

O canibal delicado na selva da cidade: antropofagia, memória e identidade na obra de Belchior

Roberto Remígio Florêncio*

Clarissa Loureiro Marinho Barbosa**

Vlader Nobre Leite***

Andressa de Oliveira Muniz****

Resumo

O presente artigo apresenta uma análise da obra do cantor-compositor Belchior, a partir de uma abordagem qualitativa dos conceitos teóricos e análise de algumas letras das canções do artista em que é possível identificar a influência do antropofagismo e da memória. Os estudos de Hall (2006) e Ortiz (2006) também foram considerados no que tange à construção da memória coletiva e identidade nacional. A ideia de antropofagia, ao devorar, deglutir e assimilar o que vem de fora, contribuiu para o desenvolvimento de uma consciência musical que se utiliza de tudo o que está disponível para se criar uma obra singular, original. Foi possível notar que a obra de Belchior assume uma identidade cultural representativa da época, mas consegue ir além e assumir um caráter atemporal, encontrando novas significações dentro de outras manifestações artísticas.

Palavras-chave: Música brasileira; intertextualidade; literatura brasileira; nordeste.

* IF Sertão Pernambucano. Professor Língua Portuguesa. Doutor em Educação (UFBA). ORCID: 0000-0003-3590-9022.

** Universidade de Pernambuco (UPE). Doutora em Letras (UFPE). ORCID: 0000-0003-4640-2446.

*** Universidade de Pernambuco (UPE). Mestrado em Letras (UFPB). ORCID:0000-0003-4152-6626.

**** Universidade de Pernambuco (UPE). Graduada em Letras (UPE). Lattes: <http://lattes.enpq.br/7251042094277693>.

The Delicate Cannibal in the City Jungle: Anthropophagy, Memory and Identity, in Belchior's Music

Abstract

This article presents an analysis of the work of the singer-songwriter Belchior, from a qualitative approach of theoretical concepts and analysis of some lyrics of the artist's songs in which it is possible to identify the influence of anthropophagy and memory. The studies by Hall (2006) and Ortiz (2006) were also considered regarding the construction of collective memory and national identity. The idea of anthropophagy, by devouring, swallowing and assimilating what comes from outside, contributed to the development of a musical consciousness that uses everything available to create a unique, original work. It was possible to notice that Belchior's work assumes a cultural identity representative of the time, but manages to go beyond and assume a timeless character, finding new meanings within other artistic manifestations.

Keywords: Brazilian Music; Intertextuality; Brazilian literature; Northeast.

Recebido em 03/10/2022 // Aceito em 18/02/2023

Introdução

A música ocupa um importante papel no processo de humanização do indivíduo desde a Antiguidade. Para os gregos, ela era parte fundamental da educação, constituindo a base formadora do *ethos*, dos valores éticos e morais do indivíduo, um instrumento para a formação social e política, haja vista a sua capacidade de representação de um povo, de uma língua, de um momento histórico. No Brasil, essa representação de uma identidade cultural e formação social por meio da música ganhou contornos mais bem definidos com a consolidação dos gêneros musicais, em especial, o estilo que ficou consolidado como Música Popular Brasileira (MPB), segundo Florêncio (2020). A partir da década de 1960, a repressão do regime militar imposta a manifestações contrárias ao governo fez com que a música assumisse um papel ainda maior de destaque no cenário político e social.

Dessa arte de resistência surgiu o movimento Tropicalista, em meados de 1968, influenciado pelo concretismo, poesia marginal e Cinema Novo, abrindo as portas para uma nova forma de se fazer música: elementos da cultura erudita e elementos da cultura popular reunidos, misturados, renovando artisticamente a música brasileira, em definitivo. Essa nova forma de se fazer música trazida pelos tropicalistas serviu de estímulo para muitos cantores no início da década de 1970 e Antônio Carlos Belchior¹, cantor e compositor cearense, foi um deles. As inúmeras referências e citações que traz em suas canções, estabelecendo

¹ Antônio Carlos Belchior foi um cantor e compositor brasileiro, nascido em Sobral (CE), em 1946, e falecido em Santa Cruz do Sul (RS), em 2017. Gravou diversos discos e teve composições gravadas por artistas como Elis Regina, Vanusa, Elba Ramalho, Fagner e Amelinha. Entre seus maiores sucessos estão: *Como nossos pais*, *Apenas um rapaz latinoamericano*, *Divina comédia humana* e *Paralelas*.

um diálogo entre a literatura e o que o cantor compreendia sobre o mundo ao seu redor, construíram um vínculo entre o artista e o povo e contribuíram para a consolidação de um estilo próprio, uma assimilação entre o velho e o novo, o estrangeiro e o nacional, surgindo não como um reflexo do que é externo, mas como uma identidade musical, singular e original.

O presente estudo se propõe a analisar a obra musical de Belchior a partir dos conceitos de Antropofagia, Memória e Identidade, considerando o contexto histórico que serviu de pano de fundo para as produções – tal análise será apresentada na seção “O delírio da experiência com coisas reais”. Após essa contextualização, será feita uma reflexão sobre a influência da memória e do uso da intertextualidade na construção da identidade poética do cantor. O processo autônomo de assimilação e criação em sua obra, que o aproxima muito da figura do antropófago, será tratado na seção “Belchior, o confidente antropófago”. Por fim, será abordada, na seção “Lembrança: na parede da memória de Belchior”, a representação da memória enquanto resgate que foi vivido por um grupo social e experiências individuais do artista.

As ideias de antropofagia como assimilação do novo e do que já existe, bem como a memória, constituída de experiências individuais e coletivas atreladas ao passado, contribuíram para a construção de uma identidade poética única para o cantor. É preciso olhar com atenção para o fato de que a literatura – também presente na música – ultrapassa as páginas dos livros, ela se constrói no dia a dia, é reflexo social e histórico de um ponto de vista artístico. Assim sendo, as canções de Belchior provocam inquietação por apresentarem as reflexões de um sujeito histórico em seu tempo. A sua obra é um instrumento de reconhecimento sociopolítico capaz de auxiliar no conhecimento

e entendimento de elementos que caracterizam uma construção identitária cultural. É por isso que o cantor ainda tem muito a nos dizer.

O delírio da experiência com coisas reais

O gênero lírico tem origem na Grécia Antiga, com o uso da lira para acompanhar as canções dos colonos. Aristóteles considerava a música como uma imitação da emoção humana, pois, além de provocar movimento, estava intimamente ligada ao prazer, às virtudes e à satisfação humana. Em *APoética* (323 a.C. - 2011), ele pontua que a tragédia se desenvolveu das performances improvisadas dos hinos, que envolviam narrativa e canto coral. Na Idade Média, há uma forte influência da religião com o canto gregoriano, não sendo possível dissociar a letra e a música, já que era cantado em uma só voz ou em coro, sem instrumentos musicais. Em oposição à música litúrgica, surge a poesia trovadoresca, com poemas satíricos e/ou amorosos musicalizados pelos trovadores. Reunidos em coletâneas denominadas cancioneiros, esses poemas-canções ficaram conhecidos pelo lirismo trovadoresco galaico-português.

Os trovadores traziam a temática amorosa em suas cantigas, mas também exploravam a política, o social e até o religioso. Nesse último caso, tem-se também a figura dos goliardos, clérigos medievais que faziam trabalho itinerante e cantavam sobre a vida mundana. Mas são os trovadores, de fato, que lançam mão de um estilo musical popular, tendo a cantiga como instrumento de manifestação artística dentro de uma sociedade sem instrução. As cantigas acabavam por cumprir o papel social de dialogar com o povo, trazendo a representação da sociedade

da época, o que demonstra como a música ocupa um espaço significativo na arte e na cultura e contribui diretamente para a formação social do indivíduo.

No Brasil, a música reflete a diversidade sócio-cultural de uma nação que se reinventa por meio das expressões artísticas, sendo esta uma das vertentes mais sólidas e significativas. A música popular brasileira contempla muito da figura dos trovadores, pois os cantores do gênero musical estabelecem esse diálogo com o público, assumindo um papel de representação social que não pode ser ignorado, ainda mais considerando a alcunha de país sem memória e identidade, refém das imposições de sua condição de *colonizado*, segundo Tatit (1997). A influência das culturas estrangeiras serviu para o desenvolvimento e consolidação de movimentos históricos e culturais, seja com a ruptura de tradições, seja com a criação de teorias artísticas, tudo convergindo para a formação de uma identidade cultural e artística genuinamente brasileira que pudesse ser considerada uma identidade nacional (VELOSO, 2008; FLORÊNCIO, 2022).

A música, enquanto manifestação artística, pode ser considerada uma expressão cultural cuja interação social, os símbolos e significados compartilhados pelo autor da canção e por aqueles que a ouvem, contribui para a construção de um sentimento cultural de reconhecimento e pertencimento de um grupo diferente dos demais. Segundo Arias (2002), é esse sentimento que configura a identidade cultural como a origem, a raiz, a base formadora da cultura de um povo, tendo a memória um papel de grande relevância na manutenção da história e tradição cultural de um lugar. A partir da interação entre os indivíduos, a cultura se constrói nos hábitos, costumes, expressões e sentimentos que determinam a forma de ser e

viver para esse grupo. Esse conhecimento e reconhecimento das próprias raízes é o que permite que os valores sejam transmitidos entre as gerações, constituindo uma tradição cultural.

Stuart Hall (2006) trabalha a noção de sujeito enquanto ser sociológico cuja consciência reflete a relação do indivíduo com a sociedade em que vive. Ainda que o indivíduo possua uma “essência interior”, particular e pessoal, está sempre em contato e diálogo direto com o mundo exterior, e esse espaço criado é o que constitui a identidade (HALL, 2006, p. 12). É preciso considerar, no entanto, que esse indivíduo não é uno, engessado, fixo, pois o seu processo de identificação é fragmentado, definido historicamente pelas constantes mudanças que a modernidade impõe ao sujeito. E, por não ser uno, o homem busca uma identidade nacional que lhe ofereça o sentimento de pertencimento, baseado no conjunto de significados representativos do que se tem como cultura e tradição, ainda que essa tradição seja inventada (HALL, 2006, p. 54).

É por isso que, para Hall (2006), a ideia de cultura popular ou identidade cultural não se firma em algo sistematizado. O que se depreende das manifestações culturais é um caráter heterogêneo, fragmentado, que vai corresponder a cada grupo social que partilha memórias relacionadas às suas vivências. No mesmo sentido, Ortiz (2006) afirma que a memória coletiva, entendida como aquela que se constitui das vivências de um determinado grupo social, se diferencia da memória nacional. A memória nacional e a identidade nacional são, portanto, construções simbólicas, universais, que visam a integração dessa heterogeneidade cultural a partir da interpretação de um grupo, estabelecida de forma direta ou indireta pelo Estado, e que se estende aos demais.

Na literatura brasileira, os modernistas buscaram essa identidade nacional ao reivindicarem uma arte verdadeiramente brasileira e que se liberta da condição de colonizado. Para eles, era necessário o resgate do sentimento nacionalista, com a valorização das imagens, da cultura, da gente brasileira. Oswald de Andrade, um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, é o propagador da ideia de antropofagia, o retorno ao primitivismo, às origens, em um processo canibal de se refazer ao devorar o outro, como auto-afirmação de si e contra a dominação europeia. Para Xavier (2017), esse canibalismo promove a renovação das próprias forças, uma vez que se devora o que o inimigo tem de melhor, assimilando e transformando em algo totalmente novo.

Quase quarenta anos depois do lançamento do *Manifesto Antropofágico* (1928), o Tropicalismo traz a estética antropofágica por meio de uma incorporação da produção cultural: a arte surge da retroalimentação com o que se produzia no Brasil e o que vinha do estrangeiro. Diante da polarização ideológica entre aqueles que se mantinham fiéis ao purismo nacionalista e aqueles que se valiam da influência estrangeira, os tropicalistas apresentam uma produção única e autônoma:

O tropicalismo evidenciou o tema do encontro cultural e o conflito de interpretações, sem apresentar um projeto definido de superação; expôs as indeterminações do país, no nível da história e das linguagens, devorando-as; reinterpretou em termos primitivos os mitos da cultura urbano-industrial, misturando e confundindo seus elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalcados, evidenciando os limites das interpretações em curso. Segundo uma visão pau-brasil, com “olhos livres”, primitivos (na verdade civilizadíssimos), apropriam-se de materiais e formas da cultura, inventariados no tratamento artístico em que se associam uma matriz

dadaísta e uma prática construtivista (FAVARETTO, 2000, p. 55-56).

Dessa forma, o caráter antropofágico foi retomado e o controle do cenário musical ganhou novos contornos: o nacional e o estrangeiro foram devorados, transfigurados e integrados ao cenário político e social do Brasil. Favaretto (2000) afirma que a antropofagia da Tropicália deixou de ter foco na originalidade cultural brasileira e trouxe um enfoque para a indústria cultural, o conflito entre os modelos artísticos importados e os locais, estabelecendo um diálogo direto com a cultura de massa, o pop, e com o que ocorria no contexto sociopolítico do país, como também analisa Veloso (2008). A explosão do Tropicalismo nos últimos anos da década de 1960 revolucionou o cenário artístico e cultural, proporcionando as bases para o desenvolvimento da Música Popular Brasileira em um novo sentido. E é nesse novo sentido que Belchior desponta no cenário musical do início da década de 1970. De instrução erudita, o cantor era disciplinado como um monge capuchinho, resquício de sua vida no mosteiro, no interior do Ceará. Ao mesmo tempo em que se manteve fiel a essas raízes, foi um transgressor, e fez questão de deixar isso bem claro em suas músicas, como na célebre frase “sempre desobedecer/ nunca reverenciar”, na canção *Como o diabo gosta*, do disco *Alucinação* (POLYGRAM/PHILIPS, 1976).

Ao fazer uma análise discursiva das canções de Belchior no tocante às relações polêmicas na construção de sua identidade enquanto cantor, Carlos (2014) observa que o compositor utilizou a canção como a peça principal da mediação do discurso verbo-musical com a apropriação de tudo aquilo com que teve contato, representado de forma única dentro da sua poética. Sua produção musical é capaz de instruir, informar e mobilizar o

ouvinte, mas também comove e seduz.

Esse diálogo entre música, literatura e o que o cantor compreendia sobre o mundo ao seu redor, contribuiu para a consolidação de um estilo próprio. O artista se apropriou das influências que teve ao longo da vida, dos cantos gregorianos ao aboio tradicional do sertanejo (MEDEIROS, 2017, p. 50) para construir a sua identidade, o que garantiu a permanência de sua música na mídia mesmo após sua morte. Há, em sua obra, uma estreita ligação com a identidade, a memória e a cultura do povo brasileiro, que perdura no tempo e ajuda a compor a imagem que o cantor conservou até o fim da vida: um artista solitário, único dentro do cenário musical brasileiro.

Um retirante em retiro

A influência das raízes nordestinas, comum à obra de Belchior, se manifesta como forte representação da memória. Segundo Le Goff (1990), a memória é a propriedade de conservação de certas informações, utilizando um conjunto de funções psíquicas que garantem ao indivíduo a atualização de informações e representações passadas. Há, em grande parte da obra de Belchior, essa referência ao que passou, associada ao conhecimento e experiências do cantor e da época em que viveu. Essa característica reflete bem os apontamentos sobre a Teoria da Residualidade, segundo Pontes (2006), pois tudo é resíduo de cultura anterior que encontra espaço em outra cultura e outro momento. Essa retomada ocorre por meio da memória coletiva, compartilhada pelos grupos sociais que integram a vida do indivíduo.

O resgate da memória também encontra estreita relação com o intertexto. Por intertexto/intertextualidade entende-se a construção de um texto a partir da retomada de outros textos, com uma reconfiguração dos códigos anteriores, pois, nem sempre, o texto será trazido tal qual mencionado anteriormente. Pelo contrário, Belchior faz posicionamentos em oposição aos discursos instaurados, às vezes de forma direta, outras, através da ironia. Kristeva (1969) formula o conceito de intertextualidade a partir das considerações de Bakhtin² sobre o dialogismo. No âmbito musical, por exemplo, eu lírico e autor (compositor) são pessoas distintas e, embora o autor tenha consciência dos enunciados do eu-lírico, dialoga com ele mantendo a dimensão externa.

O dialogismo presente na obra de Belchior pode ser observado a partir da intertextualidade com diferentes obras e autores (BAKHTIN, 1993). Ao “devorar” outros discursos para embasar o seu, o antropófago urbano buscou se fazer enxergar em um meio que fecha os olhos para pessoas como ele: o nordestino, o estudante, o opositor do Estado, aquele que enxergava e cantava as agruras de seu tempo, ainda que o *retirante* seja o seu modelo/exemplo pessoal mais comum. Caetano Veloso, cantor e compositor baiano, foi um de seus interlocutores mais presentes, como em “*Veloso, o sol não é tão bonito pra quem vem do norte e vai viver na rua*”, da composição *Fotografia 3 x 4*, ou em “*Mas sei que nada é divino/Nada, nada é maravilhoso*”, da canção *Apenas um rapaz latinoamericano*, que confronta a mensagem de “Divino Maravilhoso” (composição de Caetano Veloso e Gilberto Gil), ambas presentes no álbum *Alucinação*

² Para Bakhtin, o dialogismo se constitui em um entrecruzamento de vozes, produzindo efeitos e sentidos diversos (BAKHTIN, Mikhail, 1993). Na obra de Belchior, o dialogismo se manifesta na retomada de discurso de outros artistas, seja por meio da referência direta ou da intertextualidade (FLORÊNCIO, 2022).

(POLYGRAM/PHILIPS, 1976). Nos versos abaixo, analisamos as críticas de Belchior às ideias de Caetano, ao mostrar também as diferenças de tratamento por parte da mídia na recepção do trabalho dos baianos (Doce Bárbaros) e dos outros nordestinos (cearenses e pernambucanos, por exemplo).

Mas trago de cabeça uma canção do rádio
Em que um antigo compositor baiano me dizia
Tudo é divino, tudo é maravilhoso.
(...)
Mas sei que nada é divino
Nada, nada é maravilhoso
Nada, nada é secreto
Nada, nada é misterioso, não
(BELCHIOR, POLYGRAM, 1976).

A canção no rádio comprova o espaço já conquistado pelo colega de profissão, reforçada pelo adjetivo “antigo”, ao mencionar o compositor baiano. Belchior não compartilhava da mesma ideia de divino e maravilhoso cantado por Caetano. A sua visão de mundo era mais afiada, crua, sem mistérios e segredos, tentando desromantizar o “divino maravilhoso” e observando o mundo pelas lentes da violência imposta pela ditadura. Para o cearense, a palavra era uma arma, cortante, precisa, e seu canto era o instrumento de reivindicação (“Eu quero é que esse canto torto feito faca corte a carne de vocês”). Analisando a crítica feita pelo cantor, pode-se perceber que as canções que prezavam a estética do momento, a suavidade e a leveza, não lhe serviam de nada, pois não contemplavam a vida como ela realmente é.

Menções a Veloso irão aparecer ainda em outros momentos de sua carreira, mas Belchior se consolida em discutir contextos sociais, renovando perspectivas e contrapondo-se a estruturas vigentes, inclusive musicais e linguísticas, pois, como autor solitário, era ele quem compunha melodias e letras.

A língua também é um instrumento de controle e domínio social e grandes artistas souberam utilizá-la para dar voz a tantos brasileiros que foram silenciados pela ditadura. Essa foi a forma que o cantor encontrou para falar de si e do outro, se utilizando de estratégias discursivas para obter legitimidade e voz. Dentro dessa perspectiva, é possível perceber como a produção musical serve de objeto de estudo e análise da literatura contemporânea, desmistificando a ideia de que só a literatura consagrada tem relevância no âmbito acadêmico. Valorizar as produções literárias em suas mais variadas formas, enxergando além das páginas dos livros, nos ajuda a compreender a identidade cultural e social de um povo que se utiliza da arte para reivindicar seu espaço de VOZ.

Belchior, o confidente antropófago

O antropófago é o canibal, aquele que se alimenta do outro. Para a Literatura, o antropofagismo busca mergulhar nas raízes de um povo, devorando e recontando a história, revisitando o passado para se falar sobre o presente e o futuro. Belchior se identificava muito com essa figura e explorou muito do antropofagismo em suas músicas. A voz inconfundível e a entonação de quem declama o que canta não eram o seu foco, o próprio cantor afirmava isso. Em sua obra, o que ganha destaque é a letra, o conteúdo: amava mesclar o lírico e o épico às temáticas sociais. Para muitos, a sua poesia poderia não ser compreendida em virtude de sua erudição, “(...) as pessoas incultas não poderiam compreender completamente Belchior, mas também ele não lhes exigiria isso – a base de sua canção é popular e seus apetrechos são de artesão” (MEDEIROS, 2017,

p. 52). O que ele buscava fazer era uma adaptação daquilo que conhecia para uma linguagem do povo e para o povo, de onde extraía a emoção que sentia e cantava.

Na sua voz pouco comum, o cantor mesclava gêneros musicais estrangeiros e nacionais, trazendo o conceito da antropofagia oswaldiana ao pé da letra. Por meio do *Manifesto Antropófago*, em 1928, a antropofagia se torna uma corrente da literatura brasileira segundo a qual a influência do colonizador deve ser devorada, deglutida e transmutada em uma nova forma de pensar e fazer arte como reconhecimento social e nacional. O antropofagismo se configura em um trabalho de recortes e sobreposições, uma bricolagem, e insurge, como bem pontua Rosenbaum (2012), como uma metáfora representativa da relação entre arcaico e moderno, externo e interno, estrangeiro e nacional, velho e novo, memória e ineditismo.

Esse processo de rejeitar, devorar, deglutir, e assimilar é o que garante a autonomia do que está sendo criado (inventado). O uso da dentição demonstra o caráter autônomo que a antropofagia assume: mastiga-se o que vem de fora para que o organismo faça a assimilação com o que já possui. Da assimilação, nasce algo novo, diferente do que se tinha. O antropófago é revolucionário dentro das contrariedades em que se estabelece. Rompe os padrões, mas se alimenta deles, une polos antagônicos e condensa sua originalidade entre o primitivismo e a inovação.

Belchior se utilizou do que há de mais genuíno na antropofagia, pois conseguiu unir o inesperado. Trazia nos seus intertextos o lirismo ao qual tinha tanto apego. No mesmo caldeirão, misturou rock, blues, country, baião, disco music e outros estilos. O passado e o presente transmutados para se cantar o futuro, devorados e deglutidos em toda a sua vasta obra, ainda

que este artigo dê ênfase à análise dos textos. A canção *Rock romance de um robô goliardo*, no álbum *Cenas dos próximos capítulos* (PARAÍSO/CAMERATI, 1984) faz um mergulho na modernidade da época, com ênfase no mundo eletrônico e como isso influenciou o modo de vida da sociedade. O título já traz um jogo de palavras importante para a construção da canção. Há a referência ao passado, na figura do goliardo, figura clerical da Idade Média e sua literatura satírica, associada à imagem de robô, moderno, novo. O mesmo acontece entre rock e romance: o primeiro reflete o moderno e o segundo, o arcaico. Esse jogo entre palavras demonstra bem a transmutação antropofágica. Logo no início da canção, encontramos a figura do antropófago muito à vontade, conversando com o seu ouvinte.:

Alô, rapaziada! Alô, gente fina! Alô, moçada!
Eu sei que vocês estão com a vida que pediram a Deus
E Ele deu
Muito que bem!
Por isso espero tudo de vocês
Mas não confiem em mim: Eu não existo!
Sou apenas um personagem que diz isto
E não me chame irresponsável
Para que levar a vida assim tão a sério?
Afim, a vida é mesmo uma aventura da qual não
sairemos vivos

Da análise dos versos iniciais, o que se tem é a configuração de um personagem que se identifica com a geração mais nova, que gozava dos benefícios que o *boom* tecnológico proporcionou a partir da década de 1980, citado por Veloso (2008) e Florêncio (2019; 2022). O tom de descontração e ironia dos versos finais só reforça essa identificação com os mais jovens, tidos como irresponsáveis pelos mais velhos. O conflito entre gerações é também um tema recorrente na obra de Belchior. Enquanto as

gerações mais novas buscam romper com o *velho*, mergulhando na inovação, as gerações mais velhas prezam pela manutenção dos padrões.

A letra da canção aborda essa questão enquanto perpassa os acontecimentos da época, o novo, o moderno, o rock'n roll, efeitos da urbanização e desenvolvimento industrial do país. Na obra de Belchior, é comum essa ênfase ao novo – “*o novo sempre vem*” (*Como nossos pais*, 1976) e “*o passado é uma roupa que não nos serve mais*” (*Velha roupa colorida*, 1976) –, mas esse novo sempre encontra um pouco de resistência da geração mais velha, aqui na figura da mãe que repreende as atitudes do filho *bad boy*:

(...) Ia pondo o pé na rua quando a minha velha saltou de lá Muito cheia de si, me chamando: Playboy! Rebelde! Transviado! Como se fosse dona do mundo.
E foi logo dizendo
-Pra você ver a vida como é!
-A gente cria um bicho desses
-Educa, dá do bom e do melhor
-Casa e comida, roupa lavada, amor, carinho, mesada
-E esse aventureiro termina deixando a escola!
-Fugindo de casa! Maldizendo a família!
-Querendo ser cantor de rock!

A fala da mãe é uma crítica à rebeldia da juventude enquanto figura que rompe com a tradição, o que retoma a ideia dos modernistas de romper com o passado e trazer o novo. O filho não corresponde às expectativas da mãe, o que gera o sentimento de revolta, já que o herdeiro abre mão dos planos que fizeram para ele. Mas, a canção vai além das questões familiares e o conflito de gerações. O caráter crítico é evidenciado nas reflexões do eu-lírico sobre tempo e espaço, questões sociais, políticas e o capitalismo como nova engrenagem da organização social:

Qual é o preço de um homem? E eu? Pago quanto para ser feliz? (...)
Miseráveis! Sempre sem pão e daqui a pouco sem circo
Coisa ante cuja visão dá vontade de morrer
E a glória? E a honra de seres humanos que Deus criou
E pôs um pouquinho só abaixo de seus anjos?
Mas esses senhores não querem nada!
Não querem perder tempo
Com essa porcaria que se chama gente!
Eu não sou cachorro, não
Pra viver assim tão humilhado (PARAÍSO/CAMERATI, 1984).

O eu-lírico ataca a sociedade do consumo, a política do pão e circo, o *altruísmo* religioso dos que governavam por interesse próprio. A crítica social é feita a partir dos questionamentos levantados. O tom satírico se revela na utilização dos versos da canção de Waldick Soriano (“*Eu não sou cachorro, não, / Pra viver assim tão humilhado*”) no fim da estrofe, um exemplo de intertexto em sua obra. A queixa presente na canção apaixonada (em estilo brega) de Soriano, ganha um tom de crítica social na canção de Belchior, uma reinterpretação do discurso. Esse diálogo com outros artistas (nacionais e internacionais) é outro traço forte da obra do cantor. Mas é na última estrofe que o eu-lírico nos presenteia com o reconhecimento do fenômeno antropófago:

É isso aí, rapaziada! É isso aí, gente fina!
Talvez a gente pudesse dizer adeus de outro jeito
Mas eu sou um antropófago urbano
Um canibal delicado na selva da cidade
Mais dia menos dia... Eu como você. E você como eu!
Ora, ora! Sempre houve um lugarzinho a mais
para alguém debaixo dos meus lençóis (PARAÍSO/
CAMERATTI, 1984).

O antropófago urbano transmuta a ideia do anti-heroísmo e chama a atenção para duas interpretações. A selva é a cidade, o canibal é delicado, mas devora, ainda que em outros sentidos. Há a conotação sexual na ideia de *comer* alguém, ainda mais ao complementar com “...*para alguém debaixo dos meus lençóis*”. Há ainda a ideia de comparação, evidente no contexto da mensagem: “*Eu sou como você. E você como eu!*”. Aquilo que ele faz, o interlocutor também faz, todos fazem, porque é da natureza humana.

A antropofagia na obra de Belchior se constitui em mesclar o velho e o novo para criar uma arte engajada, representativa do grupo social em que se constituiu. As referências se fazem presentes porque a memória individual resguarda o que lhe foi transmitido pela memória coletiva, mas a sua música transpassa os limites dessa memória, uma vez que se constitui em outro tempo e sob outras influências também. O canibal sobrevive do que foi e dos que foram, dos que passaram por sua vida e dos que ajudaram a contar a sua história. Mas é na selva da cidade que ele encontra a certeza de coisas novas para viver. E é nesse jogo antropofágico entre passado e futuro, velho e novo, nordeste e sudeste, que Belchior confia a sua existência.

Lembrança: na parede da memória de Belchior

A lembrança é o quadro que dói mais na obra de Belchior. Embora defenda que “*o novo sempre vem*” (Como nossos pais, 1976) e “*o passado é uma roupa que não nos serve mais*” (Velha roupa colorida, 1976), é a partir da memória que ele eternizou grande parte de suas letras. Para Halbwachs (2013), a lembrança parte do grupo de referência (ou grupos de referências) com

os quais o indivíduo se identifica na vida em sociedade. Isso não quer dizer que o trabalho individual de rememorar seja descartado, pois “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”, ou seja, a memória individual se constitui da combinação de memórias dos diferentes grupos que influenciam tempo e espaço que um indivíduo ocupa. Nesse sentido, a memória coletiva corresponde a um processo de resgate do que foi vivido por um grupo social. Nesse resgate feito pela memória coletiva, a memória individual se constitui enquanto representação da subjetividade do indivíduo ao ressignificar o processo de rememoração.

Na obra de Belchior, uma das formas de se identificar essa memória coletiva é no diálogo com obras e autores. O cantor gostava de experimentar, misturar, brincar com as palavras, os poetas e suas obras, sem a supervalorização de um em detrimento de outro. Esses recortes e sobreposições delinearam a sua poética na contemporaneidade, um artista que bebia em discursos anteriores para cantar o Brasil de sua época. Nesse ponto, é possível encontrar traços claros da residualidade em sua obra. Segundo Pontes (2006), a residualidade é encontrada nos resquícios do passado, frutos da mente humana, que se acumulam e refletem nas manifestações culturais e literárias do presente a partir de uma proposta atualizada, também representada pela capa do disco da época.

De forma resumida, a teoria da residualidade associa quatro conceitos operacionais: residualidade (resíduo, residual), cristalização, mentalidade e hibridismo cultural. Analisando cada um desses conceitos, temos a residualidade como aquilo que é remanescente de uma época para outra, mas possui força de criar de novo toda uma cultura ou obra literária (PONTES,

2006). O residual não se confunde com o arcaico, pois não está morto, sobrevive na memória coletiva. Ainda segundo Pontes (2006), os resíduos formam a mentalidade comum a um grupo social e que, muitas vezes, pode ser compartilhada por culturas diversas, já que nenhuma cultura existe isoladamente, há sempre uma influência com o cruzamento dessas culturas, que resulta no hibridismo cultural.

É possível enxergar o forte traço da memória e residualidade em uma das suas canções mais consagradas, *Como nossos pais*, Faixa 3 do disco *Alucinação*, lançado em 1976, e que ficou eternizada na voz de Elis Regina. A canção versa, principalmente, sobre o conflito de gerações. A juventude que anseia pela mudança e entra em conflito com os que prezam pela manutenção do sistema:

Por isso cuidado meu bem
Há perigo na esquina
Eles venceram
E o sinal está fechado prá nós
Que somos jovens (...)
Já faz tempo eu vi você na rua,
cabelo ao vento
Gente jovem reunida
Na parede da memória
Essa lembrança
É o quadro que dói mais

(BELCHIOR, POLYGRAM/PHILIPS, 1976).

O alerta de perigo faz referência à perseguição do Regime Militar contra os que se opunham ao sistema, principalmente os jovens que iam para as ruas reivindicar. Essa é uma lembrança que dói, pois muitos foram vítimas da situação, sendo presos, torturados, mortos, ou partindo para o exílio. A letra, carregada de críticas à situação social e política do momento, é um retrato

da residualidade, uma vez que traz à tona a ideia de conflito de gerações, de interesses e ideologias. O Regime Militar imprimia forte repressão às manifestações artísticas contrárias ao governo. A memória coletiva passou por um processo impactante nesse momento. Segundo Coimbra (1995), as estratégias do período ditatorial para a manutenção do poder e do controle social estavam diretamente relacionadas com a memória. Há uma valorização do ufanismo, do patriotismo exacerbado (com o slogan “Brasil: ame-o ou deixe-o”), que encontra respaldo no avanço industrial, na construção de grandes obras e na ascensão da classe média brasileira. Tudo isso é utilizado para o incentivo à defesa da ordem, da disciplina, e, conseqüentemente do conformismo, do autoritarismo e das diferenças sociais:

Minha dor é perceber

Que apesar de termos feito tudo, tudo

Tudo o que fizemos

Ainda somos os mesmos

E vivemos

Ainda somos os mesmos

E vivemos

Nós ainda somos os mesmos

E vivemos como os nossos pais

(POLYGRAM/PHILIPS, 1976).

Ao fim da canção, a constatação feita pelo eu-lírico de que não há solução para o conflito, embora estabelecida como aceitável, não é o que o se gostaria que acontecesse. O fato de a geração nova assumir a posição da geração antiga, em uma simbiose que não apresenta explicação lógica, causa dor, pois se reconhece o fracasso diante da luta que escolheram travar. Esses diálogos culturais e sociais são facilmente encontrados em obras mais contemporâneas, por isso a música soa atual. Na verdade, o conflito pais-e-filhos é considerado atemporal e as

suas implicações perduram no tempo.

Ainda no tocante à memória, Belchior traz muito de suas raízes. O Nordeste e toda a mitologia que envolve a região serviram de temática para muitas de suas canções. Em *Fotografia 3x4* (POLYGRAM/PHILIPS, 1976), o eu-lírico narra a triste chegada do jovem que *desce do Norte* para a cidade grande:

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 [...]

A memória do retirante nordestino, que faz alusão aos romances da Geração de 1930 do Modernismo Brasileiro, ganha novos contornos: as lágrimas nos olhos de ler o Pessoa (o poeta Fernando Pessoa) revelam um viajante com bagagem cultural, o que desconstrói a imagem do homem nordestino comum, sofrido e sem instrução. E continua:

Em cada esquina que eu passava, um guarda me parava
Pedia os meus documentos e depois sorria
Examinando o três-por-quatro da fotografia
E estranhando o nome do lugar de onde eu vinha
Pois o que pesa no norte, pela lei da gravidade
Disso Newton já sabia, cai no sul, grande cidade
São Paulo violento, corre o rio que me engana
Copacabana, Zona Norte
E os cabarés da
Lapa onde eu morei
(POLYGRAM/PHILIPS, 1976).

O eu lírico narra as experiências vivenciadas durante a viagem do Nordeste para São Paulo, mencionando as abordagens dos guardas, comum em uma época em que o militarismo comandava o país, a violência e os perigos da cidade grande,

uma realidade bem diferente do interior do Nordeste, seu lugar de origem. A solidão do caminho em si e a desesperança com as decepções que a vida na cidade grande provoca também são comentadas, já que a promessa de uma vida promissora não se cumpre para todos. Nessa letra, em especial, há uma provocação feita a Caetano Veloso:

Esses casos de família e de dinheiro eu nunca entendi bem
Veloso, o sol não é tão bonito pra quem vem do norte e vai viver na rua. A noite fria me ensinou a amar mais o meu dia
E pela dor eu descobri o poder da alegria
E a certeza de que tenho coisas novas
Coisas novas pra dizer
(POLYGRAM/PHILIPS, 1976).

O verso faz referência à canção *Alegria Alegria*, de Caetano Veloso. Enquanto o baiano encontrou um sol bonito no Sudeste (*O sol é tão bonito/ Eu vou...*), o eu-lírico da canção não conseguiu enxergar essa beleza em virtude das dificuldades que grande parte dos imigrantes nordestinos enfrenta nessa busca por uma vida melhor no eixo Rio-São Paulo. Por meio da provocação, é possível perceber que o eu-lírico se identifica mais com o seu ouvinte do que com o colega de profissão, e essa ideia é reforçada pelos versos finais da música. Ao reconhecer que sua história é igual à de tantos outros, o eu-lírico se vê nas pessoas que o ouvem naquele momento.: *Eu sou como você que me ouve agora*. Esse reconhecimento demonstra o resgate à memória coletiva e individual do cantor enquanto retirante.

Em *Tudo Outra Vez*, do álbum *Era uma vez um homem e o seu tempo* (WARNER BROS. RECORDS, 1979), temos uma temática muito próxima do que ocorria no país naquele ano. Sancionada a Lei da Anistia, muitos exilados por causa do

Regime Militar puderam retornar ao país. A música versa sobre esse retorno às origens: “*Minha rede branca, meu cachorro ligeiro./ Sertão, olha o Concorde que vem vindo do estrangeiro / O fim do termo saudade como o charme brasileiro / De alguém sozinho a cismar*”. Os elementos que compõem o conceito de casa, abrigo, são os que reforçam a sua identidade e pertencimento a um lugar.

O eu-lírico explora as feridas de um momento muito delicado. As memórias e referências da música buscam demonstrar o quanto o exílio acaba por tolher não somente a liberdade, mas também a identidade do indivíduo. A necessidade de refúgio em outro país em busca de segurança e sobrevivência afasta a pessoa de suas raízes, seus costumes e seu idioma (FLORÊNCIO, 2022). Há uma perda identitária que não é ignorada pelo eu-lírico:

Minha fala nordestina
Quero esquecer o francês
E vou viver as coisas novas
Que também são boas
O amor, humor das praça cheias de pessoas
Agora eu quero tudo
Tudo outra vez

(BELCHIOR, WARNER BROS. RECORDS, 1979).

O retorno do exílio vem como um resgate da própria identidade do eu-lírico, com a retomada do seu modo de falar, do reencontro com aqueles que participavam da sua vida e o reconhecimento e pertencimento a um lugar, ideias que apresentam estreita relação com a memória. Outro ponto que merece atenção é o valor cultural e social de suas raízes por meio da língua, como é possível perceber nos versos “*Minha fala nordestina/ Quero esquecer o francês*”. Embora mergulhado

em um caldeirão cultural e literário, Belchior não fugia à raiz nordestina, à fala regional, aos costumes.

Em *Conheço o meu lugar*, também do disco *Era uma vez um homem e o seu tempo* (WARNER BROS. RECORDS, 1979), o cantor traz uma crítica importante à imagem criada para o Nordeste. Como afirma o historiador Durval Muniz Albuquerque Júnior (2011), o conceito de Nordeste é uma construção discursiva conservadora e reacionária, pensado no início dos anos 1920, como uma contrapartida às transformações políticas e econômicas pelas quais o país passava com o processo de modernização capitalista e industrialização. Todas as ideias e histórias criadas sobre o Nordeste a partir da construção desse conceito foram pensadas, em grande parte, por aqueles que não são do Nordeste, por isso, não podem ser consideradas como um verdadeiro retrato da realidade. Na canção, o eu-lírico critica esse Nordeste da ficção, criado pela mídia, alimentado pela política (FLORÊNCIO, 2022):

Ninguém é gente!
Nordeste é uma ficção
Nordeste nunca houve
Não, eu não sou do lugar dos esquecidos
Não sou da nação dos condenados
Não sou do sertão dos ofendidos
Você sabe bem
Conheço o meu lugar
(WARNER BROS. RECORDS, 1979).

O eu-lírico da canção traz a visão do Nordeste enquanto uma identidade, partindo do pertencimento, pois ele conhece o seu lugar, a sua origem. Aqui é possível perceber a crítica que o cantor faz à forma como a região é vista pelo restante do país, um lugar de pessoas condenadas, subalternas e incapazes de desenvolver um trabalho intelectual. A memória criada para o

Nordeste é fruto de uma estratificação. Tomam uma parte como o todo, deixando de lado as especificidades de cada cidade, cada estado, cada sub-região, cada indivíduo. Em sua obra, Belchior se utiliza da ideia de Nordeste enquanto saudade, mas, para Albuquerque Júnior, essa saudade assume várias facetas, e a que o cantor busca evidenciar é a de um Nordeste com personalidade cultural reconhecida em nível nacional, que tem valores literários, musicais, esportivos, políticos, intelectuais.

Na mesma canção, o cantor se utiliza da intertextualidade para construir mais uma crítica ao Regime Militar. A sua condição de homem comum despertava no artista a necessidade de falar sobre os incômodos que a situação política infligia. Usar a voz era algo extremamente corajoso e desafiador durante a ditadura, mas Belchior não se deixou calar:

O que é que eu posso fazer
Um simples cantador das coisas do porão
Deus fez os cães da rua pra morder vocês
Que sob a luz da Lua os tratam como gente,
É claro, aos pontapés
Era uma vez um homem e seu tempo
Botas de sangue nas roupas de Lorca [...]
(WARNER BROS. RECORDS, 1979).

A referência ao porão e ao tratamento recebido (como cães, aos pontapés) são direcionados à forma como o Regime Militar tratava aqueles que se mostravam contrários ao governo, em especial, os artistas e intelectuais. O verso “Botas de sangue nas roupas de Lorca” traz algumas interpretações interessantes. Lorca é Federico García Lorca, poeta e dramaturgo espanhol assassinado pelo regime fascista em 1936. O poeta foi perseguido na ditadura de Franco por suas posições políticas e sua homossexualidade. As botas de sangue remetem ao título de

uma de suas peças teatrais, *Bodas de sangre* (1932), mas a troca da palavra bodas por botas reforça a crítica ao militarismo, à violência e à tortura, comuns aos regimes totalitários.

Essas provocações a partir do intertexto de obras literárias são um traço da identidade poética de Belchior. Além de Lorca, Dante Alighieri, Erasmo de Roterdã, Edgar Allan Poe, Rimbaud, Lord Byron, Fernando Pessoa e John Donne são algumas das referências que surgem em suas canções e que demonstram como o cantor se valia da arte e da memória para cantar como convém. A memória pode ser observada em toda a sua obra, seja no diálogo com a literatura, seja nas conversas com seus contemporâneos, seja na valorização das raízes, seja no próprio ponto de vista do autor. A memória resgata o passado necessário para se construir o futuro, utilizando-se do presente para essa reconstrução.

Considerações finais

Belchior contribuiu de forma inigualável para o cenário musical brasileiro e suas músicas guardam estreita relação com a literatura. A identificação com a antropofagia se desenvolve em sua arte a partir da experimentação, mesclando o velho e o novo, o estrangeiro e o nacional, o erudito e o popular, construindo uma identidade musical original, que compreende todas as suas influências. Por isso, também a memória aparece com um registro marcante. Ainda que o artista explore uma memória individual, seu ponto de vista parte da memória coletiva, daquilo que ele partilha com os grupos sociais. As origens da língua, a cultura nordestina e as referências literárias constituem essa memória coletiva compartilhada que serviu de base para a identidade cultural de sua música.

O que se pode enxergar na obra de Belchior é uma identidade cultural fiel aos grupos sociais em que se constituiu. Do jovem que desceu do Norte até os anos de sumiço, Belchior inventou e se reinventou no cenário musical. Sua obra mescla a estética modernista, a influência concretista e o experimentalismo, numa perspectiva de se pintar um quadro do seu tempo a partir do que diziam seus antecessores e contemporâneos. O que traz de Memória e Identidade se torna elemento multifacetado no ambiente antropofágico construído pelos baianos dos Doces Bárbaros. No entanto, a produção de Belchior ultrapassa as barreiras estéticas e temporais, construindo algo novo, pois “o novo sempre vem” (BELCHIOR, 1977). Toda essa construção nos é apresentada sem, no entanto, parecer intencional, como o poeta diz em: “Quando eu não tinha o olhar lacrimoso que hoje eu trago e tenho; quando adoçava meu pranto e meu sonho no bagaço de cana de engenho” e encerra “hoje eu canto muito mais”, em *Galos, Noites e Quintais*, do disco Coração Selvagem (WEA, 1977).

O seu canto não passou despercebido, sendo impossível ignorar a identidade multicultural que a sua arte assume ao longo do tempo. Sua obra representa bem a época em que se constituiu, mas o seu discurso vai além, encontra outras vozes que reforçam o coro, perdura no tempo e acompanha a certeza de que há sempre *coisas novas para dizer*.

Referências

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de; MARTINELLO, André Souza. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009. 340 p.

ARIAS, Patricio Guerrero. La cultura. Estrategias Conceptuales para comprenderla identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia. **Escuela de Antropologia Aplicada** UPS-Quito. Ediciones Abya-Yala, 2002.

ARISTÓTELES, (323 a.C.). **A Poética**. Edição Especial. Edipro: Rio de Janeiro, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. 3. ed. São Paulo: UNESP: HUCITEC, 1993.

BELCHIOR, Antônio Carlos. **Disco Alucinação**. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1976.

BELCHIOR, Antônio Carlos. **Disco Era uma vez um homem e o seu tempo**. Rio de Janeiro: Warner Bros. Music Brasil, 1979.

BELCHIOR, Antônio Carlos. **Cenas do próximo capítulo**. Rio de Janeiro: Paraíso/Cameratti, 1984.

CARLOS, Josely Teixeira. Fosse um Chico, um Gil, um Caetano: uma análise retórico-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior. 686 p. **Tese** (Doutorado em Letras – área de concentração Análise do Discurso) - Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2014.

COIMBRA, Cecília Maria Bouças. **Guardiões da Ordem – Uma Viagem pelas Práticas Psi no Brasil do “Milagre”**. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1995.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegria, alegria**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FLORÊNCIO, Roberto Remígio. **Interpretação de textos literários a partir de análises isoladas**. Revista Ícone de Letras. Vol. 22, número 1, ISSN 1982-7717, 2019.

FLORÊNCIO, Roberto Remígio. **Interpretação de Textos Literários a partir de Análises Isoladas**. Revista Ícone. ISSN 1982-7717, Vol. 22, Nº 1, jun/2022.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Seminálise**. São Paulo: Debates, 1969.

LE GOFF, Jacques (1924). **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

MEDEIROS, Jotabê. **Belchior – Apenas um rapaz latino-americano**. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2017.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. Ed., 9ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PONTES, Roberto. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/06**. Fortaleza: 2006. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/340101007/Entrevista-Sobre-Residualidade>. Acesso em: 23 nov. 2021.

PONTES, Roberto. **Lindes Disciplinares da Teoria da Residualidade**. Revista Decifrar. v. 7, n. 14. jul/dez. 2019 – Manaus: Edua, 2020.

ROSENBAUM, Yudith. **Invenção e memória na antropofagia oswaldiana**. Revista Brasileira de Psicanálise, São Paulo, v. 46, p. 151-160, 2012.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica: ensaios**. Annablume. São Paulo, 1997.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. Companhia das Letras. São Paulo, 2008.

XAVIER, Renato. **Reminiscências da Antropofagia oswaldiana**. Leviathan Cadernos de Pesquisa Política, São Paulo, n. 15, p. 1-21, 2017.