

**DESAFI[N]ANDO DE NOVO, AFINAL NADA É DIVINO, NEM TÃO
MARAVILHOSO:
A PROPOSTA CRIATIVA DE BELCHIOR, CONEXÕES E EMBATES**

Marildo José Nercolini¹

André S. Feres²

Resumo: A partir dos pressupostos dos Estudos Culturais, sobretudo de R. Williams, queremos pensar a criação musical de Belchior e do, assim denominado, “Pessoal do Ceará” como práticas sociais, buscando situar essas práticas, perceber as condições em que foram criadas, os embates e as negociações que as gestaram. Estamos falando dos anos 70, momento de acirramento da ditadura militar e também de embates em torno do papel e do valer da arte, disputas sócio-políticas e culturais acerca dos rumos do país. Os embates e negociações estabelecidos por Belchior e seus companheiros se deram sobremaneira com as gerações musicais que os antecederam, seja a geração 50, criadora da Bossa Nova, seja, especialmente, a geração 60, artífice da MPB e da Tropicália, tidos como “régua e compasso”, o parâmetro de análise e criação do que seria/deveria ser a canção popular no Brasil. Atermo-nos a produção dos anos 70 de Belchior nesses termos, permite-nos refletir sobre importantes disputas em torno dos sentidos e significados sociais pelas quais a sociedade brasileira viveu à época e sobre os caminhos que foram, desde então, sendo construídos. Partimos também do entendimento do papel fundamental, no Brasil contemporâneo, da canção popular e dos seus criadores, devido a sua enorme capacidade de ação e reflexão sobre o contexto onde viviam e a partir do qual criavam. A sua análise nos possibilita um melhor e mais complexo entendimento da cultura brasileira, das disputas em torno das distintas visões de mundo, de Brasil, da identidade nacional, das artes e do seu papel social. Entre desafios e desafinos, Belchior e o “Pessoal do Ceará” foram forjando seu espaço e repensando os rumos do país.

Palavras-chave: Cultura brasileira contemporânea; canção popular brasileira; Belchior; deslocamentos; embates.

Se estamos dispostos a pensar o Brasil, ou melhor, os muitos Brasis que fomos e estamos construindo, certamente percorrer os caminhos trilhados pela canção popular é uma das possibilidades das mais ricas e das mais complexas. Unimo-nos a Luiz Tatit (2004, p. 11) para quem em terras brasileiras a canção popular se transformou “em uma prática artística que, além de construir a identidade sonora do país, se pôs em sintonia com a tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra”. E também regatamos José Miguel Wisnik (2005, p.26), que saúda o compositor popular pois:

¹ Professor do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense. E-mail: mjnercolini@gmail.com

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense. E-mail: andre_feres@hotmail.com

Ele passa um recado, que não é propriamente uma ordem, nem simplesmente uma palavra, e nem uma palavra de ordem, mas uma pulsação que inclui um jogo de cintura, uma cultura de resistência que sucumbiria se vivesse só de significados, e que, por isso mesmo, trabalha simultaneamente sobre os ritmos do corpo, da música e da linguagem.

Atribuímos a canção popular e a seus criadores um lugar especial e fundamental para refletir sobre o país, nossa(s) cultura(s), nossas memórias coletivas e visões de mundo, pois ela, resgatando mais uma vez o mestre Wisnik (id.,ibid., p.29):

[...] pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbana-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural [...], nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, e nem às outras pressões que se traduzem em exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido.

A proposta neste texto é analisarmos a produção musical ligada à canção popular dos anos 70, centrando na criação de Belchior, em especial seu álbum “Alucinação”, lançado em 1976. Buscamos, inicialmente, situar tal produção dentro do contexto sócio-histórico em que foi produzida, isto é, vê-la como prática cultural, a partir dos pressupostos de análise de Raymond Williams (2005, p.224) “não olhar para os componentes de um produto, e sim para as condições de uma prática”. Não imaginando “sua comunidade essencial bem como sua individualidade irreduzível”, mas sim, primeiramente, “prestar atenção à sua prática e às condições da prática quando foi exercida”. Contextualizar essa criação, perceber as condições em que essas práticas se deram, as interconexões e enfrentamentos, pois isso nos permite pensar a própria cultura em que estão situados os sujeitos e suas criações, afinal é no campo da cultura que se concretizam essas práticas. Ao analisarmos a produção musical de Belchior nos anos 70, adentramos por embates e negociações em torno da atribuição de significados sociais, das noções de país e identidades nacionais³ que estavam em disputa, das concepções de arte e política e dos distintos sujeitos de cultura que estavam em ação/relação. Como nos afirma Williams (2005, p.224):

O reconhecimento da relação de um sistema coletivo e um projeto individual [...] é um reconhecimento de práticas relacionadas. [...] À medida que descobrimos a natureza de uma prática determinada, e a natureza da relação entre um projeto individual e uma

³ Em artigo publicado anteriormente, “A Música Popular Brasileira repensa identidade e nação”, Nercolini analisa mais detidamente essa questão, que não será aqui explorada, atendo-se aos embates entre MPB, mais ligada ao ideário nacional-popular, e a Tropicália, com sua proposta de complexificar essa discussão, apontando que “o Brasil tem na produção musical ligada à canção popular papel decisivo na gênese de novas identidades nacionais híbridas; não mais fixas, nem essencializadas, mas marcadas pela articulação do ‘próprio’ e do ‘alheio’.” (NERCOLINI, 2006, p.125).

modalidade coletiva, vemos que estamos analisando como duas formas do mesmo processo, tanto sua composição ativa quanto as condições dessa composição, e em ambas as direções trata-se de um complexo de relações extensivas e ativas.

Uma nova leva de nordestinos, não mais baianos, mas cearenses, como Ednardo, Fagner e Belchior – os então denominados “Pessoal do Ceará”; pernambucanos, como Alceu Valença e Geraldo Azevedo; paraibanos, como Zé Ramalho. São os “compositores migrantes”⁴, que, a duras penas, forjaram sua entrada na seara da MPB⁵. Para isso tiveram que migrar para o “sul-maravilha”, no período, a escolha possível para quem queria ter sua criação com circulação e reconhecimento nacional, pois aí se concentravam as gravadoras, as grandes redes de televisão e rádio e também todo o aparato da crítica musical especializada. De acordo com Ana Maria Bahiana (2005, p.47), eles trazem consigo “vivências novas, a luta contra a província, o deslocamento do provinciano na ‘cidade grande’, o problema da sobrevivência cultural”, acrescentam a produção musical brasileira do período “dados novos, que, expressos claramente em música, texto e postura”, trazem “novas frentes de discussão” e sangue novo em um meio debilitado pela censura e exílios.

Voltemo-nos para Belchior e seus companheiros – o “Pessoal do Ceará”. Chegam afirmando que:

Eu sou a nata do lixo, eu sou o luxo da aldeia
Eu sou do Ceará
Aldeia, Aldeota
Estou batendo na porta pra lhe aperriá
Prá lhe aperriá,
Prá lhe aperriá⁶

Eles fazem parte da geração seguinte a dos anos 60 - esta que construiu a Música Popular Brasileira -MPB e a Tropicália, em embate e diálogo com a Bossa Nova⁷, que as antecedeu – final dos 50. Essa sagrada tríade os antecede no tempo, transformam-se em referência que os marca e em relação à qual são constantemente avaliados; e contra

⁴ Tanto “Pessoal do Ceará”, quanto “Compositores migrantes” são expressões usadas por Ana Maria BAHIANA, 2005.

⁵ “Quando falamos em MPB estamos nos referindo mais especificamente a um certo tipo de música urbana, ligada ao ambiente universitário e à efervescência político-cultural que dominava as artes no Brasil na década de 60, e que se consolida na chamada *Era dos Festivais*” (NERCOLINI e CAMINHA, 2016, p. 119).

⁶ Verso da canção *Terral*, de Ednardo, um dos componentes do “Pessoal do Ceará”, no disco “Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto na Viagem - Pessoal do Ceará”, gravado 1973 pela gravadora Continental.

⁷ Sobre isso, ver NAPOLITANO, 1999; NERCOLINI, 2005; DUARTE, P. S. e CAMBRAIA NAVES, S., 2003.

a qual precisam se embater a fim de se afirmar, não sem antes reconhecer que são, de certo modo, seus filhos, mesmo que rebeldes.

Como o próprio Caetano afirma, uma das marcas desse “Pessoal do Ceará” foi “a intenção de exhibir confronto com os tropicalistas” (Cf. VELOSO, *op. cit.*). Talvez não somente com eles, mas com toda essa geração 60, como forma de se firmar e de criar espaço para que seu trabalho que estava surgindo pudesse ser ouvido e pudesse ser legitimado e valorado. Reconhecendo a sua importância, incorporando muitos dos avanços por eles trazidos, mas não como seres intocáveis, idealizados, como se depois deles *não tivesse aparecido mais ninguém*. A régua e o compasso⁸ a dar a medida do que de fato poderia ser considerado bom, valoroso e legítimo dentro da música popular brasileira. A crítica musical estabelecida no período (e que tem seus fortes resquícios ainda nos dias atuais) via a tríade Bossa Nova, MPB e Tropicália como o parâmetro de qualidade sempre usado, normalmente, em desmerecimento do que aparecia de novo. Se fosse parecido, seria bom como eles; se fosse um pouco ou muito diferente, sempre piores que eles.

Belchior deixa explícito isso logo no início de sua carreira, em entrevista à *Folha de São Paulo*, em 73 (*apud* BAHIANA, 2005, p.49):

Nós somos uma geração esvaziada. Durante várias gerações seguidas, os ídolos foram os mesmos. Na faixa de alguns, estamos entrando no mercado para por em xeque suas proposições, pois se o tropicalismo atacou o ‘bom gosto’ oficial da música brasileira, ele mesmo criou um novo critério que hoje está envelhecido e envilecido, ao longo de várias gerações. E é contra esse velho ‘bom gosto’ deles que estamos chegando com nosso trabalho, dialeticamente.

Um pouco depois, em 74, em programa da TV Cultura⁹, volta a afirmar que seria necessário voltar a discutir a música popular brasileira, voltar a polemizar, pois muita coisa estaria acontecendo “e as pessoas não estão vendo, não estão falando, não estão dizendo, não estão querendo, mas está acontecendo”. E ele continua o seu desabafo instigador:

Fala-se que depois de Caetano, de Chico, de todos que estão aí, não apareceu mais ninguém. É muito interessante observar com mais cuidado porque está aparecendo muita gente. [...] Todos os novos são muito bons. Eu estou muito interessado no trabalho desse pessoal. Não tô interessado no passado. O resto para mim é passado. E eu não estou interessado no passado. O resto é material de discussão. O resto é tradição.

⁸ Ver sobre isso, artigo de NERCOLINI, 2011, em que o autor analisa a crítica musical massiva no Brasil, atendo-se ao período compreendido entre o final dos anos 50 e a década de 60.

⁹ Programa “Belchior – MPB Especial” – TV cultura, em 02 de outubro de 1974. <https://www.youtube.com/watch?v=94-rOEVnyDg>. Acessado em 12 de maio de 2017.

Então, eu estou interessado numa linguagem nova dentro da música popular brasileira. Novas palavras, novos signos, novos símbolos. Quer dizer, a música popular brasileira precisa [...] perder o medo dos seus ídolos. Nós não estamos interessados em idolatria, em mitologias. Todos os mitos são iguais aos sabonetes, aos pacotes de açúcar, aos pacotes de macarrão [...] Para que esconder esse papo? (BELCHIOR, 1974.)¹⁰

Caetano Veloso, um dos maiores expoentes da Tropicália – a quem Belchior atribuía grande importância para os rumos da canção no país e na sua própria criação, mas com quem também mais se embatia –, reconhece esse embate e a importância dele no período. Veloso afirma em texto recente, escrito logo após a morte de Belchior:

Sugeriam que nós, os baianos, já representávamos o estabelecido, o velho, enquanto eles seriam o novo e a verdadeira rebeldia. Me parecia uma interessante reação ao habitual "tudo amiguinho, tudo certo". No estilo de Belchior, soava justo. O tropicalismo se opôs à bossa nova louvando João, Jobim e Lyra. A bossa nova se opôs à bossa velha louvando Caymmi, Ary e Bide&Marçal. O pessoal do Ceará queria opor-se mesmo. Não chegava a isso e a recusa à louvação teria ficado vazia não fosse o talento e a personalidade de Belchior (VELOSO, 2017).¹¹

Era um confronto necessário para se ir adiante, para permitir que o processo continuasse, mas era um confronto que não desmerecia esse “Outro”, já reconhecido como constitutivo deles próprios. No mesmo programa, e em vários momentos, Belchior ressalta, por exemplo, a importância da geração que o antecedeu, sobretudo a Tropicália: “Minha formação musical veio da tradição nordestina, [...] firmada em Luís Gonzaga, João do Vale, Jackson do Pandeiro [...]. E a revolução de 60: *Beatles*, o pop e, particularmente, o movimento da Tropicália”. Reconhece que o contato com os tropicalistas foi fundamental para deflagrar esse movimento de renovação do “Pessoal do Ceará”:

Eu tive metido mesmo nesse movimento, porque todos nós que estávamos fazendo arte naquele tempo no interior do Ceará, todo mundo tinha consciência que a província necessitava de outra espécie de cultura. Uma cultura que desprovincializasse. Uma cultura que se abrisse mais e que se desvinculasse da tradição. Quer dizer, todo mundo compreendia arte como uma coisa que não pode obedecer a nenhum cânone, nem que seja de beleza mesmo (BELCHIOR, 1974)¹².

Novamente resgatamos Caetano (Cf. VELOSO, *op.cit.*): “O confronto que lhe pareceu necessário vinha eivado de amor. E não apenas amor transmutado em ressentimento”. Talvez o baiano reconheça nesse procedimento, a semelhança daquele

¹⁰ Id. Ibid., 48’33’’ a 51’40’’.

¹¹ Ver VELOSO, Caetano. “Canções de Belchior não são das que morrem”, diz Caetano Veloso”. O Estadão de SP, 1 de maio 2017. <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,cancoes-de-belchior-nao-sao-das-morrem-diz-caetano-veloso,70001759119>. Acessada em 12 de maio de 2017.

¹² Ver o já citado Programa “Belchior – MPB Especial” – TV cultura, em 02 de outubro de 1974. 23’20’’. <https://www.youtube.com/watch?v=94-rOEVnyDg>. Acessado em 12 de maio de 2017.

que a própria Tropicália havia feito na sua relação com a Bossa Nova: continuar com a linha evolutiva dentro da MPB.¹³ Para Antônio Cícero (2003, p.208) quando Caetano se refere à linha evolutiva da MPB o que está em questão é “manter viva a possibilidade, aberta pela Bossa Nova” e “utilizar a informação da modernidade musical na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente da música popular brasileira” ou, em síntese, Caetano “estava simplesmente se opondo àqueles que combatiam qualquer inovação na música popular”. É curioso também trazer a fala de Belchior no mesmo já citado programa na TV Cultura para amarrar essa questão, aí resgata a trupe bossanovista de João Gilberto para justificar o confronto com a trupe tropicalista: “É preciso desafinar de novo, é preciso desafinar o carretel da linguagem até onde dá. Desafinar o coro dos contentes”.¹⁴ Cabe lembrar que esse desafi[n]o com a MPB e a Tropicália continuou e foi acirrado pelo BRock, dos anos 80, conforme análise feita por Nercolini e Caminha (2016).¹⁵

Vamos ver como essas questões, esses embates aparecem em algumas das poesias/composições de Belchior. Em *Na hora do almoço*, a primeira composição que lhe deu um início de reconhecimento em sua carreira, pois com ela venceu o IV Festival Universitário de Música Brasileira, promovido pela TV Tupi do Rio de Janeiro, em agosto de 1971¹⁶, nela já se pode perceber um diálogo com a Tropicália, nesse caso com “Panis et circenses”, pelo contraponto. Ao invés de ambiente burguês da sala de jantar em um solar, e de pessoas “ocupadas em nascer e morrer”, contra a qual a trupe tropicalista lança os “tigres e os leões”, e, imbuídos de utopia, mandam “plantar folhas

¹³ Partimos da afirmação de Caetano Veloso sobre os rumos da MPB, feita em debate realizado pela Revista Civilização Brasileira em 1966: “Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação”, analisada por NERCOLINI, 2005, p.85.

¹⁴ Id., Ibid., 43’24”.

¹⁵ Conforme NERCOLINI e CAMINHA (2016, p. 120): “Nos intermédios entre ser oposição e situação, um corpo juvenil consumidor se assumia como tal e revelava não apenas as crises de um passado revisto, deflagrando, com isso, uma necessidade de mudança. Para a geração MPB/60, em um primeiro momento, o BRock representava aquilo que ela negava enquanto padrão valorativo de “bom gosto”. Já o BRock, por conseguinte, encarnava uma descrença no projeto utópico que margeou toda política de corpo vinculada à sigla MPB, e musicalmente estavam dispostos a experimentar uma sonoridade mais leve e solta, nos moldes do punk – “do it yourself”. É nesse sentido que como uma resposta a esse passado, a Banda Engenheiros do Hawaii, vai dizer que: ‘Mas ninguém tem o direito de me achar reacionário. Não acredito no teu jeito revolucionário (...). Por incrível que pareça seu discurso é tão seguro. Talvez você esqueça: você também não tem futuro (...). Você quer me pôr no agito, no movimento estudantil, mas eu não acredito no futuro do Brasil (...). Sei de cor seus comentários, sobre o mal da alienação. Mas eu não vivo de salário. Eu não vivo de ilusão, não levo fé nenhuma em nada.’”.

¹⁶ Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em:

<http://dicionariompb.com.br/festival-universitario-da-cancao-popular-tv-tupi/dados-artisticos>. Acesso em 11 de maio de 2017.

de sonho no jardim”¹⁷, o cearense descreve a cena do almoço, de família marcada pelo medo, pela tristeza, pelo segredo, “mão fechada”, “boca aberta” e “peito deserto”:

No centro da sala, diante da mesa
No fundo do prato, comida e tristeza
A gente se olha, se toca e se cala
E se desentende no instante em que fala
Medo, medo, medo, medo, medo, medo

Ao invés da utopia, a distopia; a tristeza dos sonhos desfeitos e da falta de perspectiva da “mão parada, lacrada, molhada de medo”, em um contexto marcado pelo recrudescimento da ditadura militar. No entanto, o poeta-compositor demonstra querer enfrentar esses medos:

E eu inda sou bem moço pra tanta tristeza
Deixemos de coisas, cuidemos da vida
Senão chega a morte ou coisa parecida
E nos arrasta moço sem ter visto a vida

Seu embate/diálogo com a MPB e a música engajada, sobretudo com os defensores de um ideário nacional-popular¹⁸, torna-se explícita não somente nas canções por ele gravadas, mas também por quem acolhe suas composições – Elis Regina. Um dos ícones maiores do ideário hegemônico anterior, uma das articuladoras da “Passeata contra as Guitarras Elétricas”, em 1967, e da necessidade de preservar o “purismo” da música brasileira, foi Elis quem abriu para Belchior as portas no “clube” da MPB. Grava, em 72, *Macuripe*, composição dele com Fagner¹⁹, e, de forma mais incisiva, em 1976, incorpora *Como nossos pais* e *Velha Roupas Coloridas* no emblemático show/disco “Falso Brillante”. Na letra vemos Belchior afirmando a necessidade de a canção popular se abrir para o novo e para os novos e não se manter fixa nos pais/ídolos mitificados da MPB/Tropicália da geração anterior. Emblemático que Elis, uma das mais representativas dessa geração 60, desse ressonância, aval e legitimação a Belchior e a sua crítica tão contundente. Ao fazer isso, é como se também parte dessa geração fizesse uma autocrítica e incorporasse, a duras penas, esse novo que se apresentava. Em *Como Nossos Pais*, ouvimos que:

¹⁷ Versos de *Panis et Circenses*, de Caetano e Gil, gravada pelos *Mutantes* no disco antológico “Tropicália ou Panis et Circensis”, lançado em 1967.

¹⁸ “A tradição nacional-popular tem origem, no Brasil, na segunda fase do movimento modernista - aquela que vai de 1930 a 1945. Para seus seguidores, além de brasileira e moderna, a arte precisaria ser social, isto é, dirigir-se ao povo brasileiro e levar em conta seus problemas. Subjaz neles uma visão de arte enquanto reflexo da realidade e instrumento de conscientização política” (NERCOLINI, 2005, p.145).

¹⁹ Presente no álbum “Elis”, lançado em 1972 pela gravadora Phonogram.

Nossos ídolos
Ainda são os mesmos
E as aparências
Não enganam não
Você diz que depois deles
Não apareceu mais ninguém

E também que “é você que ama o passado e que não vê, é você que ama o passado e que não vê que o novo sempre vem”.

Em *Velha roupa colorida* a crítica é ainda mais explícita, afinal para ele “o passado é uma roupa que não nos serve mais”:

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

De forma incisiva e nada contida, Belchior e o “Pessoal do Ceará” querem interferir nos rumos da canção popular que aqui se fazia como um “canto torto, feito faca” que “corte a carne de vocês”²⁰.

Situado o contexto sociocultural da produção da obra de Belchior, cabe agora apontar outros elementos presentes em suas composições que também nos parecem essenciais. Como já apontado, o músico propõe um diálogo crítico com os artistas e movimentos que protagonizaram a cena cultural brasileira da década anterior, notadamente o tropicalismo, a canção de protesto e a MPB, em uma perspectiva menos idealista e mais concreta, fundada no plano do prático-sensível, vivenciado. Esta escolha se dá, em grande parte, por uma mudança importante na conjuntura política, ocorrida na transição da década de 1960 para a de 1970 e que afetou não só o Brasil, como toda a América Latina. Segundo Osvaldo Coggiola (2001, p.35):

As ‘novas’ ditaduras militares surgidas na década de 1970, inclusive quando eram só a *reformulação* de ditaduras já existentes (como nos casos de Peru e Brasil), não se distinguiram apenas por um grau muito maior de brutalidade contra seus opositores do que as precedentes (...) Diferentemente das ditaduras da década de 1960, que possuíam um caráter mais ‘preventivo’ de eventual contágio da Revolução Cubana, as ditaduras da década de 1970 possuíam um caráter evidentemente contrarrevolucionário.

No ano em que Belchior lançou o álbum “Alucinação” (1976), as ditaduras militares no continente, incluindo a brasileira, atingiam seu ápice tanto em termos de expansão territorial como de repressão e brutalidade. A sensação de derrota e

²⁰ Verso de Belchior em *À palo seco*, álbum “Alucinação”, de 1976.

impotência, portanto, se agudizou nas camadas sociais contrárias ao regime militar; Belchior aponta bem este sentimento nos primeiros versos de, respectivamente, *À Palo Seco* e em *Como Nossos Pais*:

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

Eles venceram
E o sinal está fechado pra nós
Que somos jovens

A essa percepção, o artista associa certa ineficiência das estratégias adotadas pelas correntes musicais anteriormente citadas, e por isso mesmo, inaugura outro tipo de discurso, incorporando novas vozes, vivências e territórios à arena cultural do momento.

Neste momento, nos ateremos fundamentalmente a dois aspectos discursivos presentes em canções de Belchior: a ideia de latinidade e a de nordestinidade. Para tanto, selecionamos estrofes de três músicas que aludem a tais questões, dispostas aqui em sequência:

Eu sou apenas um rapaz
Latino-Americano
Sem dinheiro no banco
Sem parentes importantes
E vindo do interior
(*Apenas um Rapaz Latino-Americano*)

Vou ficar nesta cidade
Não vou voltar pro sertão
Pois vejo vir vindo no vento
O cheiro da nova estação
(*Como Nossos Pais*)

Tenho vinte e cinco anos
De sonho e de sangue
E de América do Sul
Por força deste destino
Um tango argentino
Me vai bem melhor que um blues
(*À Palo Seco*)

Lidos em sequência, os versos traçam um itinerário do eu lírico do cantor, mas que seguramente possuem forte caráter autobiográfico. Antônio Carlos Belchior nasceu em 1946 na cidade de Sobral, interior do Ceará, estudou em um seminário franciscano e mudou-se para Fortaleza já adulto, a fim de prosseguir os estudos. Após 4 anos cursando medicina, resolveu dedicar-se definitivamente a carreira de músico, fazendo-o mudar-se para o Rio de Janeiro, em 1971 – ocasião, como já citado, em que venceu o IV Festival Universitário da MPB, com a canção *Na Hora do Almoço* –, e depois para São Paulo, onde firmou moradia. Anos depois, em 2009, decidiu abandonar a carreira e passou a ter seu paradeiro desconhecido, mas hoje sabe-se que viveu no Uruguai e também no Rio Grande do Sul, estado onde veio a falecer, na cidade de Santa Cruz do Sul, em maio de 2017.

A trajetória de Belchior consoa, portanto, com aquilo que escreve e canta em seus versos. No entanto, há aí algo mais, pois não podemos limitar sua interpretação como mero reflexo de suas condições objetivas. A isso, Williams nos alerta que:

Temos de dizer que ao falarmos da “base” estamos falando de um processo e não de um estado. E não podemos atribuir a esse processo certas propriedades fixas para transposição subsequente aos processos variáveis da superestrutura. (...) Nós temos que reavaliar “determinação” como o estabelecimento de limites e o exercício de pressões, e não como a fixação de um conteúdo previsto, prefigurado e controlado. Nós temos que reavaliar “superestrutura” em relação a um determinado escopo de práticas culturais relacionadas, e não como um conteúdo refletido, reproduzido ou especificamente dependente. E, principalmente, nós temos de reavaliar “base” não como uma abstração econômica ou tecnológica fixa, mas como as atividades específicas de homens em relações sociais e econômicas reais, que contêm contradições e variações fundamentais, e por isso estão sempre em estado de processo dinâmico (WILLIAMS, 2005, p. 214).

Neste sentido, Belchior usa de sua música – prática cultural e, portanto, parte da assim chamada superestrutura, na definição de Williams – não para refletir sua condição, mas para tensionar as relações sociais e econômicas que são sua base, colocando-as em xeque. Talvez o principal ponto que ressalte esta tática seja na estrofe selecionada de *Como Nossos Pais*, pois, apesar de na canção anterior se colocar como um rapaz latino-americano, pobre, interiorano, nesta outra manifesta seu desejo de fixar-se na metrópole, recusando a nostalgia ingênua ou a folclorização do sertão. Ficar na cidade significa ingressar na disputa por pertencimento em um território central, apresentando alternativas, “linhas de fuga para as identidades estáticas e para a manutenção da ordem vigente (...) uma identidade que busca horizontalizar-se, misturar-se e participar do processo, interferindo nele” (MOREIRA, 2015, p. 35).

Essa questão em particular, por sua vez, está relacionada com o fato de que, como já ressaltado anteriormente, até pelo menos o início da década de 1970, havia uma hegemonia cultural de movimentos musicais que basicamente se restringiam ao eixo Rio-São Paulo (MPB e canção engajada) e aos baianos do tropicalismo – que também tiveram de deslocar-se e estabelecer fortes vínculos com ambas metrópoles. É verdade também que Belchior não só não aboliu, como incorporou boa parte das possibilidades artísticas inauguradas por tais movimentos. De todo modo, há um recorte territorial desta disputa, havendo muito pouca projeção nacional para expressões culturais que estivessem fora deste raio.

Indo mais adiante em nossa análise, é possível constatar que este desejo de pertencer e participar de algo maior em Belchior parte da afirmação de seu lugar de fala como marginalizado – nordestino vindo do Ceará -, mas não de forma folclorizada, passa pela decisão de permanecer e disputar seu espaço nas grandes cidades sudestinas e desemboca na aspiração de pertencer a algo ainda maior: a América Latina.

Ao definir-se como um rapaz latino-americano, ou então declarar “25 anos de som e de sangue e de América do Sul”, o músico nos dá alguns indícios interessantes para pensar os motivos que o levam a se identificar com este grande pedaço de terra. Para interpretá-los, podemos conceber a própria noção de América Latina num sentido equivalente, ampliado, ao de nação. Stuart Hall, ao dialogar com a concepção de Benedict Anderson de nações como comunidades imaginadas, propõe que estas não seriam apenas uma entidade política, estável, mas algo que produz sentidos, um grande sistema de representação cultural. Para ele, estes sentidos “estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que *conectam seu presente com seu passado* e imagens que dela são construídas” (HALL, 2006 p.50) [grifo nosso].²¹

Tendo isto em vista, entendemos que Belchior costura o presente e o passado latino-americano a partir de uma perspectiva de resistência, de luta, com a qual, consequentemente, permite se identificar. Podemos avançar tal proposição na medida em que o eu lírico do cantor afirma preferir um tango argentino a um *blues*. Ora, se recordarmos novamente o contexto generalizado de governos militares que se apossaram do continente e que estes, por sua vez, foram amplamente apoiados e,

²¹ Sobre a temática, Lia Ribeiro vem desenvolvendo um projeto de pesquisa em que busca pensar a constituição das identidades na América Latina, em sua relação com as territorialidades, as disputas culturais e as formas narrativas que as conformam, a partir da análise de Belchior, Jorge Drexler e Calle 13.

mesmo, arquitetados pelos Estados Unidos, berço do *blues*, não fica difícil perceber a que alude o trecho da letra. Ademais, o verso que o antecede, ao associar as palavras “sangue” e “América do Sul”, também desenha uma imagem combativa do continente: é esse o laço, para Belchior, que nos dá o sentido de um território comum.

A trajetória artística do músico, representada em suas letras, sugere, portanto, uma tática diversa e extremamente sofisticada, na medida em que investe à cultura uma dimensão geográfica, ao alcançar múltiplos territórios e se apropriando destes. Para melhor entender, recorremos a Rogério Haesbaert (2007, p.22):

Enquanto continuum dentro de um processo de dominação e/ou apropriação, o território e a territorialização devem ser trabalhados na multiplicidade de suas manifestações - que é também e, sobretudo, multiplicidade de poderes, neles incorporados através dos múltiplos sujeitos envolvidos (tanto no sentido de quem sujeita quanto de quem é sujeitado, tanto no sentido das lutas hegemônicas quanto das lutas de resistência - pois poder sem resistência, por mínima que seja, não existe). Assim, devemos primeiramente distinguir os territórios de acordo com aqueles que os constroem, sejam eles indivíduos, grupos sociais/culturais, o Estado, empresas, instituições como a Igreja etc. Os objetivos do controle social através de sua territorialização variam conforme a sociedade ou cultura, o grupo e, muitas vezes, com o próprio indivíduo (no caso da diferença de gênero, por exemplo). Controla-se uma "área geográfica", ou seja, cria-se o "território", visando "atingir/afetar, influenciar ou controlar pessoas, fenômenos e relacionamentos"

Assim é, que Belchior, ao se desterritorializar – enquanto sujeito unicamente nordestino, sertanejo –, se reterritorializa, tornando-se um sujeito nordestino *e* metropolitano *e* latino-americano. Esta *multiterritorialidade* seria, ainda para Haesbaert, importante marca da atual fase do capitalismo, baseado no modelo de acumulação flexível, aonde a tecnologia da informação conduz à processos cada vez mais mundializados, dispostos em rede.

E por que não, universal? Ao dispensar construções excessivamente alegóricas, volta-se ao terreno do ser humano comum, do sentimento e das coisas mundanas: abraçar seu irmão, beijar sua menina na rua, ouvir discos, conversar com pessoas e seguir seu caminho são algumas das referências deste âmbito que podemos extrair, sobretudo das canções *Como nossos pais* e *Apenas um rapaz latino-americano*, criando um vínculo comunal entre cantor e receptor; ou como ele afirma em *Foto 3x4*: “Eu sou como você. Eu sou como você. Eu sou como você que me ouve agora. Eu sou como você.”

Em síntese, os elementos aqui brevemente abordados e analisados permitem que pensemos a obra de Belchior em um caráter eminentemente político. Sem assumir

partidarismos nem vanguardismos. Sem adotar um tradicionalismo nacionalista, tampouco um idealismo deslumbrado. Rechaçando o culto à personalidade – a começar por sua própria – e caminhando seu caminho, o artista traça uma trajetória que costura tempos e espaços distintos, ao dialogar criticamente com o passado, enxergar tanto seus limites quanto seus ganhos e, finalmente, apostando no poder do agora.

É neste sentido que entendemos ser interessante o resgate de sua produção neste momento. Em tempos de deterioração das instituições políticas, ou ao menos de seus mecanismos de representação, é necessária criatividade para fortalecer redes de pessoas, lugares e ideias que tenham o vigor para sinalizar as alternativas possíveis ao temeroso futuro que presentemente se nos apresenta. E elas estão aí: não há “vácuo” político, muito pelo contrário. Um bom exemplo disso é o enorme poder de agência que possui a rede do hip-hop no Brasil atualmente. O grupo Racionais MCs, um de seus principais representantes, efetua inclusive uma releitura de Belchior em *Capítulo 4, Versículo 3*, onde Mano Brown solta a rima “Sou apenas um rapaz latino-americano/apoiado por mais de 50 mil manos/efeito colateral que o seu sistema fez”. Com esta canção, Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay também deram voz à estratos marginalizados da esfera sociocultural, disputando outros modelos de representação, ocupando um espaço político fundamental e, igualmente, a partir de suas experiências concretas, do vivido. O desafi[n]o prossegue.

Referências Bibliográficas:

BAHIANA, Ana Maria. “A linha evolutiva prossegue”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. pp. 38-52.

BELCHIOR – MPB ESPECIAL – Programa TV Cultura, em 02 de outubro de 1974. [<https://www.youtube.com/watch?v=94-rOEVnyDg>]. Acessado em 12 de maio de 2017.

BELCHIOR. *Alucinação*. Polygram. Álbum. São Paulo: 1976.

CÍCERO, Antonio. “O tropicalismo e a MPB.” In: DUARTE, P. S. e CAMBRAIA NAVES, S. (org.). *Do Samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003. p. 201- 214.

DUARTE, Paulo Sérgio e CAMBRAIA NAVES, Santuza (org.). *Do Samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

HAESBAERT, R. *Território e multiterritorialidade: um debate*. Revista GEOgraphia da Univesidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, ano IX, nº 17. 2007. Disponível em: <http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/view/213>. Acesso em 9 de maio de 2017.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MOREIRA, R. F. *Um sem-lugar em Belchior: A escuta de Alucinação*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2015. (Dissertação Mestrado em Letras). Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/424>. Acesso em 8 de maio de 2017.

NAPOLITANO, Marcos. “O conceito de ‘MPB’ nos anos 60.” *História: Questões e Debates*, Curitiba, v.16, n.30, jun. 1999. pp. 11-30.

NERCOLINI, M. J. *A construção cultural pelas metáforas: A MPB e o Rock Nacional Argentino repensam as fronteiras globalizadas*. RJ: UFRJ/ LETRAS, 2005. (Tese Doutorado em Literatura Comparada.)

_____. “Bossa Nova como régua e compasso: apontamentos sobre a crítica musical no Brasil.” *Rumores* (USP). São Paulo, v.9, 2011. [http://www3.usp.br/rumores/artigos2.asp?cod_atual=241]

_____. A MPB repensa identidade e nação. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n.31, dezembro 2006. pp.125-132.

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3402/2667>

NERCOLINI, M. J.; CAMINHA, Marina. “O embate entre MPB e BRock: lembranças e esquecimentos como estratégias de legitimação”. *Líbero* (FACASPER). v.19, p.117 - 127, 2016. [<http://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/440>]

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

VELOSO, Caetano. “Canções de Belchior não são das que morrem”, diz Caetano Veloso”. *O Estadão de SP*, 1 de maio 2017. <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,cancoes-de-belchior-nao-sao-das-morrem-diz-caetano-veloso,70001759119>. Acessada em 12 de maio de 2017.)

WILLIAMS, R. “Base e superestrutura na teoria cultural marxista.” *Revista USP*, São Paulo, n.65, p. 210-224, março/maio 2005. Disponível em: www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13448/15266

WISNIK, José Miguel. “O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. pp. 20-37.