformação em sentido. (GUMBRECHT, 2010, p. 107-108)

O que a inversão de apreensão causada pelas canções força-nos a pensar? Não como resposta, mas como digressão plausível e ativa em relação à pergunta lançada, parece-nos que a inversão tem por consequência o conflito, tanto o que se apresenta contido no choque entre Deus e o Diabo quanto no que diz respeito ao conflito cognitivo – mesmo que inconsciente – provocado no indivíduo que, tal como nós, percebe essa inversão instantânea de polos.

Não obstante, a inversão não está apenas no plano das divindades, como também na superfície dos estilos de que Belchior lança mão. Antes, um blues. Agora, um flamenco. A escolha, naturalmente, nos faz lembrar a preocupação sul-latino-americana do discurso de seu eu lírico. O arranjo da canção faz-se com os recursos do flamenco, provocando, ao contrário do estado onírico e relaxante da canção anterior, um estado de euforia decadente e tristonha. O flamenco do Diabo é, ao mesmo tempo, excitante e débil. São as sensações de perda e de risco. De ter feito, mesmo que carregando consequências do feito. Sem associar diretamente os deuses, e sim, os efeitos provocados pela canção, são o Apolo e o Dionísio de Nietzsche criando um conflito não só cultural e político, mas, da mesma maneira, existencial. A união das duas canções, curtas – não menos exuberantes – carrega-nos, em meio às outras canções do disco, para um ápice contrastante da narrativa do *eu belchioriano*.

A sentença inicial nega as regras. Nega o Deus que impõe uma *doxa*. O Deus, que na Ópera de Casmurro, escreveu a existência, enquanto o Diabo ia lhe dando o contorno. São duas canções; uma questão. Assumir o passado, torná-lo útil e tentar não transformá-lo em regra nem em elemento paralisante. Está tudo como o diabo gosta, por isso, dancemos com as castanholas. Essas que batem e ecoam durante a canção, em meio à elocução já pesada da voz grave e estridente de Belchior. O peso é demasiado presente, material. Fere as costas, como fosse o camelo de Zarathustra a tentar esfacelar-se na mandíbula do leão para tornar a criança; e dançar, e girar com os vocais sombrios e rasgados que dão fundo aos tons menores do violão.

Visto que o peso é bastante presente, considerando o uso do pronome demonstrativo “este”, o eu lírico, o enunciador não se permite atar as próprias mãos. A censura, as condições degradantes de vida das classes subalternas e marginalizadas já o acorrentam demais. A

velhice, nesse instante, se faz, mas não deve ser combatida de frente. É preciso povoá-la; infectá-la com o novo, só possível através do povo. O povo que vive da neutralidade de um Deus que anda ao seu lado, convivendo sob as mesmas condições de vida, tais como o Diabo gosta. O elemento “novo” é associado ao povo e, para contrastar com o Diabo, associado, também, ao ideário cristão da oração à Virgem Maria; “Bendito é o fruto do vosso ventre”. Desse modo, o caráter missionário não é apenas do eu lírico, nem do discurso por ele instaurado, mas é também do povo, que tem por missão trazer o novo. Não mais os artistas engajados – ou não apenas eles –, mas as pessoas. O tom soa quase como um canto de guerra, um grito de convocação das massas.

A forma e a fôrma, que condicionam, prendem e homogeneízam só serão normais se não houver regra. Os discursos da desobediência e da deseducação perpassam em tudo a canção. É preciso desobedecer, não suicidar-se. Desobedecer não é enfrentar o Estado, a dor, o passado. Desobedecer é desaprender e criar outra maneira de enxergar. É não ser mandado, mas mandar no próprio destino, ser responsável pela mudança, que passa pelo individual, mas, sendo povo, atinge o coletivo. O “Mestre” que manda, em letras maiúsculas no encarte do disco, não deixa restar dúvidas de que se fala, não metaforicamente a respeito de um estado de coisas, mas do próprio Estado. O Estado que manda na política, na educação, na mídia. O Estado que em tudo está. O Estado que não mais deve ser reverenciado. Nunca. Sempre desobedecer.

Para corromper o Deus-Estado é preciso uma ação diabólica, mas que seja um demônio disfarçado que, ainda sim, fala em normas. A ideia da norma não é morta, mas reescrita. A estratégia é parecer não dizer o dito: “Desobedeça.”. Por fim, mais uma vez, se nos mostra um antagonismo, excedente ao do velho/novo: sempre/nunca. Jogando com polos antagônicos em “Alucinação”, o eu lírico se mantém disfarçado e age como o diabo gosta.

### **2.2.5 Não leve flores; canção VII**

Aqui, é possível apostarmos que o título da canção revele um aviso em relação a um possível fim da empreitada do rapaz latino-americano. Não levar flores pode ser visto instantaneamente como “a história ainda não terminou”, entendendo que a frase faz referência a uma atitude própria de funerais.

De acordo com o que venho defendendo, o disco “Alucinação” possui um caráter narrativo, cujo personagem central é um “jovem que desce do norte pra cidade grande”, ou, simplesmente, um “rapaz latino-americano”. Este carrega em si o que denominei *nordestinidade*, um conjunto de aspectos responsável por pintar uma face específica, um fator *identitário* referente a um dado grupo constituinte da cultura brasileira. Sua trama se desenvolve por meio de um percurso migratório do Norte (Nordeste) para o Sul (Sudeste) do Brasil, em meio ao contexto da ditadura militar, no ano de 1976, e sendo afetado pela interferência da cultura urbana do Sudeste brasileiro e da cultura pop mundializada. O percurso, entretanto, ao chegar aos centros São Paulo e Rio de Janeiro, torna-se também comportamental, visto que as canções do disco apresentam a intertextualidade praticada como meio de se produzir uma *cara nova*, nem só nordestino, nem só estrangeiro no Sudeste, mas algo que se pretende sempre mutante, tal qual a vida se lhe apresenta.

Chamamos de “exercício dialético” o jogo de antagonismos feito por Belchior entre jovem e velho, novo e antigo, passado e presente, além, é claro, entre Norte (Nordeste) e Sul (Sudeste). Reitero que a dialética não é a de fundo hegeliano, isto é, a confrontação de ideias que levaria a opção de uma em detrimento da outra, mas algo que parte da lógica tradicional de confrontar *tese-antítese em função de uma síntese*, agregando, entretanto, a utilização do “e” ao invés do “ou”. Em outras palavras, o que denominamos dialética é o entendimento das ideias como base para reconstrução do pensar, e não como uma substituição radical dos pensares em função de determinadas circunstâncias e conveniências teóricas. Portanto, isto servirá tanto para nossas metodologias de leitura do disco “Alucinação” – assim como tem servido, eu espero – quanto para extrair do que chamamos de *pedagogia da desobediência* de Belchior uma filosofia favorável à vida.

Jogar com o passado, de modo a esquecê-lo, e não a extingui-lo, é o que instaura a capacidade de tirar-lhe a velhice e torná-lo novo, fazer do presente um instante não apenas datado (histórico), como também, se seguirmos a esteira de Agamben (2009), contemporâneo, ou extemporâneo, relacionando este pensador à intempestividade nietzschiana:

Um homem que quisesse sempre sentir apenas historicamente seria semelhante ao que se obrigasse a abster-se de dormir ou ao animal que tivesse de viver apenas de ruminância e de ruminância sempre repetida. Portanto: é possível viver quase sem lembrança, sim, e viver feliz assim, como o mostra o animal; mas é absolutamente impossível viver, em geral, sem esquecimento. Ou, para explicar-me ainda mais facilmente sobre meu tema: *há um grau de insônia, de ruminância, de sentido histórico, no qual o vivente se degrada e por fim sucumbe, seja ele um homem, um povo ou uma cultura.* (NIETZSCHE, 2003, p. 9-10, grifo do autor.)

Assim, quando chegamos à canção “Não leve flores”, sofremos mais uma vez o choque das misturas e dos antagonismos presentes na alucinação *belchioriana*. A introdução da canção vem com o som da gaita, interferida pelo acordeom. O ritmo é próximo do xote, mas se entrelaça com o tom jazzístico do compasso. À primeira escuta, assalta-nos a lembrança de outro nordestino que nos é permitido recordar: Tavares da Gaita. Não há nenhuma menção explícita, mas a escolha pelo arranjo faz surgir a imagem do improviso particular desse artista. Improviso que pode ser associado ao intempestivo do jovem, capaz de considerar que o inimigo – o velho – foi batido. O eu lírico avisa:

Não cante vitória muito cedo, não  
Nem leve flores para a cova do inimigo  
Que as lágrimas dos jovens  
São fortes como um segredo  
Podem fazer renascer um mal antigo sim, sim (BELCHIOR, 1976, f. 7)

Não cante. É um imperativo ao jovem, mas também, ao cancionista. Este também visa à juventude. A cova do inimigo parece estar pronta, mas parece ser muito cedo para que se constate a vitória. As flores funcionam como a resposta de Geraldo Vandré à violência repressora do Estado em “Pra não dizer que não falei das flores”. Belchior parece caminhar no mesmo sentido e, no que poderíamos considerar um ataque disfarçado, diz ao seu inimigo, nesse caso, a ditadura, que falará de flores, não de canhões.

O cenário de morte, ou *quase-morte*, contrasta com o a levada alegre da canção. As flores podem vencer os canhões, no entanto, lágrimas salgadas de jovens, ingenuamente emocionados, podem fazer brotar da cova ervas daninha. Aqui, é como se falássemos da ingenuidade como forma de driblar o reconhecimento real do inimigo. A emoção à flor da pele pode impedir de enxergar a volta da repressão, que, no momento de lançamento de “Alucinação”, já não era tão intensa. Ou será que o inimigo é o caos econômico do “milagre brasileiro”? Seria o passado, com o impedimento da ação? Ora, se a batalha está ganha, não há porque mudar...

É-nos lícito crer que o aviso não é somente datado, isto é, um alerta sobre a ditadura, a repressão, a desigualdade social, mas é extemporâneo, visto que é possível entender o “inimigo” como sendo a manutenção do passado e o impedimento da mudança. Lembremo-

nos da última canção “Alucinação”: “Amar e mudar as coisas me interessa mais”. O mote está dado. É preciso mudar. Não se contentar com a rotina. Ver de modo crítico a realidade. Amar, mas sem levar flores. Vemos que a força do segredo diz sim ao não do primeiro verso. Uma tradução do “yeah, yeah” dos rock stars, ou, em um mesmo sentido, dizer sim à vida, para que os mortos não renasçam?

Vamos às intertextualidades possíveis em Alucinação. Em 1971, Érico Veríssimo lança o célebre “Incidente em Antares”. Naturalmente, não faremos um aprofundamento extenso na obra do escritor gaúcho, primeiro, por não haver espaço suficiente para isso – e, aí, falo de espaço físico mesmo –, segundo, por crer que a seleção de um pequeno momento do romance já é necessária para lançar luz ao que pretendo desenvolver na análise de “Não leve flores”. Vamos de maneira rasa, na epiderme da leitura, como nos educa Gumbrecht, para extrair das leituras comuns do livro de Érico o que nos interessa nesse momento.

Sabemos a trama. Alguns mortos retornam do outro lado. Ao mesmo tempo, temos em mente a ideia de que a trama se relaciona ao contexto de repressão da liberdade no período da ditadura militar. A alegoria de Veríssimo em contato com a alegoria alucinada de Belchior, que decido postular de forma ligeiramente arbitrária, coloca a questão da morte como motor do pensamento.

A preocupação do eu lírico de Belchior com um renascimento de algo já, aparentemente, *quase-morto* passa perto de um trecho de “Incidente em Antares” em que o avanço da qualidade de vida dos vivos dependeria intimamente do comportamento dos mortos: “– A progressão social repousa essencialmente sobre a morte. Os vivos são sempre e cada vez mais governados pelos mortos.” (VERÍSSIMO, 1995, p. 214). Aqui, vemos em questão a progressão social. Em “Alucinação”, na canção com este título, para sermos mais específicos, a preocupação é com os componentes majoritários das massas, ou seja, o preto, o pobre, o estudante, a mulher sozinha. Explicando, vemos que há uma preocupação com o social. Em Érico, os vivos estão sob o governo dos mortos; em “Não leve flores”, os mortos parecem não estarem tão mortos, *zumbizando* em torno daqueles que querem se manter vivos e jovens.

A imagem dos mortos que governam é inquietante. Se acreditamos na existência de uma filosofia para vida em “Alucinação” e que este disco se vale de um estética de antagonismos, o que impede essa vida (jovem por decisão) é a morte e os mortos. Levando em conta o contexto, podemos associar a metáfora do inimigo, dos mortos, dos moribundos ao governo repressor e à volta de sua truculência contra aqueles que não estão de acordo com sua postura. Nesse lugar, teríamos uma referência e um embate datados, o que é ótimo para a

criação de “raízes”, segundo o que nos orienta Nietzsche (2003), contudo, ainda com este autor, não é possível uma filosofia para a vida que seja estanque e amarrada historicamente a uma ação. Para resolvermos esse problema, seria possível ver o inimigo, o perigo da volta dos mortos alocados no lugar da manutenção de uma ação passadista, isto é, em um conjunto de posturas assumidas pelos indivíduos que os impedisse de modificarem-se a si mesmos? Mais ainda, o inimigo pode ser lido como o congelamento da ação crítica em relação à realidade? Não podemos responder. Os questionamentos nos encaminham no sentido de parecer, mais uma vez, que o que Belchior chama de alucinação, de alienação é exatamente uma atitude irônica que visa à desconstrução desses lugares. Para *desalienar* é preciso estar alucinado, romper com os dogmas, com as *doxas*, porém, sem desprezar a cartografia oferecida pelo passado, e isto se nos apresenta com extrema força através das intertextualidades deliberadamente praticadas pelo artista e também pelas que escolhemos praticar.

Tudo poderia ter mudado, sim  
Pelo trabalho que fizemos tu e eu  
Mas o dinheiro é cruel e um vento forte levou os amigos  
Para longe das conversas, dos cafés, e dos abrigos  
E nossa esperança de jovem não aconteceu, não, não (BELCHIOR, 1976, f. 7)

Na sequência da canção, notamos a manutenção do arranjo inicial. Há interferência dos solos de guitarra, mas a dança do folk, do xote, do jazz continuam dando forma a uma canção cada vez mais alegre, pra não dizer satírica, em relação a um inimigo que se apresenta cada vez mais iminente.

Não houve mudança do quadro observado, como podemos notar no trecho acima referido. O sim marca o primeiro verso. O futuro do pretérito dá o tom hipotético e um tanto melancólico ao canto, já que um trabalho foi feito por “tu” e “eu”. Mas quem são estes “nós”? Considerando a busca por uma construção *identitária* e dialogal do canto *belchioriano* já postulada por nós, é possível sugerirmos que “nós” diz respeito ao enunciador e ao interlocutor, ou seja, aos indivíduos interessados e responsáveis por mudança.

O trabalho, provavelmente, se refere à arte produzida como música a partir da experiência cotidiana. O cancionista coloca-se como agente de mudança tal como seus ouvintes. Mas, devido à crueldade do dinheiro, os amigos foram dispersos por um vento, que não aquele que traz a novidade na canção “Como nossos pais”. Os amigos artistas, que travaram fortes batalhas indiretas em seus trabalhos, divididos entre as canções de protesto e

as outras, como as de Belchior. O vento nessa canção é um que divide, que alterna como fosse o “ou”, tirando dos cafés, das conversas, dos abrigos que escamoteavam a discordância com o regime militar a interação e a soma necessárias à mudança. Por isso, a esperança comum ao jovem não acontece; ela existe enquanto o “vir-a-ser” de Nietzsche (2003), mas não se faz presente, não atua como substância, conforme Gumbrecht (2010) crê ser preciso.

Palavra e som são meus caminhos pra ser livre (e eu sigo sim)  
Faço o destino com o suor de minha mão  
Bebi, conversei com os amigos ao redor de minha mesa  
E não deixei meu cigarro se apagar pela tristeza  
Sempre é dia de ironia no meu coração (BELCHIOR, 1976, f. 7)

É sugestivo que se queira ser livre; inevitável associar à repressão de liberdade de expressão. Palavra e som são os caminhos, não as flores nem os canhões. A arte na música dizendo sim e seguindo pela aliteração de “sigo”/ “digo”. Mais uma vez, a questão do tempo entra em foco. Não é somente o tempo de dizer sim à liberdade e seguir livre, mas aquele tempo que se faz em progressão, tirando o destino da mão de um deus ou de deuses que renascem da tradição fixa, velha e antiga. Ao suar as mãos no fazer da canção, identifica-se com a classe trabalhadora, com as classes subalternas, que de modo inversamente metafórico derramam seu suor no dia a dia em função do progresso da nação.

A interação entre amigos, em uma cena familiar e ritualística – a das refeições ao redor da mesa –, faz com que aquele “um vento da tristeza” não impeça de se manter acesa a chama do cigarro, o calor do afeto que se faz como amor, não só de fundo sexual e passionai, mas amor para agenciamento coletivo. O coração, palco das diversas diferenças e diversidades do amor, agora é palco da arma, talvez, mais potente do eu lírico de Belchior: a ironia.

Ela está sempre em dia, infectando o coração, a corrente sanguínea do canto. É assim que se desvia da censura. É assim que se ataca o inimigo e soma-se ao que o passado, o velho e o antigo possibilitam enxergar e fraturar no cartesianismo da vida oferecida via rádio e TV.

Tenho falado à minha garota: ‘Meu bem,  
Difícil é saber o que acontecerá’  
Mas eu agradeço ao tempo: o inimigo eu já conheço  
Sei seu nome, sei seu rosto, residência e endereço  
A voz resiste e a fala insiste, você me ouvirá  
A voz resiste e a fala insiste, quem viver verá (BELCHIOR, 1976, f. 7)

Ao final da canção, entra em jogo o amor que chamamos “afetivo-amoroso”, aquele de mulher para homem, de homem para homem, de mulher para mulher. O sexo, o passional, o que tem beijo e conjunção carnal. Sim, é este mesmo. É a minha garota, aquela com quem divido parte da vida, e a multiplico. O que é dito à garota é simples: o futuro é o imprevisto. Fica em aberto o futuro, entretanto, o tempo é tornado em consciência e a ele se agradece. É através dele que se conhece o inimigo. Seria a cartografia de que havíamos falado inicialmente? Sim, creio que seja. Ao não abandonar o passado, ao não desprezá-lo, foi possível aprender com tempo o nome, o rosto, a residência e o endereço desse inimigo. O uso do verbo “saber” é outra pista no discurso de Belchior. É um saber, uma pedagogia que se dá com o tempo, vivendo-o, não com uma imposição *pedagogizante*:

Quanto mais a natureza mais íntima de um homem tem raízes fortes, tanto mais ele estará em condições de dominar e de se apropriar também do passado; e se se pensasse a natureza mais poderosa e mais descomunal, ela se faria reconhecer no fato de que não haveria para ela absolutamente nenhum limite do sentido histórico que possibilitasse a sua ação de maneira sufocante e nociva; aquele homem traria todo o passado para junto de si, o seu próprio passado e o que dele estivesse mais distante, incorporaria a si e como que o transformaria em sangue. (NIETZSCHE, 2003, p. 10)

Há ferramenta mais potente para se vencer correntes da morte, inimigos passadistas, que se apropriar do passado como antídoto para a vivência do presente? A penicilina surge do próprio vírus, disfarça-se de doença e a própria doença combate. Houvesse algo próximo à consciência humana habitando a substancialidade da penicilina, diríamos que ela é uma cura bastante irônica e paradoxal.

É exatamente esse paradoxo, esse confronto dialético da soma (do “e”) que permite a “aprendizagem da desobediência mascarada” circular como sangue no pensamento, favorecendo a vivência e inovação do que é *jovem-novo* e mutável.

A raiz forte que resiste e insiste em confrontar o inimigo como jovem estafeta é a voz, de grave doçura e tenaz arranjo; é, também, a fala que insere o discurso alucinado e irônico. Obviamente, como vivemos, meu pai e eu – e tantos outros “pais” e “eus” –, nos foi ofertado o direito de ver. Em uma ponta da história, que o “você” que deveria ouvir, o Estado militar, ruiu e foi combatido como inimigo e, em outra ponta da história, que a fissura do tempo, a

quebra da vértebra cartesiana nos trouxe a alucinação de maneira extemporânea. Sendo assim, plantemos flores.

### 2.2.6 A palo seco; canção VIII

*O cante a palo seco  
é um cante desarmado:  
só a lâmina da voz  
sem a arma do braço;  
que o cante a palo seco  
sem tempero ou ajuda  
tem de abrir o silêncio  
com sua chama nua. (MELO NETO, 1960)*

No que concerne à metodologia analítica da qual venho me valendo neste Capítulo II da presente dissertação, sinto uma forte tendência a voltar-me para o texto de maneira confessional. Não só pelo fato de a canção, conforme notaremos a seguir, elaborar, segundo me parece, uma referência seca a João Cabral de Melo Neto e a Manuel Bandeira – considerando este último poeta como que um produtor de uma arte “confessional”, de acordo com o que nos mostram diversas críticas a respeito de seu trabalho –, como também, pelo fato de perceber esta dissertação como uma extensão de minha relação pessoal com as canções de Belchior no disco “Alucinação”.

Algo que tenho frisado nas canções de Belchior foi sua técnica de colagem. Sua proposta de absorção da arte e da vida cotidiana parecia ressoar os ecos das proposições filosóficas de Oswald e dos Modernistas da Semana de 22. A isso, uni a ideia de contemporaneidade de Agamben, mestiça à extemporaneidade nietzschiana, por crer que, apesar de haver um contexto tempo-espacial significativo nas composições de Belchior, a arte não seria datada e, por isso, dotada daquilo a que Deleuze chama de “devir” (2011) – *roubado* de Artaud –, isto é, um potencial criativo da arte, sempre se produzindo como nova e sempre como matéria impulsionadora de novos conceitos e novas vivências.

Com confessionalidade, minha metodologia apresenta-se, também, como colagem. Gostaria que isso não prejudicasse a escrita no sentido ético, ou seja, que não a torna-se um Frankstein teórico sem compromisso com o trabalho acadêmico, mas sim um Frankstein artístico, que não despreza o engano em detrimento do acerto deveras conciso e comedido.

Se você vier me perguntar por onde andei  
No tempo em que você sonhava  
De olhos abertos lhe direi  
Amigo eu me desesperava  
Sei que assim falando pensas  
Que esse desespero é moda em 76  
Mas ando mesmo descontente  
Desesperadamente eu grito em Português  
Tenho 25 anos de sonho e de sangue  
E de América do Sul  
Por força desse destino  
Um tango argentino me vai bem melhor que um blues  
Sei que assim falando pensas  
Que esse desespero é moda em 76  
E eu quero é que esse cano torto  
Feito faça corte a carne de vocês (BELCHIOR, 1976, f. 8)

A canção é quase um poema em linha reta. Há aquela verborragia violenta de um Álvaro de Campos presente, conforme veremos em *Alucinação – a canção*. Porém, olha-se para o exercício de escassez sintática de Cabral. A abordagem da canção possui essa economia. O tom de confissão e de relato, tecido brevemente, confere à canção uma sisudez contrastante com as demais canções do disco. Haveria uma explicação?

Se nos voltarmos para o Capítulo I da presente dissertação, lembraremos de que essa canção foi gravada em 1973 e que, no disco “*Alucinação*”, Belchior atualiza a data dos versos 6 e 14 de “73” para “76”.

Em outras palavras, a explicação seria uma espécie de desajuste de projeto. É como se encarássemos as canções de todo o disco centradas no que consideramos uma “pedagogia de desobediência”, entretanto, isso seria demasiado cartesiano para o trabalho a que nos dispusemos até então. Além disso, não só essa canção, como também, “*Como nossos pais*”, foi composta em outro tempo e gravada antes de Belchior por Elis Regina.

Por isso, é possível crer que a distinção da abordagem se deva à presença cortante do poema de João Cabral. Seguido a isso, a abordagem direta em relação ao interlocutor que, possivelmente, perguntaria por onde o eu lírico andava se justifica na referência ao *confessionalismo* de Manuel Bandeira. Não obstante, é preciso lembrar que o diálogo com o interlocutor se dá em praticamente em todo o disco, o que demonstra que a presença de uma relação com um poema de Bandeira esteja na canção agora analisada, mas que o aspecto confessionalista desse poeta permeie toda a tarefa estética de Belchior nesse disco.

O corte que essa canção provoca, também, pode se relacionar a um corte do que detectamos como sendo uma narrativa do eu lírico empreendido por Belchior em seu disco.

Poderíamos ver o cante a palo seco de Belchior como uma fissura evidente e profunda em tudo o que havia sido narrado até então.

O arranjo da canção é o blues. Tanto no tom da enunciação quanto no modo como a canção vai se *costurando*, sentimos o eu lírico perder-se em um discurso da memória, do pretérito imperfeito. Todavia, é necessário lembrarmos antes da correlação da canção com o poema de João Cabral. Nele, a matéria que delinea o cante a palo seco é a musicalidade flamenca. Composta por diferentes estilos, ou palos, o seco seria o daquele que se faz sem o uso de guitarras (ZANIN, 2008, p.125). Transportando a noção de guitarra para a canção de Belchior, notamos que no arranjo são utilizados ritmos que se aproximam dessa sonoridade, sem inclusive o uso da guitarra elétrica. No entanto, o que é mais contundente é o uso constante do contrabaixo, que aglutina mais ainda a levada de blues à canção. O que chamamos de colagem, nesse caso, faz-se de modo contrastante, agora, não jovem-novo/velho-antigo, mas flamenco/blues.

Outro dado é que um dos palos do flamenco é o tango que, nessa canção, é utilizado e categorizado como argentino. Portanto, não só o tango argentino é uma associação simplificada ao poema “Pneumotórax” de Bandeira, o que daria indícios da preocupação com a brasilidade da arte de Belchior, como também, é uma sugestão possível pela escolha do título da canção, que remete a uma tradição flamenca: o tango sem guitarra.

Não explorarei com minúcia exagerada os poemas em questão, tampouco a teoria por trás da tradição flamenca, esta última, inclusive, por não ser um especialista em teoria musical. Escolherei ir para a reflexão epidérmica que o cante a palo seco de Belchior *producere*.

O que temos até aqui é a combinação de dois momentos da poesia brasileira que impulsionam dois lugares, por assim dizer, da produção musical. É a interioridade ácida e confessional do “Pneumotórax” de Manuel Bandeira mesclando-se à *secura* do cante a palo seco exteriorizado de João Cabral; de um, o tango argentino eclode como ironia às doenças mais mortais e ao blues melancólico da vida, do outro, exclui-se do canto a guitarra e aumenta-se o grito para além do silêncio.

Explora-se a hipótese de por onde andaria o eu lírico. Em 73 ou em 76? Mais que isso, é possível crer que ele percorre o limiar de um canto, não só artístico, mas geográfico. Justifiquemos tal assertiva no intervalo dos versos 1-4: “Se você vier me perguntar por onde andei/ No tempo em que você sonhava/ De olhos abertos lhe direi/ Amigo eu me desesperava”; a resposta a esse interlocutor faz-se de um antagonismo já presente na canção “Como nossos pais”, qual seja, sonho/realidade. Nessa canção, “viver é melhor que sonhar”,

e, aqui, parece ser mais importante ainda estar de olhos abertos. Contudo, o amigo é advertido de que, de olhos abertos no presente-real, a consequência é se desesperar.

O desespero não é diretamente uma sinonímia de alucinado, entretanto, aos ouvidos de colagem, sem muita especialização e precisão, passa perto. A data desse desespero é o ano de 73 e 76, datas da canção. Porém, há uma atitude progressiva. O eu lírico aloca uma “moda do desespero” ao ano de 76, à época da ditadura e da repressão da liberdade de expressão, mas o tom é profético, isto é, assim como na canção “Como nossos pais”, em que há uma sina repetitiva do “viver como os pais”, e na canção “Não leve flores”, em que os que continuarem vivos verão a persistência da voz e da fala, em “A palo seco” ocorre um sugestão tanto para os que se encontram no ano de 76, quanto para nós, por exemplo, que a ouvimos e a sentimos presente: “Sei que assim falando pensas/ Que esse desespero é moda em 76/ Mas ando mesmo descontente/ Desesperadamente eu grito em Português”.

Na contramão do eu lírico de Belchior, é possível supormos que a dita “moda” ultrapassa as linhas cartesianas e cronológicas do tempo, encontrando-nos em desespero na atualidade. O desespero do texto que produzo, das inquietações geradas pela permanência de algumas desigualdades sociais do Brasil, mas, além disso, a manutenção do preconceito contra os indivíduos oriundos do Nordeste brasileiro. Esta é, inclusive, uma das questões que Belchior colocará em jogo em outras canções. Por agora, para amarrar as três canções – “Como nossos pais”, “Não leve flores” e “A palo seco” – no que estamos chamando de extemporaneidade ou contemporaneidade, entendamos que

o “agora”, o *kairos* da moda é inapreensível: a frase “eu estou neste instante na moda” é contraditória, porque no átimo em que o sujeito a pronuncia, ele já está fora de moda. Por isso, o estar na moda, como a contemporaneidade, comporta um certo “*agio*”, uma certa dissociação, em que sua atualidade inclui dentro de si uma pequena parte do seu fora, um matiz de *démodê*. De uma senhora elegante se dizia em Paris, no século XIX, nesse sentido: “Elle est contemporaine de tout le monde”. Mas a temporalidade da moda tem um outro caráter que a aparenta à contemporaneidade. No gesto mesmo no qual o seu presente divide o tempo segundo um “não mais” e um “ainda não”, ela institui com esses “outros tempos” – certamente com o passado e, talvez, também com o futuro – uma relação particular. Isto é, ela pode “citar” e, desse modo, reatualizar qualquer momento do passado (os anos 20, os anos 70, mas também a moda imperial ou neoclássica). Ou seja, ela pode colocar em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, rechamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto. (AGAMBEN, 2009, p. 68, grifos do autor)

A moda dos pais, a revitalização dos mortos pelas lágrimas dos jovens, a moda do desespero por estar de olhos abertos para a realidade e vê-la tal qual ela é. Enquanto Belchior re-evoca a canção de 73 para 76, o fazemos, do mesmo modo, de 76 para os anos 2000. É hora, portanto, de voltarmos-nos, novamente, para os versos 5-8<sup>38</sup>.

Primeiramente, a segunda pessoa do discurso no verbo “pensar” torna mais direto o recado, seja para os ouvintes da época, para a censura, ou para os ouvintes de outro tempo; és tu, ou cada um de nós ou deles – o *ser individual* –, que debes ouvir este canto seco, esse palo híbrido entre flamenco e blues. O que nos desespera é a vida e, por isso, eu “canto e grito acima do silêncio e contra a queda” em Português. Reclama-se a língua. Direciona-se rapidamente ao chamado *entreguismo*, ao uso de expressões em língua inglesa por artistas brasileiros, além de se direcionar à enorme abertura à produção artística estrangeira. Abertura esta que se dá, inclusive, no plano político, haja vista a interferência do capital estadunidense na manutenção da ditadura militar do Brasil. Dito doutro modo, a segunda pessoa para a qual o eu lírico de Belchior se direciona não existe fixa em um lugar tais como artistas, ditadura, nordestinos, jovens, conservadores, nós, mas é um interlocutor atingido de acordo com a carapuça com que se esconde ou se manifesta.

A questão do grito também desenha a face jovem. Havia dito, anteriormente, que essa era a maior arma contra o velho inimigo. Gritar, falar, cantar, nunca levar flores, nem portar armas de fogo: palavra e som são os caminhos para a liberdade. Além disso, não com o objetivo de uma leitura comparada, o que poderia levar a uma leitura fraca e impotente da poética de João Cabral, mas com o intuito de selecionar o que se relaciona mais diretamente às ferramentas discursivas de Belchior, vejamos alguns versos interessantes do poeta sobre o grito:

A palo seco é o cante  
de grito mais extremo:  
tem de subir mais alto  
que onde sobe o silêncio:  
é cantar contra a queda,  
é um cante para cima,  
em que se há de subir  
cortando, e contra a fibra. (MELO NETO, 1960, grifos nossos.)

---

<sup>38</sup> “Sei que assim falando pensas/ Que esse desespero é moda em 76/ Mas ando mesmo descontente/ Desesperadamente eu grito em Português”. (BELCHIOR, 1976, f. 8)

Na canção “Não leve flores” houvera o “não cante”, agora, surge o possível imperativo “cante”. Não é somente um cante como canto, musical e geográfico – e neste já chegaremos –, é quase uma súplica escondendo “grite mais alto que o silêncio”. O silêncio pode ser mortal. O silêncio pode estagnar e impedir que o presente se apresente, tornando-o permanentemente velho e arraigado ao passado. Manter o desespero da moda de 76 como uma eterna moda, fazendo dela uma tradição. Este, talvez, seja o maior inimigo a ser ceifado da vida.

Voltemos, entretanto, para a geografia do canto. A tentativa de se produzir uma arte brasileira horizontalizando-se de dentro para fora é possível no “grito em Português”, mas a bandeira sul-latino-americana, ensanguentada de juventude, é inegável em: “Tenho 25 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 pensa/ Que esse desespero é moda em 76”; vou manter, nesse caso, a defesa do confessional. Os 25 anos, provavelmente, são os do próprio artista, mas, em um projeto *identitário*, abre espaço para a juventude. O cante geográfico existe por força de um destino que o fez nascer na América do Sul, não só no Nordeste, nem só no Brasil. Isto quer dizer que o sonho e o sangue estão pulsando, agora, por algo que extrapola a passionalidade em relação à região ou ao país, vai mais além das fronteiras e encontra-se no contrapeso do imperialismo estadunidense: O sul da América Latina.

Podemos presumir que o eu lírico é dotado de uma *nordestinidade* que o faz questionar a própria brasilidade, mas, ao gritar em Português, sua lâmina deixa por um momento esses paradigmas, fissurando as Américas, escolhendo um canto mais ao Sul, o tango argentino. É também o canto do brasileiro Manuel Bandeira quando vemos em “Pneumotórax”: “– Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?/ – Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.” (BANDEIRA, 1917). Como não há o que fazer, a não ser gritar, dancemos ao blues do tango argentino junto à inevitabilidade das mudanças comuns à vida.

Ao confrontar tango/blues, estabelece-se o paralelo América do Sul/EUA, paralelo este guardado no interior das Américas. Não quer dizer escolher um em detrimento do outro, mas afirmar que quando se grita em Português, o ritmo necessário é o do tango, não o do blues, ainda que este, no arranjo desta canção, seja mais influente que o primeiro. É, mais uma vez, a lógica do “e”, não a do “ou”.

O tango, palo do flamenco, cria-se na abordagem sanguínea, passional e confessional da letra e da interpretação, enquanto o arranjo vai criando a cena do blues, do estado

melancólico e rebelde de uma geração em invenção. Inventa-se uma moda para a posteridade: a moda de sempre cantar a palo seco, já que

enfrentar o silêncio  
assim despido e pouco  
tem de forçosamente  
deixar mais curto o fôlego.  
[...]  
A palo seco é o cante  
de caminhar mais lento:  
[...]  
é cante que caminha  
com passo paciente:  
[...]  
A palo seco é o cante  
que mostra mais soberba;  
e que não se oferece:  
que se toma ou se deixa;  
cante que não se enfeita,  
que tanto se lhe dá;  
é cante que não canta,  
cante que aí está. (MELO NETO, 1960)

Em suma, é progredir, mesmo que lentamente, a cada dia. Fazer de cada instante a potência do futuro e a possibilidade de estar vivo e presentemente. Enfrentar o silêncio até a exaustão do próprio canto, até perder o fôlego. Soberba do que enfrenta e do que não se entrega a não ser à vida. Sem enfeites e direto, como palavra seca sem suspiro. É o material, é o que está aí, presente. É não perfumar a flor.

Recordemos a epígrafe inicial: “O cante a palo seco/ é um cante desarmado:/ só a lâmina da voz/ sem a arma do braço;/ que o cante a palo seco/ sem tempero ou ajuda/ tem de abrir o silêncio/ com sua chama nua.”. Observamos que não é só pela secura semântica que o cante a palo seco causa fissuras e rupturas, conforme o artista contemporâneo as provoca de acordo com sua dissociação do próprio tempo, a imagem da faca é pontual para essa leitura.

O cante está desarmado, sem o braço e, portanto, sem faca na mão, mas feito lâmina de faca, a voz fissura, rompe, corta e abre o silêncio, tal como o fogo vence desprovido de corpo. A arma, então, é, novamente, a voz e a fala. Em “Não leve flores” havia sido “palavra e som”; em “Como nossos pais” havia sido “o braço, o lábio e a voz”. Neste instante, na canção “A palo seco”, o que emerge é uma declaração de contato e uma promessa de enfrentamento nos dois últimos versos:

E eu quero é que esse canto torto  
Feito faça corte a carne de vocês (BELCHIOR, 1976, f. 8)

“Vocês” são todos aos quais a carapuça serviu. O corte também é nos tempos em que a canção ecoa, tornando-a extemporânea. O eu lírico caracteriza o canto como sendo torto, ou seja, está em um tempo presente e enxergando outros tempos e o próprio com distanciamento. O canto também é torto, porque não segue uma lógica dos palos clássicos, dos tangos clássicos, dos blues clássicos, ou de qualquer tradição pré-fabricada; é torto porque foge à regra e desobedece. Ao cortar a carne, no que se pode considerar a proximidade mais tangível ao material, ele entra em contato sanguíneo com o outro. Nele, implanta seu discurso e o canto continuará ecoando e cortando, encontrando mais fissuras e brechas por onde se possam criar realidades novas e que favoreçam um pensamento multifacetado, não homogêneo e repetitivo. Antagonicamente, é a tradição versus as brechas do tempo e da arte.

## **2.3 O delírio**

### **2.3.1 Alucinação; canção VI**

A canção inicia com um leve arranjo, porém quebrado diversas vezes pelo compasso do blues. Causa-nos a sensação do silêncio absoluto que precede uma explosão. Os efeitos sonoros eletrônicos que dão fundo à canção parecem combinar-se ao solo de violão da introdução, que, por sua vez, produz um efeito onírico ao intenso contar da enunciação. Mais uma vez, o eu lírico em primeira pessoa é um observador, mas sente a afetação do dia a dia e alucina. A melodia tem uma virada repentina da bateria enquanto o eu lírico aponta as “coisas reais”.

O delírio de que ele nos fala é “o suportar o dia a dia”, a “experiência com coisas reais”. Tal qual a modernidade, ele sofre a alienação provocada pela lógica do mercado. Passa por toda a espécie de bens de consumo e de bens culturais e, alienado, não se interessa, como fossem esses bens delírios desnecessários:

Eu não estou interessado em nenhuma teoria  
Em nenhuma fantasia, nem no algo mais  
Nem em tinta pro meu rosto ou oba-oba ou melodia  
Para acompanhar bocejos, sonhos matinais  
Eu não estou interessado em nenhuma teoria  
Nem nessas coisas do Oriente  
Romances astrais  
A minha alucinação é suportar o dia-a-dia  
E meu delírio é a experiência com coisas reais (BELCHIOR, 1976, f. 6)

O desinteresse, *per si*, é um sintoma fundamental da alienação do indivíduo moderno. O assédio constante do mercado e a redução do tempo do *otium*, em detrimento do tempo do *negotium*, fazem com que seu interesse por si, ou por qualquer tema fora dessa lógica desapareça. Os elementos “teoria” e “fantasia”, além da rima, nos fornecem dados interessantes. Consideremos a teoria como sendo a preocupação ideológica de artistas e de intelectuais à época que levantavam bandeiras como a da *latinamericanidade*, a liberdade de expressão, e as teorias marxistas e pós-estruturalistas que povoavam a década de 70 desde o “maio de 68”, que, curiosamente, é o mesmo ano de lançamento da canção “Divino maravilhoso”. Simultaneamente, a fantasia, ou “o algo mais” se nos apresenta como fosse a utopia engendradora desse aparato ideológico. Tais teorias não irão se consolidar na prática. O projeto de *desalienação* não rompe com os muros criados pela sociedade fortemente influenciada pelo capitalismo.

Enquanto o *eu belchioriano* se desinteressa – alienadamente –, o espaço urbano lhe é jogado à cara. A canção produz o movimento de caminhar pelas ruas. É tinta que lhe pinta o rosto como protesto, por ele visto como oba-oba; coisa desinteressante. É matéria de bocejo, de sono. É sonho crer na mudança da realidade. As coisas do Oriente, os romances astrais que auxiliariam como anestésicos para suportar o dia não resolvem, não criam alternativas.

É inevitável, contudo, estar alucinado. Nesse aspecto, é preciso, outra vez mais, agir de modo irônico. A alucinação alienada do *eu belchioriano* é tecida com as coisas reais. Assim, temos o meio pelo qual se dará a crítica às realidades preestabelecidas na estética de Belchior: parecer não criticá-las. A aparente ingenuidade em relação à alienação provocada pela realidade vivida, isto é, falar sobre ela sem se interessar é o que garante a entrada de seu discurso na produção de bens culturais e, por conseguinte, sua ação política em torno do dia a dia das grandes cidades. Ademais, os elementos dispostos na introdução da canção representam as materialidades comunicacionais de sua arte, que, aparentemente

descompromissada com um projeto político, cria elos com sua realidade e busca desestruturá-la alienando-a. Tem-se, então, a explosão alucinada da virada na canção, que introduz as coisas reais que interessam:

Um preto/um pobre/um estudante/uma mulher sozinha/  
Blue jeans e motocicletas/pessoas cinzas normais/  
Garotas dentro da noite/revólver: “cheira cachorro”  
Os humilhados do parque com os seus jornais/  
Carneiros/mesa/trabalho/meu corpo que cai do oitavo andar/  
A solidão das pessoas nessas capitais/  
A violência da noite/o movimento do tráfego/  
Um rapaz delicado e alegre que canta e requebra/é demais? /  
Cravos/espinhos no rosto/rock/hot dog/play it cool, baby  
Doze jovens coloridos...  
Dois policiais cumprindo o seu duro dever  
E defendendo o seu, amor. E nossa vida  
Cumprindo o seu duro dever e defendendo o seu, amor  
Eh, nossa vida (BELCHIOR, 1976, f. 6)

Em um primeiro momento, notamos, no uso das barras na escrita da letra, a rapidez com que o cotidiano se lança aos olhos do observador. Um sintoma clássico da modernidade, que, em vista da instantaneidade das informações que o mercado oferece, não processa essas informações de modo crítico, apenas as consome. As pessoas marginalizadas pela tirania da sociedade capitalista, as pessoas que correm contra o tempo do “sempre nunca”, ou que, por ele, são deslocadas do meio. As pessoas perdem a cor, sendo substituídas pelo acinzentado de uma cidade cada vez mais fabril, mais industrial e automotiva, menos humanizada. A juventude exaspera com a puberdade que, ao mesmo tempo, é força para a mudança e alimento da máquina do sistema. Há, inclusive, uma citação de uma canção de Billy Fury, símbolo da fúria hippie e rock star da década de 60, uma geração que morreu no sonho. Play it cool, baby, ou, “vamos nessa, meu bem”, mais uma vez demonstra a rapidez e a brevidade que assaltava a época em que o *eu belchioriano* percorria o eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Além disso, é o rapaz delicado e requebrante. O movimento corpóreo de uma juventude que necessita tornar utilitária sua potência criativa, sem ser pega pelas garotas da noite, que clamam seu lugar, ou ser pega pela truculência do revólver, que a torna submissa como cães.

Voltemos, contudo, aos renegados do inferno da modernidade. Por um momento, somos forçados a vislumbrar um mosaico alucinado, bagunçado das interferências sofridas. São pretos, pobres, estudantes, pessoas cinzas e normais, pessoas que não se destacam, mas que funcionam como engrenagem das grandes cidades. Os subalternos, dir-nos-ia a crítica

cultural pós-moderna. As putas e a violência do Estado encontram-se na noite, onde a escuridão permite a entrada da segregação velada da sociedade bipolarizada do capital. Não partimos à dor sem antes passarmos pela humilhação dos aposentados, buscando nos jornais diários as últimas notícias sobre o milagre econômico, que, jazido, tornara-se à trágica inventiva do colapso da previdência que nos assola até a atualidade.

Há, todavia, um eu lírico que se alimenta da realidade, como quem tem fome de vida. Esta que se repete no “inconsciente maquínico” do viver sem ter sentido; do produzir *ad consumum*. Seu carneiro, não o sacrificial judaico como bicho que é, mas aquele que se autodenominara cordeiro, e que se transporta acidentalmente para o poeta de escritório, o artista funcionário público. Daí, a sede do sacrifício trai a entrega da *poiésis* e envereda-se no suicídio salvador do Jovem Werther, este, porém, que despenca do infinito: o oitavo andar.

No entanto, é seu corpo que cai, cai sobre a solidão estanque dos que vivem sós e *emsimesmados* nas capitais – Rio de Janeiro e São Paulo. Parte, por fim, do incessante movimento do tráfego, que corta feito navalhas esse corpo, a puberdade pueril dos cravos e espinhas, do blue jeans e da motocicleta de James Jean, mas também os doze discípulos juvenis pintados do colorido hippie, prestes a tornarem-se, do mesmo modo, sacrifício diário; pães e jornais de todo dia.

Ora, vemos que o corpo cai! Se assim é, esse corpo está, no momento da enunciação, em um “em cima”. Aqui, a gravidade que age sobre o eu lírico na canção “Fotografia 3 X 4” leva esse corpo cantante do oitavo andar à cena vislumbrada do alto de um edifício. Na canção supracitada, Belchior faz uma citação clara de Fernando Pessoa, afirmando que a leitura deste poeta da modernidade trazia-lhe lágrimas aos olhos. Notamos, entretanto, que, na canção aqui analisada, percorre um palimpsesto de Álvaro de Campos, na Tabacaria. Neste poema, Campos observa, da sacada de sua casa, uma ação corriqueira na tabacaria defronte à sua janela. A ação de observância em contato com a instabilidade da realidade faz com que Campos se inquiete toda vez que percebe que o fato de estar de cima o força à escrita de um poema metafísico. Mas, no fim do poema, a atitude do cliente da tabacaria o desconecta de qualquer profusão metafísica. O homem que sai da tabacaria é Estevez, seu conhecido, que surpreende Campos observando a cena. Visto isso, acena para o observador e os versos finais quebram o distanciamento da realidade, ou, numa analogia à canção de Belchior, fazem com que Campos caia de seu oitavo andar: “Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e

viu-me./ Acenou-me adeus, gritei-lhe ‘Adeus, ó Esteves!’ e o universo/ Reconstitui-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu.”<sup>39</sup>.

As coisas reais são mais fortes que a metafísica estanque do oitavo andar, elas puxam o eu lírico para baixo. O conflito narrativo encontra-se, portanto, no fato de a canção, primeiramente, mostrar-nos o *eu belchioriano* por entre a vida, mas, na verdade, ele está no oitavo andar observando. O número oito, símbolo utilizado na representação matemática do infinito e que, na Khabala judaica, representa a infinitude do universo criado pelo deus judaico-cristão ocidental – ou simplesmente, como alguns clubistas preferem, Jeová – confirma a ligação da alucinação do dia a dia estabelecida com a ideia pré-fabricada do sacrifício messiânico. Mais ainda, ela aproxima a canção de Belchior ao poema referido de Campos, que visa a desarticular o discurso das metafísicas doutrinárias do século XX. A pedagogia da desobediência de “Alucinação”, outra vez mais, busca chamar a atenção para o correr do dia, que aparece como sendo, quiçá, a possível alternativa para que não nos mantenhamos velhos, e sim para que rejuvenesçamos conforme os tempos e os espaços se modificam. É inevitável estar agarrado ao mercado – de individualidades coletivas e de outros produtos –, portanto, corrompamo-lo.

Embora a chamada do *eu belchioriano* seduza, de que maneira essa pedagogia da desobediência nos orienta para a corrupção da produção incessante de identidades estáticas, provocada pelo cotidiano das grandes cidades, ou simplesmente, advindo de uma mecanização dos indivíduos inseridos na “era do capitalismo”?

A sugestão do pensar se nos apresenta nos últimos quatro versos do trecho anteriormente citado. Os dois policiais que cumprem o seu dever, cumprem o seu dever cotidiano de repreender as disfunções que desagradam ao Estado totalitário. A “nossa vida” defendida é a de todos nós, inclusive, dos doze jovens coloridos e dos policiais que os repreendem. Por trás da luta entre os personagens das grandes cidades está um estado de coisas que precisa ser desarticulado. Todos são vítimas e culpados. Todos são profetas do terror que anunciam o apocalipse, ou a revelação, como o faz a laranja mecânica de Kubric: “Longe o profeta do terror que a laranja mecânica anuncia/ Amar e mudar as coisas me interessa mais” (BELCHIOR, 1976, f. 6).

Essa sequência, que segue o desinteresse por teorias, presente na canção, mostra mais uma vez como o *eu belchioriano* enxerga o próprio tempo-espaço. A citação do emblemático

---

<sup>39</sup> PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outros eus*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 1980. Poema, na realidade, de Álvaro de Campos, que, todavia, as normas técnicas de citação obrigam-me a atribuir a Fernando Pessoa, não “ele mesmo”.

“Laranja mecânica”, de Stanley Kubric, é um alerta de como a violência civil e cotidiana moldará o futuro. Explico-me. No início da segunda década dos anos dois mil, assistimos perplexos ao aumento da violência da polícia e da violência urbana. Esse confronto possui consequências do sintoma, outrora, apontado por Belchior na canção aqui analisada. A alucinação não rompera com os muros criados pelo Estado amplamente capitalista e altamente separatista, pelo contrário, cuidou de transformar as diferenças em desavenças, fazendo com que, cada vez mais, as fardas, a rebeldia sedenta por mudanças e a iniquidade social brasileira ofuscassem as humanidades por trás desses disfarces.

Como vimos no Capítulo I, nossa formação social violenta e bipolarizada permitiu, em duas medidas, que o Estado militar criasse a necessidade de violentar e de violar as disfunções e as diferenças nocivas aos “avanços da nação”, bem como contribuiu para que as distâncias entre classes tornassem-se cada vez mais evidentes e que difundissem o congelamento de identidades e de grupos, além de quais destes seriam “tradicionalmente” caçados pela truculência do Estado e da polícia, herdeira da pedagogia dura e de chumbo dos militares que comandaram nosso país por mais de duas décadas.

Nesse sentido, entendemos que o fato de a escolha do nome do disco ser a mesma da canção aqui analisada relaciona-se, na realidade, com a promoção do “capitalismo tardio” detectado por Ortiz, em “A moderna tradição brasileira”. Isso porque o disco trabalha com as interferências de forma seletiva e experiencial. Mais uma vez, explico-me. No momento deste “capitalismo tardio”, a sociedade brasileira à época sofre a intensidade da produção e do oferecimento dos bens de consumo e, obviamente, do que chamamos de bens culturais. A adaptação ao capitalismo no Brasil e a difusão da produção artística ocidental da segunda metade do século XX através dos veículos midiáticos, além da incorporação da propaganda televisiva e das novelas nacionais do que seria um *status* de uma “segunda revolução burguesa imaginada”, faz com que o cenário urbano fique inchado de referências – das quais Belchior em “Alucinação” se valerá em demasia –, ao mesmo tempo em que acentua as disparidades sociais, ora oriundas da má divisão do trabalho, ora oriundas das disfunções causadas por perspectivas políticas polarizadas pela ação totalitária do Estado em uma via e pela busca por liberdade de expressão em outra.

Em suma, a alucinação assumirá três aspectos que, a meu ver, colaborarão para o que venho chamando de “exercício dialético”, sem contar a forma como esse exercício corroborará para uma leitura alternativa da produção e do tempo-espço urbano, feita por Belchior, o que acarretaria sua contemporaneidade e fuga da prisão cronológica da análise crítica de sua arte.

Delineando, vejamos a alucinação como sendo o distanciamento da realidade provocado pelo imenso número de interferências que as canções de Belchior sofrem e que os espaços pelos quais ele atravessa sofrem; a sinonímia do processo de alienação provocado por uma sociedade refém da lógica do mercado, ou seja, a de produzir e a de consumir, alimentando a máquina do capital e, por conseguinte, do Estado; e, por fim, a alucinação provocativa de um eu lírico que, devido às duas condições anteriores, não consegue fixar-se em um projeto político que levante bandeiras ou que reaja contra a massiva repressão do Estado.

Vemos, então, que essas três visões de “Alucinação” buscam selecionar do cotidiano os elementos responsáveis por uma alucinação alienada que seja artística, social e política. A verve da composição é encontrar interferências, selecioná-las e permitir que elas atravessem as canções, no intuito de cartografar os sintomas que provocam as alucinações cotidianas.

Em um plano longínquo, é-nos possível observar a canção em questão como sendo um exemplo de diagnóstico da cidade. O eu lírico a observa de cima, feito o albatroz imaginado por Charles Baudelaire. É noite, e seu silêncio permite que reverbere na mente desse *flâneur* às avessas as interferências sofridas na cotidianidade, relacionadas à paisagem vista da janela do oitavo andar. O tom onírico do arranjo é consequência da escuridão e da solidão do edifício, da mesa de escritório, do trabalho e das grandes cidades. Sonho e alucinação um só momento, e o corpo cai do oitavo andar. É o “tudo visto” que provoca a alucinação e impede que o cancionista se interesse por bandeiras e oba-obas; seus interesses são os *outros*. Todavia, não são quaisquer outros, mas outros admirados e, agora, lado a lado. Destes se alimenta. Caetano Veloso, Kubric e o cinema, Pessoa ou Campos, Billy Fury, e todo o mosaico pintado entre acordes secos e uma enunciação grave e similar aos cantores do início da era do rádio. São as materialidades comunicacionais que visam a provocar os artistas de protesto e a massa que lhe fornece a matéria para a tarefa diária. Mais uma vez, um movimento para além da dialética canônica e a favor de uma dialética alternativa:

Estendido para o domínio da subjetividade, o princípio antropofágico poderia ser assim descrito: engolir o outro, sobretudo o outro admirado, de forma que partículas do universo desse outro se misturem às que já povoam a subjetividade do antropófago e, na invisível química dessa mistura, se produza uma verdadeira transmutação. Constituídos por esse princípio, os brasileiros seriam, em última instância, aquilo que os separa incessantemente de si mesmos. Em suma, a antropofagia é todo o contrário de uma imagem identitária. (ROLNIK, 1996, p. 2)

Fluidos corpóreos indiscerníveis. Química invisível de um estado sensitivo sem precedente. Ligaduras e conexões feitas na memória diariamente inventada. Alucinado, ó, o corpo espicaçado pelo asfalto *sangrante* e pelo mangue. O divino e maravilhoso da realidade. Ironicamente concebido pela vontade de gritar, de cuspir e vomitar no meio o que foi goela abaixo engolido quase sem mastigar. Aaaaaaa... lucinação! Fuga do acadêmico texto, endêmico contexto do presente. Confusão entre o que foi de Belchior/década de 70, e entre o que é Raul, José Silva Moreira, anos 2000. O que se sente contemporaneamente, encontrado no esquecimento entre o tempo-espaço colidido e dilatado. A violência do tráfego, do tráfico, das cidades, grandes ou pequenas, acima de tudo, brasileiras. “Manifestações para mudar tudo o que está aí” – diz o Globo News, diariamente engolido por aqueles que não necessitam engolir marmidas frias e metálicas. Vontade de gritar, exasperar, oriunda de uma juventude que se acostumou a olhar para trás. Que se acostumou a admirar, no sentido lato do termo, Tropicália, a canção de protesto, Raulzito Seixas, e a odiar os bregas, cômicos e irônicos, além de odiarem amorosamente as canções de amor. Somos antropófagos, caras pálidas?

A química invisível de que nos fala Rolnik (1996) habita a brasilidade violentamente construída ao longo de séculos de Brasil. Ao longo de meu Capítulo I, demasiado teórico, demasiado além do algo mais que já não me interessa, que jaz na memória da qual prefiro me esquecer. Tudo isso constituído na memória, utilitariamente necessária ao viver do eu lírico *belchioriano*, útil ao seu público, que, imagino eu, seja pré-dileto. Dialogar com as massas. Convocá-las do cotidiano. Falar-lhes como quem educa, deseducando. Como quem quer, não ser morto, mas permitir-se se misturar. Belchior, o alucinado brega, cantor fanhoso de rádio; canções, no arranjo, amorosas, nos versos, poeticamente alienantes, políticas.

Sim. Alucino-me da cachaça diária. Do tributário corpo que me sustenta em palavras. Do compartilhar memórias com meu pai, com meu povo, com meu medo, com minha loucura. E, deste ponto, o que vejo como contemporânea é a capacidade de Belchior dialogar com seu tempo-espaço e de seu discurso modificar-se ao ponto de encontrar-me, hoje, disposto a ouvi-lo. O clamor de seu eu lírico ainda tange uma necessidade de estarmos desprendidos da materialidade plausível, porém, dançarinos do virtualmente material.

Não somente pela evidente capacidade antropofágica do solo tupiniquim podemos dispor as ideias sobre a antropofagia, mas também por demonstrar na prática como os “admirados” são esteticamente selecionados e digeridos no disco. Caetano Veloso é o ponto de partida. É o velho compositor baiano que o acompanha no percurso migratório e que será confrontado na canção “Fotografia 3X4”. O folk-rock de blues nordestinamente versado de um cancionista cearense, metido a Bob Dylan. São as poesias de João Cabral,

nordestinamente lido, brasileiroamente descarado. A poesia de várias pessoas de Pessoa e o corvo sedento de carniça, dum já Gonzaguístico Edgar Allan Poe que se torna assum-preto com pés feridos de labutar léguas tiranamente cotidianas. O cinema barato em que se compara a violência do mundo à violência urbana das grandes cidades Rio de Janeiro e São Paulo. É um “nordestino sub-raça”, um brasileiro que não deseja mais ser caça. Nesse contexto, intertextual e sumariamente misturado, o resultado é um vômito alucinado, que percorre tempos e espaços até encontrar-me disposto a alimentar-me desse banquete e produzir-me numa presença já diversa da que imaginou um texto acadêmico para uma dissertação de mestrado. Uma existência que deseja, apenas, rejuvenescer a cada escuta de música, a cada leitura, a cada dia labutado, não na esperança de um futuro melhor, mas de poder ser sempre o que se quer no interior de um corpo que vive da música do universo e da comunicabilidade das palavras humanas, que erram e se desacertam, numa fuga eterna do congelamento *identitário*.

O disco, portanto, intitula-se Alucinação, tendo como fio condutor dessa prerrogativa a canção homônima, que busca pintar o quadro sobre o qual a narrativa do *eu belchioriano* se desenrola. Ele é um observador, um escutador irônico que carrega em si um número de interferências que pretende dispor em suas canções conforme as encara e conforme o modo pelo qual ele acredita que essas interferências sejam necessárias na ruptura com o congelamento tempo-espacial, tangenciado pela crise econômica, social e política por que o país passa. Mais que isso, o que nas produções artísticas e na inquietação intelectual da época era bandeira na linha de frente pela luta contra a repressão da liberdade de expressão e contra as desigualdades causadas pelo avanço do capitalismo no sul da América Latina, nas canções de Belchior torna-se matéria de composição, fazendo com que ele consiga dialogar com as circunstâncias nas quais se encontra, bem como permite que se produza, a partir de sua alucinação, um mecanismo de leitura das realidades preestabelecidas. Ora, se a todo momento buscamos a mudança, engolimos o outro e, calmamente, digerimos de maneira produtiva, estamos constantemente aptos a nos transformarmos e, então, a fugir da corrente *identitária* que o mercado tende a criar.

Não caímos no engano de imaginar que isso se dará no momento da produção de Belchior. Na realidade, nada se resolve. A ideia é uma constante alucinação que, ironicamente estabelecida com a sinônima alienação dos sujeitos presos à lógica do mercado, produza em seus ouvintes uma necessidade de modificar-se e perceber o dia a dia, no intuito da construção frequente de novidades. Sua musicalidade, bastante similar, conforme já apontamos, às canções do “amor-afetivo”, do brega, que, mesmo assim, busca transar com as influências da

música pop e estadunidense, bem como com o que fora e era produzido na Tropicália, Jovem Guarda, na temerária “linha evolutiva da música popular brasileira”, traça um perfil trivial de uma música facilmente vendável e de considerável poder de memorização. Assim, ela era regurgitada no interior dos tímpanos, talvez, já cansados das canções de protesto ou do “yeah, yeah, yeah” dos trópicos, quiçá, da massiva interferência das músicas estrangeiras. O conteúdo irônico e facilmente acessível, por via dos arranjos bem leves e suaves, em grande parte, em tons menores, com breves sobressaltos do blues e do *repentístico* ladrar – “tipicamente nordestino” –, permitiram à canção de Belchior alcançar grandes números nas massas, sem nos esquecermos de que criara fendas no tempo e no espaço, de modo, diríamos, ao lado de Agamben, contemporâneo, conectando-se a nós e fazendo-nos olhar para sua alucinação como sendo uma preocupação latente – poderíamos dizer “profética”<sup>40</sup> – com a necessidade de sempre nos modificarmos de forma *rejuvenescente*, driblando não só o mercado, os totalitarismos, as questões étnicas, artísticas, ou de iniquidades sociais, como também a nossa perigosa tendência de entender o avançar do tempo cronológico como o “ser velho”, ou o envelhecer puramente imaginário.

Ao chegar a esta canção, questiono-me a respeito, assim como fiz na Introdução, da importância, ou, da necessidade de retomar um disco do ano de 1976. Obviamente, fica latente uma necessidade pessoal, diria inclusive, individual. A interferência de meu pai, as interferências feitas por Belchior, bem como sua confusão pictórica do quadro político-social da época, sugerem-me uma pista: A “geleia geral” ainda tremula. Vejamos. Atualmente, discutimos em meio aos meios de comunicação, principalmente, a internet e a TV, a respeito da soberania e das fendas do Estado democrático. Fosse uma democracia justa, quiçá, “utópica”, nossa discussão seria em torno dos benefícios e das perspectivas de um Estado como se julga que seja uma democracia. No entanto, o que acompanhamos é uma dificuldade de entender o Estado democrático como um caminho para a liberdade criativa individual, como mecanismo primeiro da explosão das coletividades e das diferenças.

Todavia, explico-me e, novamente, entrego-me ao leitor que até aqui teve a paciência de me acompanhar. Nosso Estado democrático, com extrema liberdade para as mídias, é muito recente. Não direi jovem, pois me nego a acreditar que haja juventude em alguns conceitos vendidos às massas. Mais tarde, talvez, volte a eles. Por enquanto, necessito terminar de forma mais breve esta segunda entrega. Pois bem, essa recém-liberdade bifurca-se em duas realidades. A primeira delas é o fato de estarmos cada vez mais envolvidos com a

---

<sup>40</sup> Entre muitas aspas.

promoção de informação e de cultura, tendo em vista a facilitação do acesso de meios comunicacionais como a internet e as redes sociais virtuais. Ao mesmo tempo, visto que nosso passado de artistas engajados e de lutas por liberdade ainda aquece nossas nuças, tendemos a crer que temos uma dívida com as gerações que sobreviveram à ditadura militar. Honestamente, creio que isso se deva à influência de nossos pais, de nossas famílias, já que ressoa em minha mente a voz grave e febril de Belchior “... ainda somos os mesmos e vivemos como nossos pais...”. Diante desse quadro, somos, cada um de nós, instrumentos individuais de promoção de conhecimento, informação e veias condutoras do compromisso com os outros através de nossas construções mais íntimas. Compartilhamos porque desejamos nos conectar com o *outro* e recriarmos a todo instante a realidade, pois esta é instantaneamente produtiva. Necessitamos ser semelhantes aos atuais modos de produção. Refletimos a preocupação do eu lírico de Belchior ao assumirmos solitariamente o papel de construirmos realidades comungáveis a partir de nós mesmos; do nosso “mais profundo eu”.

Corroborando, a segunda realidade de que falava anteriormente é ação imediata da primeira. Ora, ao nos conectarmos, abrimos espaço para conexões externas e, com isso, corremos o risco de sermos potencializados ou, na melhor das hipóteses, *infectados* com um inesperado que, na maioria das vezes não queremos, mas que pode tornar-se utilitário para *repensarmos* nosso modo de ser em nosso tempo-espaço. E em que o pensamento explodido das canções de Belchior nos auxilia? Bem, possivelmente nos auxilia saber de que forma encararemos as conexões vindouras; se resistimos, é provável que sejamos engolidos, ou, em uma situação ideal, que venceremos a conexão, mas quebraremos o elo com uma possível mudança; doutro modo, se agimos conforme a música do universo se conecta conosco, estamos dispostos a nos conectar em uma teia cada vez maior de informação e de habilidades mutantes, para não estagnarmos e não envelhecermos. Em outras palavras, o caminho para ser jovem é gritar, não resistir, talvez, insistir. Não nos esqueçamos, porém, de que, se há uma teia, é necessário que estejamos atentos e fortes para não alimentarmos as aranhas com nossos sangues, já que nos abrimos como veias.

Fingir a alucinação, ou o grito é assumir o compromisso com o movimento da vida. Ela é o movimento alucinado do acaso. Ao menos na escuta do disco de Belchior fica evidente sua tentativa de colocar em questão o engessamento da realidade. Viver segundo um *script* é impensável, já que “tudo muda”. Dessa maneira, o inevitável sempre se movimenta e está sempre forçando uma mudança desde a célula quase irredutível até um contexto social amplo do nordestino, dos subalternos, do Brasil, da América Latina do Sul. Se nos movimentamos, não entregues ao movimento da vida, mas *com* o movimento promovido por

ela, estamos, na realidade, internalizando seu aspecto mais básico – o da mutação –, *externalizando*, por sua vez, os resultados desse processo de modo coletivista. No fim, é possível que a alucinação, vista do ponto de vista mutante, passe a nos povoar, contudo, apresentando-se, na maioria dos casos, com faces diversas. Por outro lado, estagnar, ficar agarrado na teia esperando a aranha, certamente, é a morte.

Observemos a capa do disco “Alucinação”. Na parte frontal, há o rosto de Belchior, aprofundado por um azul que recorre à cor do amanhecer, contrastando com o vermelho pichado no rosto de Belchior, como fosse sangue. O rosto do artista enche a capa do disco, em uma expressão de quem canta, mas, naquele espaço, sem a voz. Além disso, há o nome do disco e do artista pincelados como fossem as marcas de um pincel tingido a guache que caiu por acidente sobre a capa, ou seriam tiros que alvejaram as palavras “ALUCINAÇÃO” e “belchior” e as fizeram sangrar? Detalhe: o nome do disco surge em caixa-alta, o do artista em caixa-baixa. Seria um aviso? “Não leiam o nome do artista com mais atenção que o da obra.” É bem possível que seja a primeira chave de escuta do disco. Curioso ainda eu não ter tocado neste ponto. “Chave” como a que foi supracitada anteriormente é um termo sempre perigoso quando tratamos de produção artística, poética. É possível que, na realidade, eu esteja apresentando uma leitura minha, individual... Entretanto, se nos recordarmos do que havia sido dito em parágrafos anteriores a respeito do quesito “individual”, creio que seja uma leitura necessária.

E por que não ler o nome do artista com maior atenção que o da obra? A fuga do domínio de poder de um autor, em meu modo de escuta do disco, relaciona-se com a prerrogativa de Belchior de se manter nas ondas sonoras inauguradas a partir de seu grito alucinado. Entendamos da seguinte forma: a alucinação como grito é uma explosão em perspectiva atemporal e rompedora da espacialidade predisposta. O canto vai como onda sonora atravessando as gerações. Justifico-me. A canção “Como nossos pais” já havia sido gravada por Elis Regina antes de ser inserida no disco em questão. Seu sucesso na voz e na interpretação de Elis garantiu-lhe, entre outras coisas, o distanciamento de seu compositor. Belchior, em entrevista ao programa da TVE, “Nossa Língua Portuguesa”, apresentado por Pasquale Cipro Neto – personagem enfiado nos estudos sobre a linguagem no Brasil –, chega a afirmar que precisou convencer alguns de seus conhecidos de que a canção referida era de sua autoria, ainda que já fosse nessa época um artista reconhecido no meio, em função de composições interpretadas por outros cantores e por sua participação nos projetos do grupo *Pessoal do Ceará*. Sendo assim, já não é necessária a presença do autor da canção, mas os efeitos provocados por ela.

A alucinação atravessa gerações, portanto, das seguintes maneiras: pela força de comoção com o público por algumas de suas canções, principalmente, “Como nossos pais”, trazendo em sua constituição a abordagem do tema das gerações que se seguem e que sofrem interferências semelhantes; em segundo lugar, em vista da manutenção das relações dos indivíduos com o ambiente, a necessidade de alucinar, alienar-se e viver como os pais, porém, ao mesmo tempo, fugir da continuidade geracional e fazer a diferença. Creio que a sugestão para essa escuta do disco encontre-se em sua contracapa. Veremos que há a face perfilada de Belchior, mas ela é *transparenciada*, como houvesse sofrido uma ressonância magnética, em que percebemos diversas conexões, de microchips, de partituras, de teias que explodem, vazam por sua boca, sem contar, um espectro mais abaixo do rosto que lembra a silueta de um violão.

Pois bem, escolhamos um ponto de apoio nesse quadro. Se encararmos os desenhos no crânio de Belchior como sendo conexões, naturalmente nos lembraremos do que eu afirmei anteriormente a respeito da tentativa de estabelecer contato com o outro. Ainda no sentido abordado por mim, se encararmos os desenhos como teias, direcionaremos nosso pensamento para um domínio de poder das teias de comunicação, questão comum à época de Belchior e à nossa. De modo mais óbvio, se encararmos os desenhos como partituras, é fato que o entendimento gira em torno do povoamento musical do artista; seria ele um recipiente da música do universo que o atravessa como mecanismo, não como detentor de um poder absoluto e onisciente. Entretanto, se olharmos para os desenhos como fossem microchips, talvez, não jogaremos por terra tudo até aqui, tampouco, descobriremos um pote de ouro ao final do arco-íris – visto que, de acordo com o Eclesiastes, não há nada de novo sob o sol –, mas conseguiremos, enfim, atualizar o canto de Belchior, sem o desconectarmos de seu tempo-espaço eclodido.

A cotidianidade e o discurso prototipicamente intelectual, utilizados por Belchior nesse disco, fomentarão sua inserção em uma preocupação que surge no Brasil, principalmente entre os intelectuais, com a ascensão dos militares: o Deus travestido de Estado. Digo isso ao lembrar a influência da literatura de George Orwell nessa época. Não é novidade que, em uma época de ascensão de regimes totalitários, o “1984” tenha sido tão profético. Uma ficção que retrata o líder estatal como um observador de tudo é uma bela metáfora para Deus, um banquete para artistas reprimidos e constantemente vigiados. E os microchips? Bem, instalados na mente dos indivíduos, abrandarão o trabalho das TV’s caseiras que observam o comportamento da população no romance de G. Orwell.

E o atravessamento das gerações? – perguntará um leitor que tenha sobrevivido a estes três extensos parágrafos. Bem, seguramente o chip instalado nas gerações de setenta sobrevivem nas gerações atuais. Todavia, os mais afoitos pela mudança, não se preocupem, quem sabe os chips de Belchior ainda estejam presentes, corrompendo nosso HD acostumado a servir e a sofrer das moléstias cotidianamente compradas em shoppings e em supermercados? Fantasiamo-las de vida, mas será possível que as desnudem para vivermos alucinadamente, fugindo da velha sombra de um Estado e de um estado de coisas que se finge de democrático e, respectivamente, de livre?

Eu dizia que nutrimos certa responsabilidade pelas cicatrizes deixadas pelos anos de chumbo. Dizia, também, que o canto de Belchior seria um chip apto a trazer-nos essas marcas, bem como forte auxiliar na luta contra a sombra desse período. E de que forma isso acontece? Também no Capítulo I, fiz uma referência a certa “pedagogia da desobediência” instaurada pela alucinação *belchioriana*. É ela que combateria a “pedagogia do cidadão de bem”, financiada pela ditadura militar, porém, ao mesmo tempo, ela pode ser um caminho para encararmos a “aranha” que nos conserva a banho Maria nas teias comunicacionais nas quais sobrevivemos e que, creio, necessita mais uma vez ser driblada? Não nos é dado saber o futuro no presente, portanto, continuemos as análises das canções na busca, quiçá, de uma conclusão não conclusiva, de um presente alucinado e mutante.

### 2.3.2 Antes do fim; canção X

*Essas melancolias. O senhor não vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? Viver é negócio muito perigoso. (ROSA, 2001, p. 26)*

Valendo-me do fato de chegar à última análise deste capítulo, farei uma pequena digressão do já dito até aqui sobre minha metodologia analítica em relação à estética de composição de Belchior no disco “Alucinação”. Como a canção intitula-se “Antes do fim”, antes que se encerre o trabalho elucidarei um ponto.

Durante todo o disco, Belchior trabalha com elementos do cotidiano de maneira abrangente e contrastante. Da atitude de olhar para a ditadura, para a arte produzida na época

e para as desigualdades sociais que percebe e que sofre, o artista busca torná-las utilitárias em suas canções, absorvendo delas um material que seja necessário a criar identificação com os ouvintes desejados, mas também de maneira a criar uma linha filosófica que coloque em questão as ideias pré-fabricadas histórica e socialmente. Dito doutro modo, as estratégias composicionais não desprezam a potencialidade artística da realidade e dos paradigmas dessa tradição “a ser batida”, criando, através disso, o que chamamos, em certo momento, de efeito de contemporaneidade, ou o modo de agir extemporaneamente, o qual é responsável por promover-nos, *extra-tempo* e *extra-espacialmente*, um exercício dialético que confronta a lógica hegeliana do “isso **ou** aquilo” em função do “isso **e** aquilo”, conforme a experiência estética é possibilitada contextualmente.

Vislumbramos, no interior desse processo, a regência dos antagonismos, meios pelos quais se promovem as intertextualidades em “Alucinação”. É por meio do confronto jovem/velho, novo/antigo, deus/diabo, Norte/Sul, Nordeste/Sudeste, nacional/internacional, Sul-Latino-América/EUA, passado/presente que nos chega uma possível leitura de aglutinação. Aglutinar, por intermédio do que se faz como materialidade comunicacional, ou seja, suas citações de músicas, aspectos étnicos e culturais, literatura – nacional e internacional – e contexto político-social e tempo-espacial, e selecionar o que nos parece satisfatório para uma filosofia favorável à vida sempre mutante. Entende-se, pois, que essa construção de paradigmas que se apresenta no tempo e no espaço não é fixa, nem tampouco cronológica.

Antes do fim, observamos, na epígrafe citada, a imagem da água, sobre a qual Heráclito se debruça ao sugerir a metáfora do homem e do rio. Um homem jamais entrará duas vezes em um mesmo rio; por um lado, porque o homem, em outro momento e circunstância, não será o mesmo e o rio, da mesma maneira, também não será o mesmo. Portanto, por mais que uma coisa pareça se repetir em um tempo e em um espaço, ela já será outra coisa, visto que as circunstâncias e os momentos de apreensão já serão distintos.

A diferença, entretanto, é que, na epígrafe, Riobaldo lança o mote com a imagem da cachoeira. Outra questão que diverge é que não está em questão a repetição, mas a escolha. Explico-me, pois do Demo, não glozo. Quando Heráclito sugere as imagens do homem e do rio é possível entendermos as mudanças naturais à vida ocorridas em diferentes e variados aspectos. Questiona-se, por fim, se o que parece idêntico realmente é idêntico. Para tanto, dependemos de qual tempo e espaço observamos, não somente dos aspectos meramente aparentes de um determinado fenômeno. Riobaldo, por sua vez, traz para o *pensar* a escolha entre deixar que os barrancos se desfaçam em água e nos afoguemos, ou beber toda a água até

que ela se seque e morramos de sede. Sendo assim, não há escolha, a morte, nessa e noutras circunstâncias, é inevitável.

E em que essas correlações são importantes na alucinação *belchioriana*? Creio que o caminho mais pertinente para uma leitura dessa alucinação seja o conselho oferecido por Riobaldo, e roubado por Belchior: “Viver é muito perigoso”. Nesse sentido, poderíamos supor um retorno à proposição inicial do disco, a da retomada da canção de Caetano “Divino maravilhoso”: “Tudo é perigoso”. Dessa maneira, Belchior trabalharia com o mote inicial de que tudo é perigoso a fim de desconstruí-lo, identificando e promovendo a ideia de que a vida é perigosa, pois é nela que estão todos os inimigos e males por ele citados no decorrer das canções de “Alucinação”. Através da disseminação de um discurso que deseduca o “viver perigosamente” e que filosofa a favor do “viver com e do perigo”, o cancionista escapa, por assim dizer, da censura e impulsiona uma ideia que diagnostica e redireciona o olhar do indivíduo, não de fora para dentro das experiências de vida, mas de dentro para fora dela, rompendo com a verticalidade dos discursos mantenedores dos *status quo*.

Quero desejar antes do fim  
Pra mim e os meus amigos  
Muito amor e tudo o mais  
Que fiquem sempre jovens  
E 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 (BELCHIOR, 1976, f. 8)

O eu lírico avisa: “Quero desejar”. Poderia passar em branco, dada a possibilidade de serem vocábulos equivalentes “querer” e “desejar”, no entanto, o primeiro termo parece incitar a ideia de decisão, intenção claramente definida para que um desejo se faça por meio da canção. O desejo é simples. É sugerir, antes que o “tudo perigoso” e o disco se acabem, que o próprio enunciador, seus amigos anônimos, ouvintes-interlocutores, e até colegas artistas vivam com muito amor e com “o tudo mais”.

Em algumas análises das canções, percebemos que as generalizações, nesse disco, partem mais de uma intenção por ironizar uma aparente ingenuidade, do que por de fato

assumir a existência dela. Ora, mas por que parecer ingênuo? Disfarce seria uma possível resposta, mas lidemos com as suposições de Fernando Pessoa sobre o fingimento, poeta já citado em “Alucinação”. Fingindo um sentimento, uma característica, faz-se com que o objeto artístico fingido se torne presente e, portanto, o ato fingido já se torna sentido – obviamente, mais no campo semântico dos sentidos físicos, da epiderme, do que do sentido como conceito realizável do *cogito* cartesiano.

Uma canção de protesto fingida atravessa os meandros da ditadura e da censura, chegando com mais facilidade como agenciamento coletivo daqueles que já não querem mais ser doutrinados. Fingir uma suposta ingenuidade e vestir a entrega humilde daquele que não sabe e descobre, prefigurada, a meu ver, pela imagem de Riobaldo, é uma estratégia crucial para tornar o canto, mais do que pedagógico, político. É lançar-se à vida como matéria e deixar que aquela dê cabo de transformá-la em ação.

O clamor do eu lírico que antecede o final é pela juventude delirante com a realidade, com a materialidade sensível das experiências cotidianas, que contrasta com a crueldade do dinheiro, já elucidada na canção “Não leve flores”, e retomada pela imagem das “mãos limpas”. O arranjo do folk, um tanto xoteado, mantendo até antes do fim a colagem Norte/Sul – em *latu sensu* –, reverbera junto à negação direta à canção de Caetano: “Não tome cuidado”; não tome cuidado com o tudo, tampouco comigo. O aviso é uma simples provocação aos que o escutarão como mais um cantor de protesto. Ao Deus do “Sujeito de sorte” em forma de observador e censor que até aqui o eu lírico acompanhou, o mesmo Deus que, possivelmente por piscada de pestana, aprovou o canto. Esse eu lírico não é (mais) perigoso, pois encontrou o grande perigo, tal como Riobaldo, viver, esse é o grande perigo.

Perigoso sim, não menos estimulante. A curta canção nos realoca, mesmo que distantes no tempo e virtualmente presentes naquele espaço, na ideia de que só é possível transformar a vida por meio dela mesma. Deixá-la estanque, congelá-la como paradigma ou deusa adornada pela passagem dos anos certamente nos levará à inexistência; não a da morte, infantilmente inevitável e desnecessária, mas a da voz, já que a real morte é o silêncio obrigatório.

### 3. CONCLUSÃO

#### 3.1 Após o fim

É comum encontrarmos em trabalhos como este um capítulo de considerações finais a respeito do trabalho realizado, ou algo a que chamamos conclusão; os dois termos me incomodam.

O primeiro deles leva-me a crer que chegamos ao fim de uma vida, restando a esta as últimas palavras confortantes antes do descanso eterno. O segundo enfraquece a ideia que levantamos durante toda a dissertação acerca de uma força vital responsável por tornar as coisas do mundo sempre novas e sempre outras.

Sobre o título deste capítulo, opto pelo segundo termo, em primeiro lugar por este desconsiderar o conceito de “final” – que me desanima em demasia – e, em segundo lugar, por acreditar que é possível trair a ideia suscitada pelo vocábulo “conclusão”. Explico-me.

Ao concluir, conforme o que foi dito anteriormente, subentende-se que chegamos a um ponto em que não há necessidade de colocar em questão mais nenhum aspecto relacionado aos nossos objetivos de pesquisa e é aí que reside a brecha para traírmos a *conclusividade* da tese.

No que se refere aos discursos *identitários* que levantamos no disco “Alucinação” e em sua capacidade de, como nos diz Agamben (2009), “quebrar as vértebras do tempo-espaço”, não creio ser possível fechar a futuras reflexões o que desenvolvemos. Isso porque, no momento em que imaginamos ser necessário e lícito abandonarmos o olhar cronológico e retilíneo sobre a vida e, em nosso caso, sobre determinada produção artística, sabemos que o que denominamos um *exercício dialético alternativo* de Belchior no disco estudado impede que observemos a vida e o pensamento como algo ensimesmado, fechado em torno de conceitos acabados ou preestabelecidos.

Partindo da lógica hegeliana, onde a dialética se dá pelo domínio do pressuposto dual-exclusivista, ou seja, “isso ou aquilo”, encontramos uma alternativa dialética, embasados em Nietzsche e Heráclito, onde o pressuposto, mesmo que apresentado de forma dual, se movimenta de modo agregador, isto é, “isso e aquilo”.

O que enxertamos como matéria comunicacional, como elementos agregadores foram os dados antagônicos utilizados por Belchior, quais sejam, jovem/velho, novo/antigo, Norte

(Nordeste)/Sul (Sudeste), nacional/internacional, subalternos/mandantes, censura/liberdade, entre outros. No interior de tal processo, vislumbramos confrontos étnicos e estéticos em torno de discursos de diferenças, marginalizados que, em um embate com um dado contexto político-social, faziam pulular a matéria necessária à produção de Belchior e que, através desta, o artista buscava inserir uma ideia de alucinação capaz de persuadir seu interlocutor a almejar espaços não ocupados em função de *doxas* sociais (*status quo*) forçosamente preestabelecidas.

Com isso, o que me suscita um princípio sintético, mas do que concluinte em tudo o que já postulamos é que, apesar de um modo alternativo, além de uma dialética alternativa, Belchior, através de “Alucinação”, produz uma arte engajada.

Obviamente, por levantarmos questões *identitárias* sobre grupos marginalizados e o senso crítico a respeito das situações sociais e políticas, poderíamos encarar a arte de Belchior dessa forma e, assim, teríamos uma tese conclusiva. No entanto, o que provoca a brecha nesse ato conclusivo é o fato de, a partir da quebra da vértebra do tempo-espaço, encontrarmos um engajamento que se projeta de modo a tornar um determinado ponto de uma dada produção artística em um instrumento capaz de colocar em questão a utilidade da própria arte.

Ao que parece, o engajamento, para além daquele prototípico, isto é, por uma causa social ou estética – esta última, no que se refere à metacrítica de Belchior e de seus colegas concomitantes em tempo e em espaço – é um engajamento, também, alternativo. Isso quer dizer que as canções tornam-se engajadas, não em função do assunto que, aparentemente, tratam, mas pelo que são enquanto expressão organizada do que a afeta “de fora”. Dessa maneira, é possível considerarmos que as canções, expressas nos meios de comunicação, nos CD players, na voz do artista ou em sua rememoração, seja nas leituras das letras ou na silenciosa escuta interiorizada, forjam uma linguagem singular.

O engajamento estaria na peculiaridade da expressão criada pela difusão das ideias contidas em “Alucinação”. Os contextos, datados ou não, que proporcionam a matéria e as “coisas reais” extraídas por Belchior da cotidianidade e de sua capacidade extemporânea (contemporânea) de se afastar do próprio tempo são as forças “de fora” que nos fazem pensar, tanto hoje quanto pelo fio tempo-espaço desde 1976 até a atualidade, além da ordem naturalizada dos fatos:

Uma vez mais, o que temos aqui é a ideia de que o estilo é um meio para se chegar ao significado, um mero instrumento ou, segundo a metáfora que Sartre toma emprestada a Brice Parain, “pistolas carregadas” que devem ser usadas com

responsabilidade, isto é, em alvos específicos e não aleatoriamente. (ONETO, 2005, p. 222)

“Alucinação” encontra-se na memória coletiva, alimentada pela passagem do tempo e do espaço corridos e ocupados, assumindo um aspecto virtual e/ou invisível, cabendo a nós torná-la utilitária à existência. Tal fato nos faz percebê-la pelo que ela é no momento em que a escutamos e sentimos, ao recorrermos a ela, tornando-a atual. Portanto, a *alucinação belchioriana* não existe, ela *já é*; principalmente, ela *é* livre do provável “a que ela se refere”. Ela é alucinação, *per si*, fazendo-se presente.

Por fim, se por um lado consideramos o percurso migratório como sendo movimentado, basicamente, pelo aspecto econômico, por outro, não podemos deixar de pensar que as *marcas* que regem a constituição do que chamamos *nordestinidade* também movimentam a memória – ou, o passado – dos nortistas. Sendo assim, nestes, até que movimento do *novo* se dê, conforme tratamos anteriormente, tais marcas reverberam e provocam uma espécie de *desterritorialização*, concomitante ao potencial comunicacional de suas materialidades.

Consideremos a *desterritorialização* a partir da visão de Canclini (2013) sobre esse conceito. Lembremo-nos, conquanto, de que nossa ideia de contemporaneidade de “Alucinação”, apresentada na Introdução, ainda transita pelas considerações de Canclini (2013, p. 18-19):

A primeira hipótese deste livro é que a *incerteza* em relação ao sentido e ao valor da modernidade deriva não apenas do que separa nações, etnias e classes, mas também dos cruzamentos socioculturais em que o tradicional e o moderno se misturam. [...] Precisamos de ciências nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos. Ou melhor: que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis horizontalmente. A segunda hipótese é que o trabalho dessas disciplinas pode gerar outro modo de conceber a modernização latino-americana: mais do que como uma força alheia e dominadora, que operaria por substituição do tradicional e do típico, como as tentativas de renovação com que diversos setores se encarregam da *heterogeneidade multitemporal* de cada nação. (Grifos do autor)

A heterogenia multitemporal – e, nesse caso, também, multiespacial – é resultado das *desterritorializações*, impulsionadas pelo movimento da globalização. Elas dividem-se entre o plano material – *epidérmico* – e o plano mental – a memória. O primeiro refere-se ao

deslocamento espacial dos indivíduos, que, mesmo deixando a terra originária, carregam em si os aspectos de sua formação cultural. Dentre eles, podemos destacar o modo de falar e a inexperiência da vida nas grandes cidades. Forçosamente, em alguns casos, essas duas ideias dependem, também, do acesso à informação e ao ensino e, claro, do tipo e da qualidade de informação e ensino acessados por esses indivíduos. Ainda nesse sentido, o segundo plano refere-se ao contato com o ambiente desconhecido, novo. As experiências desse lugar em confronto com a memória trazida *desterritorializam* o “estar no mundo”, permitindo criar um *outro* e novo indivíduo.

Em “Alucinação”, esses deslocamentos acompanham a ideia observada nas estratégias dialéticas de Belchior, visando a considerar o “correr do dia e da vida” como sendo movimentos ininterruptos de mudança. Essa ideia cria um novo deslocamento, transformando o “precisar sempre rejuvenescer” em um modo de discutir questões sociais e *identitárias*, por meio dos aparatos da censura e da intensa discussão, em torno dos intelectuais, sobre a identidade cultural e nacional. Deslocando o olhar para uma maneira cíclica de enxergar a realidade vivida, a epopeia de “Alucinação” manifesta a assunção de um aspecto heroico ao eu lírico que perpassa as canções.

Voltemos a Canclini, imaginando que os processos de *desterritorialização* não se dão pelo simples fato de indivíduos de uma dada cultura se deslocarem para culturas diversas e, de lá, produzirem diferentes discursos, já híbridos e indiscerníveis. Há uma *desterritorialização* epidérmica e mental, no mesmo sentido, criando símbolos distintos, mas que remetem a um fio de luz inicial. Essa produção, conforme vimos em Milton Santos, altera o espaço, tornando-o utilitário. No caso de Belchior, a utilidade está no fato de sua canção atingir grandes públicos. Sua popularização com o disco o torna vencedor do prêmio “Cantor revelação”, do programa “Globo de Ouro”, da Rede Globo de Televisão (MARCONDES, 1999), em 1976. Obviamente, “Alucinação” não revoluciona o quadro político e social, mas aponta um problema em dupla-captura: a arte como forma de contestar a própria cultura, no âmbito da política, da sociedade e do indivíduo, e a arte como estabelecimento de lugar, como “tomada de rédeas”, dando passos para a mudança da paisagem externa e do conhecimento interno.

Isso, por fim, selaria, no disco em questão, os objetivos e o caráter utilitário do projeto político de Belchior. O exercício dialético alternativo promovido através de sua alucinação provocaria, “acidentalmente”, os processos de crítica à realidade preestabelecida, reunindo anseios individuais e coletivos de grupos que se encontram dispersos em face de uma ideia de homogeneização cultural. Mais ainda, além de visar a uma novidade e a um

rejuvenescimento, que nos fez conferir às canções de Belchior um aspecto de contemporaneidade – entendendo esse conceito como sendo a capacidade de transitar além do tempo-espaço em que se encontra, permitindo novas leituras desse momento e desse lugar –, suas canções apresentam-se a nós, na atualidade, tornando-se contemporâneas (no sentido clássico), visto que ainda representam um panorama em permanente construção da mentalidade comumente compartilhada a respeito do que seja a identidade cultural brasileira (nossa brasilidade) em relação à cultura hegemônica das culturas ocidentais que tendem a verticalizarem-se sobre nós.

Lembre-mo-nos, enfim, de que nossa partida depende do Norte carregado nas canções de “Alucinação” pelo *eu belchioriano* e, por isso, nossa leitura *identitária* do disco embasa-se em micro-aspectos da cultura nacional, sul-latino-americana e ocidental, quais sejam, a dos indivíduos que deixam o Norte do Brasil em busca do Sudeste promissor, sejam os artistas, ou a mão de obra formal, ou qualquer um que no Sudeste carregará o estereótipo do estrangeiro. Acreditamos que o recorte contido em “Alucinação”, em alguma medida, continua a reverberar entre nós, haja vista o tom de sua execução. O que explica tal característica é o fato de a fissura aberta por esse disco, acompanhada de uma boa parte do cabedal artístico produzido na época da ditadura, buscarem revisitar nossa formação cultural, almejando respostas para nossas questões *identitárias*, até os dias atuais não resolvidas. Conforme vimos, por sua força de reconstrução e reedição a partir do já visto, as estratégias discursivas de Belchior interferem no modo como olhamos para nossa produção artística, enquanto elemento nacional, bem como se acende como um resquício fugidio de luz chegado da última estrela explodida.

Em progressão e continuamente, assistimos ao estigma de brasilidade preso ao invólucro do menor esforço – pelo caráter “canhestro dos nortistas que não se ajustam” e, por fim, caminham pela mesma estrada que os antecessores –, mas, da mesma maneira, presos à necessidade de aventurar-se no hostil, mais detidamente, o hostil às “sub-raças” nordestinas e nortistas, como nos diria o célebre Euclides da Cunha. Em meio à hostilidade e ao sufoco é que nos fazemos brasileiros e repetimos a saga em nome de uma manutenção do discurso das classes dominantes, que tendem a domesticar a grande massa em prol da manutenção do *status quo*. A “missão”<sup>41</sup>, porém, em “Alucinação” irá se valer de duas ferramentas. A

---

<sup>41</sup> No livro-entrevista, organizado por Benedetto Vecchi, intitulado *Identidade*, Zygmunt Bauman aponta-nos, ao relatar suas inquietações com as sensações de pertencimento e não pertencimento a determinados lugares, um pensamento que parece embasar com plenitude o que pensamos a respeito de “missão”; vejamos: “Pode-se reclamar de todos esses desconfortos e, em desespero, buscar a redenção, ou pelo menos o descanso, num sonho de pertencimento. Mas também se pode fazer desse fato de não ter escolha uma vocação, uma missão, um

primeira é a metacrítica do “ser missionário”, do indivíduo que, em nome de grandes massas marginalizadas, deve seguir em seu projeto, “cantando em Português” e “amando e mudando as coisas”. Em segundo lugar, essa missão, ou, no caso da canção, essa vocação, movimentada a produção artística no sentido de questionar o próprio “fazer artístico” em torno de preocupações políticas e sociais; a “missão”, nesse caso, vai mais além, pois discutir a constituição cultural é usar os estigmas culturais como forma de reconstituir a realidade, criando-a (não recriando-a) como fosse nova. É preciso deixar o blues passar, o flamenco passar, a poesia, a literatura, o dia a dia, a censura – e a ironia sorradeira em relação à ela –, principalmente, é preciso ser anti-imperialista, mesmo não o sendo declaradamente. Não se fala, porém, de amor, porque este parece insignificante no Estado de exceção. Escolhe-se, portanto, não o amor afetivo-amoroso, mas o amor ao outro que sou também eu, até mesmo, o amor pelo inimigo e a mistura com ele para que o delírio ocorra com as coisas reais e com o que se sente na ferida viva do coração.

---

destino conscientemente escolhido – ainda mais pelos benefícios que tal decisão pode trazer para os que tomam e a levam a cabo, e pelos prováveis benefícios que estes podem então oferecer a outras pessoas.” (BAUMAN, 2004, p. 20).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução: Denise Bottman. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AULETE, Caldas. *Dicionário on line de Língua Portuguesa*. <Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br/amigo#ixzz2gI60tZpo>>. Acesso em: 19 set. 2013.
- BANDEIRA, Manuel. Pneumotórax. In: *A cinza das horas*. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=649&sid=249>>. Acesso em: 17 nov. 2014.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BELCHIOR. *Alucinação*. Polygram. CD. São Paulo: 1976.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução: Ana Regina Lessa; Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. 6. reimp. São Paulo: Edusp, 2013.
- BRASIL. *Constituição Federal*. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/AIT/ait-01-64.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-01-64.htm)>. Acesso em: 12 jul. 2014.
- COSTA, Gal. *Gal Costa*. Disponível em: <[http://www.galcosta.com.br/sec\\_textos\\_list.php?id\\_type=2](http://www.galcosta.com.br/sec_textos_list.php?id_type=2)>. Acesso em: 19 set. 2013.
- COSTA, Gal. *Gal*. LP. São Paulo: 1969.
- COSTA, Nelson Barros da. *A produção do discurso lítero-musical brasileiro*. Tese (Doutorado em Linguística). s.n. São Paulo: PUC-SP, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. 2. ed. 3. reimp. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Capitalismo e esquizofrenia – Vol. 3. Tradução: Aurélia Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão; Suely Rolnik. 1. ed. 4. reimp. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DIAS, Rosa Maria. Vida como vontade criadora. In: *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- DICIONÁRIO HOUAISS. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/>>.
- ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Manifesto do partido comunista*. Tradução: Pietro Nassetti. 2. ed. 4. reimp. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- FOLHA DE SÃO PAULO. Disponível em: <[http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil\\_20mar1964.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil_20mar1964.htm)>. Acesso em: 12 jul. 2014.
- FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/Golpe1964>>. Acesso em: 12 jul. 2014.
- GONZAGA, Luiz. Disponível em: <<http://letras.mus.br/luiz-gonzaga/47082/>>. Acesso em: 13 dez. 2014.

- GOUVÊA, Mariana; PASSOS, Fernando; POLITO, Rodrigo; TOSTI, Raphael. O novo flâneur. In.: *Eclética*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2003. Disponível em: <<http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/media/2%20-%20o%20novo%20fl%C3%A2neur.pdf>>. Acesso em: 19 set. 2013.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. O que o sentido não consegue transmitir. Tradução: Ana Isabel Soares. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11. ed. 1. reimp. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26. ed. 32. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução: Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994.
- MARCONDES, Marcos Antônio. (ED). *Enciclopédia da Música popular brasileira: erudita, folclórica e popular*. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1999.
- MELO NETO, João Cabral de. A palo seco. In: *Quaderna*. Disponível em: <<http://gilvanmelo.blogspot.com.br/2010/11/palo-seco-joao-cabral-de-melo-neto.html>>. Acesso em: 19 set. 2013.
- MONTEIRO, André. *É preciso aprender a ficar (in) disciplinado*. Disponível em: <[http://www.albertopucheu.com.br/pdf/ensaios/eprecisoaprenderaficarindisciplinado\\_andremonteiro.pdf](http://www.albertopucheu.com.br/pdf/ensaios/eprecisoaprenderaficarindisciplinado_andremonteiro.pdf)>. Acesso em: 7 jun. 2013. Juiz de Fora: 2012.
- MPB NET. Disponível em: <<http://www.mpbnet.com.br/musicos/belchior/>>. Acesso em: 9 set. 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A origem da tragédia: proveniente do espírito da música*. Tradução: Márcio Pugliesi. São Paulo: Madras, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falava Zarathustra*. Tradução: José Mendes de Souza. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Ecce homo: como se chega a ser o que se é*. Tradução: Artur Morão. Covilhã: LuSofia: press, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O anticristo: maldição contra o cristianismo*. Tradução: Renato Zwick. 1. ed. 1. reimp. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- ONETO, Paulo Domenech. A questão da literatura engajada nas filosofias de Sartre e Deleuze. In: *Comunicação & política*. V.25, nº2, p.213-234. Disponível em: <<http://www.cebela.org.br/imagens/Materia/05LIT01%20Paulo.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2014.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. Cultura Brasileira e Indústria Cultural. 5. ed. 3. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 5. ed. 13. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

- PINTO, Nathalia. *Belchior e Antônio Torres: duas expressões da mesma realidade*. TCC (Faculdade de Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/29151>>. Acesso em 13 set. 2013.
- ROLNIK, Suely. *Subjetividade antropofágica*. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjantropof.pdf>>. Acesso em: 16 ago. 2014.
- ROLNIK, Suely. *Antropofagia e esquizoanálise*. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Antropesquizoan.pdf>>. Acesso em: 16 ago. 2014.
- ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético / estético / político no trabalho acadêmico. In: *Cadernos de Subjetividade*, v.1 n.2: 241-251. São Paulo: PUC / SP, 1993.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: Técnica e Tempo / Razão e Emoção*. 4. ed. 2. reimp. São Paulo: Edusp, 2006.
- SARAIVA, José Américo Bezerra. *Pessoal do Ceará: a identidade de um percurso e o percurso de uma identidade*. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008. Disponível em<<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/8881>>. Acesso em: 13 set. 2013.
- TORRES, Antônio. *Pelo fundo da agulha*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- VELOSO, Caetano. *Antropofagia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- VELOSO, Caetano. Disponível em: <<http://letras.mus.br/caetano-veloso/>>. Acesso em: 3 mar. 2014.
- VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. 45. ed, São Paulo: Globo, 1995.
- ZANIN, Fabiano Carlos. *O violão flamenco e as formas musicais flamencas*. R.cient./FAP, Curitiba, v.3, p.123-152, jan./dez. 2008. Disponível em: <[http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica3/15\\_Fabiano\\_Zanin.pdf](http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica3/15_Fabiano_Zanin.pdf)>. Acesso em: 21 nov. 2014.