

Era uma vez um homem e o seu tempo: aspectos éticos e estéticos na lírica de Belchior

Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva

Desde o momento da criação, a obra é, para o artista, a concretização de um anseio de comunicação com o Outro. Como busca intensa de comunicação pela linguagem simbólica, o texto artístico alcança seu sentido para o criador se, na outra extremidade do processo, aquele que o recebe busca senti-lo, compreendê-lo e assimilá-lo em toda sua extensão. O texto coloca-se, então, como espaço de interação entre interlocutores, o que é, segundo o filósofo lingüista Mikhail Bakhtin, o princípio fundador da linguagem. Assim, o sentido do texto, bem como a significação das palavras, envolve a relação entre os sujeitos e constroem-se na produção e interpretação desses textos. Disso decorre que a relação entre interlocutores funda a linguagem e constrói não só o sentido do texto, mas também os próprios sujeitos que produzem e decodificam textos, conforme a concepção dialógica da linguagem¹.

Compreendendo a necessidade de formar essa rede de relações que o ligassem ao Outro, o poeta-compositor Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes decide, em janeiro de 1971, deixar sua cidade em direção ao Rio de Janeiro em busca de uma interlocução mais ampla. Se, da perspectiva ideológica do migrante, o compositor buscava “vencer na vida”, Belchior foi, em vários aspectos, vitorioso, pois naquele mesmo mês de sua chegada ao Rio ganhara o prêmio do IV Festival Universitário de Música Popular Brasileira, com a canção “Na hora do almoço”². Venceu também quando se considera que pôde produzir suas obras com melhores condições materiais, uma vez que estar instalado no eixo Rio-São Paulo propiciou-lhe uma visibilidade que levou suas canções à consagração por

¹ Bakhtin, *Estética da criação verbal*, passim.

² Informação registrada no site oficial do compositor Belchior, disponível em <http://www.brazilianmusic.com.br/belchior>.

intérpretes célebres da MPB como Elis Regina, Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Vanusa, Jair Rodrigues, Ney Matogrosso, Fagner, Ednardo, Jessé, entre outros; canções que, inclusive, concorreram e foram premiadas em inúmeros festivais da Música Popular Brasileira.

Acima de tudo, verifica-se, pela leitura da produção poética de Belchior, que, do ponto de vista literário, o triunfo na carreira artística do poeta-compositor coroa-se com a existência e a concretização do desejo de um projeto ético e, ao mesmo tempo, estético. O aspecto ético em sua obra está presente na voz que fala a partir de uma dupla condição: em determinado momento, é o jovem migrante nordestino, excluído e massacrado pelas desigualdades perversas das dinâmicas sociais, o sujeito brasileiro e latino-americano; em outras ocasiões, emerge a voz do indivíduo letrado, vinculado a seu tempo e a uma elite intelectual, que, sobretudo, dialoga com a produção literária canônica que antecede à sua própria criação e com o ser universal imanente à obra.

No aspecto estético, Belchior constrói sua obra dentro de um estilo original, tanto do ponto de vista temático, quanto da linguagem. São letras impregnadas de poesia, textos que, se retirados do ambiente musical em que foram produzidos, permanecem como versos de evidente qualidade literária. Não são apenas documentos de um momento histórico efervescente, mas a configuração estética de uma poesia que, imbricada nas letras do cancionário popular urbano da década de 1970 e 1980, adquiriu tamanha força lírica a ponto de revelar uma vida independente do suporte melódico e sustentar-se seguramente apenas pela leitura. Ademais, sua obra está presente na literatura brasileira, como também a literatura brasileira está presente, por meio da intertextualidade, em sua elaboração poética.

A afirmação de que na trajetória poética de Belchior há um projeto ético e estético não significa que o letrista pensou e forjou seu caminho a partir de parâmetros rígidos e fixos, os quais cumpre para alcançar um objetivo pré-determinado. É também isso, mas é principalmente perceber em suas criações o empenho e o desejo do artista em articular sua produção dentro de um caminho lúcido, consciente, crítico, de não-adesão às regras da indústria cultural, que alimenta a sociedade de consumo e promove a manipulação, a reificação, a massificação, a alienação, enfim, do artista e do público. Suas criações apontam um engajamento dentro

da série social e literária, renunciando, na medida do possível, às exigências e imposições do mercado fonográfico e da indústria cultural.

Considerando a trajetória lírica do autor, optou-se, para verificar como se dá o engajamento ético-estético, pela leitura de algumas letras poéticas que abordam temas recorrentes na produção de Belchior e que estão relacionados ao contexto sócio-histórico de onde emergem. Dessa forma, suas letras valem-se, no aspecto estético, da apropriação de versos de poetas do cânone, e ainda de signos e símbolos do imaginário literário nacional, em suas construções, como ocorre em “Retórica sentimental”. Da perspectiva ética, a problemática da identidade e a adaptação do migrante à cidade grande revelam-se em “Fotografia 3X4”. “Conheço o meu lugar” repercute os últimos laivos da ditadura militar em sua criação artística, enquanto “Os profissionais” registra a frustração dos ideais de uma geração. Por fim, “Ypê” inscreve uma inquietação do sujeito universal, concentrado na experiência filosófica do ser.

Para o poeta-compositor, a arte está relacionada à realidade cotidiana do homem, por isso a produz calcada em elementos imediatos, em um movimento cuja base está em sua maneira peculiar de enxergar o mundo, a arte e exercitar sua criatividade no texto poético. Daí poder-se considerar sua criação poética como verdadeira, sem afetações, vendo nela a demonstração da consciência e a responsabilidade das conseqüências sociais e morais de seus princípios e atitudes. Portanto, as letras das canções aqui apresentadas, apenas algumas entre as centenas criadas por Belchior, configuram uma ligeira, porém consistente amostragem, capaz de evidenciar a hipótese da vontade e da concretização de um projeto ético-estético na trajetória lírica do poeta-compositor.

A apropriação: o contágio da letra-poema com a poesia do cânone nacional

O fenômeno literário nacional estende-se para além do cânone limitado que se entende como literatura brasileira. Assim sendo, pode-se considerar que as letras poéticas criadas por Belchior refletem a preocupação em dar uma resposta efetiva, a partir de um ponto de vista da lírica, às questões políticas e aos problemas existentes no país e peculiares a ele à época de surgimento de suas canções e, em muitas delas, até os dias atuais.

Suas composições inserem-no em uma tradição literária nacional da qual fazem parte poetas e ficcionistas desde José de Alencar, Gonçalves Dias, Castro Alves, Álvares de Azevedo, Manuel Bandeira até Chico Buarque e Caetano Veloso, entre muitos outros. Dentre os aspectos da linguagem, a apropriação intelectual de versos de poetas antecessores e o emprego da intertextualidade constituem um recurso essencial na definição de seu estilo, característica essa que singulariza a obra do compositor em relação aos demais cancionistas.

De modo geral, as características da escola literária romântica sobressaem na obra de Belchior, como ele próprio reconhece, construindo um intenso e incessante diálogo com textos de poetas do cânone nacional, seja na forma de citações de versos de poemas consagrados, seja na inserção, em suas criações, de elementos da mitopoética da identidade brasileira. Ele recupera em sua lírica uma série de signos que compõem o universo simbólico da série literária nacional, os quais, por sua vez, participam do imaginário e da identidade do sujeito cultural e ideológico brasileiro.

Desse modo, ao organizar seu texto a partir dessa imagética criada e/ou valorizada por autores canônicos, o poeta assume ante eles uma nova atitude crítica e criativa, por acreditar que a MPB seja um veículo de divulgação da poesia, como ele mesmo diz:

Eu, pessoalmente, vim do desejo de escrever poesia pra música. Desde a infância que eu sou um leitor insone (risos), mas eu nunca consegui, nunca me dediquei a uma escrita autônoma de poema ou de livro. E eu sempre achei que *a música popular era uma forma mais rápida de poesia*. Do mesmo modo que a música popular é uma música ligeira do ponto de vista erudito. Acredito que *a letra de música popular também é uma poesia ligeira, é uma forma de poesia, mas sem aquela universalidade, aquela força de linguagem que tem a poesia no livro*. Por isso é que *eu faço muitas citações, dentro da minha música, dos poetas de literatura mesmo*. Eu acho que a música popular tem uma coisa muito específica e que se encontra também em outras músicas populares, principalmente latinas, em *que há essa proximidade muito grande da letra com a poesia*. Acho que é um fenômeno muito especial que na modernidade, nesse setor do show business onde o mercantilismo é muito mais visível do que qualquer outra coisa. *O importante é que a música brasileira guarde essa proximidade com a poesia. Que seja, uma intenção trabalhar com material poético*³... a ponto de bons letristas, de grandes letristas do Brasil serem ditos poetas. Acho que é uma coisa especial da música popular e deve se manter, porque

é uma qualidade que torna a música definitivamente uma das mais poéticas, uma das mais importantes do ponto de vista letrístico também³.

Conforme acrescenta o próprio poeta, “fazer uma canção é um ato de poesia, então começo pela letra, pela palavra ou pelo desejo de dizer uma coisa ainda não dita”⁵. Isso evidencia seu propósito de fazer poesia e a consciência de que seu trabalho com a linguagem verbal é a concretização de um fazer poético, além de que a utilização de citações de poetas do cânone em suas criações mostra o desejo de participação e inserção na série literária.

Ao atualizar e ressignificar os elementos que constituem o Brasil, segundo o projeto de formação de uma nacionalidade, forjado pelo campo cultural brasileiro desde o Romantismo, Belchior estabelece, numa dicção muito própria, uma relação entre sua obra e o legado da lírica canônica brasileira, onde o passado literário figura como referente de seu discurso. Conforme teoriza Linda Hutcheon, na arte pós-modernista o passado “é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes” e “nem mesmo as obras contemporâneas mais autoconscientes e paródicas tentam escapar ao contexto histórico, social e ideológico nos quais existiram e continuam a existir, mas chegam mesmo a colocá-los em relevo”⁶.

Com isso, o poeta constrói seus textos sob uma base de citações e intertextos, enfim, lugares-comuns que recupera a fim de construir um discurso crítico em que “o texto histórico soa estranhamente”⁷, posto que ressalta a linguagem do Outro, mas reveste essa linguagem de orientação oposta à do Outro, fazendo da apreensão do real uma operação para esquadrihar a camada ideológica que mascara a realidade.

Nesses casos, o discurso aparece como uma arena de conflitos, já que “a segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente

³ [Grifos meus].

⁴ Disponível em <http://www.brazilianmusic.com.br/belchior>.

⁵ Ver em Dumaresq, “Marginal bem sucedido”.

⁶ Hutcheon, *Poética do pós-modernismo*, p. 45.

⁷ Sant’Anna, *Música popular e moderna poesia brasileira*, p. 28.

opostos. O discurso se converte, então, em palco de luta entre duas vozes”⁸, e nas letras de Belchior esse embate se dá de forma a dessacralizar valores estabelecidos e desvelar um outro lado da realidade, como ocorre em “Retórica Sentimental”, de 1979, que aparece primeiramente no LP *Era uma vez um homem e o seu tempo*.

Essa letra-poema recobra o romantismo nacionalista no qual a literatura, tanto na poesia como na narrativa ficcional, constrói um projeto de nação brasileira a partir de mitos criados com a exploração de aspectos da natureza exuberante e generosa do lugar chamado Brasil, bem como com a criação de histórias, lendas e textos que fixaram, no imaginário nacional, figuras como Iracema, Ceci, Peri, o sabiá que canta nas palmeiras, e tantos outros elementos, que figuram no texto que se segue:

RETÓRICA SENTIMENTAL

CLÁUSULA PRIMEIRA

Moro num lugar comum, junto daqui,
chamado Brasil. Feito de três raças tristes, folhas
verdes de tabaco e o guaraná guarani

5

§ único
Alegria Namorados *Alegria* de Ceci!
Manequins emocionadas,
são touradas de Madrid

CLÁUSULA SEGUNDA:

10 Que em matéria de palmeira ainda tem
O “BURITI PERDIDO”.

§ único
Símbolo de nossa adolescência/
signo de nossa inocência índia

15

.....sangue tupi.....

CLÁUSULA TERCEIRA:

E por falar no Sabiá... O poeta

⁸ Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 168.

- Gonçalves Dias é que sabia...
 § único
- 20 Sabe lá se não queria
 uma Europa bananeira!
 (Diga lá, tristes trópicos,
 sabiá laranjeira!)
- CLÁUSULA QUARTA:
- 25 Aliás, meu camarada,
 o cantor popular falou divinamente:
 – “Deus é uma coisa brasileira
 nordestinamente paciente”.
 § único
- 30 Oh! bloody moon!

De forma original, o sujeito lírico vai organizando seu texto à moda do estabelecimento de um contrato, sendo que cada uma das quatro cláusulas enumeradas ganha um parágrafo único, o que constitui, comumente, a exceção ou particularização feita a cada cláusula de um contrato. De início, ao se posicionar discursivamente próximo ao país onde diz morar, ressaltando a etnia miscigenada que faz o lugar comum chamado Brasil, o eu-lírico assume uma atitude de distanciamento de seu espaço físico real. Em que pese a anuência do eu-lírico ao contrato de adesão à retórica nacionalista, ele o faz de modo a provocar o estranhamento de que fala Sant’Anna⁹.

Dizer que a mistura étnica e racial caracteriza o Brasil (“feito de três raças tristes”), prodigioso em produtos exóticos como as “folhas verdes de tabaco/e o guaraná guarani”, constitui o clichê, porquanto reverbera a visão eurocêntrica disseminada a respeito do país. Mas o estranhamento é criado pela introdução do locativo “junto daqui”, que suscita a interrogação que se transfere para os versos seguintes: onde se situa o eu-poético no momento em que fala?

Esse discurso de distanciamento apresenta o país como é visto pelo estrangeiro – o que se sugere pela grafia “Brazil”, com aquelas caracterizações que se tornaram “lugar comum” em alusões à sua natureza exótica

⁹ Sant’Anna, op. cit., p. 28.

ou ao amálgama das raças que produziram o brasileiro. No § único, contrapõe-se a melancolia advinda da mescla das três raças tristes, idéia consagrada por cientistas sociais e literatos, à alegria que perpassa a identidade brasileira, cujo espírito lúdico e folgazão revela-se plenamente no período carnavalesco, conforme a alusão à marcha “Touradas em Madrid”, de autoria dos compositores Alberto Ribeiro e João de Barro.

Na CLÁUSULA SEGUNDA, o texto retoma as informações de espaço, etnia e de vegetação que constroem o mito do país tropical. Se o poeta Gonçalves Dias celebra a palmeira na Canção do Exílio, o eu-lírico particulariza o buriti como a alternativa tupiniquim. Naquele momento de turbulência político-social e de imposição cultural norte-americana, o instinto de nacionalidade emerge por meio do resgate de elementos da natureza e da cultura brasileira. Então o “buriti perdido” – referência ao poema de Afonso Arinos, no qual essa árvore presencia e resiste aos dramáticos episódios da conquista da terra brasileira pelos portugueses – materializa a tentativa de valorização e preservação da cultura primitiva. Como “símbolo de nossa adolescência, signo de nossa inocência índia, sangue tupi”, o buriti testemunha um tempo histórico em que os elementos nativos dominavam, com sua inocência e alegria, a terra brasileira.

Na CLÁUSULA TERCEIRA, o sujeito poético, que antes mencionara apenas a palmeira, sugere que a ela vem agregado o signo sabiá, numa lógica icônica em que uma imagem remete a outra, acabando por chamar ao seu texto o poeta romântico: “E por falar no sabiá, o poeta Gonçalves Dias é que sabia...”. No § único dessa cláusula, o jogo sonoro *sabiá/sabia/sabe lá* traduz uma carga lúdica que descentra o discurso de subalternidade, pois encaminha a sugestão de que, ao invés da europeização dos trópicos, se promova uma tropicalização da Europa: “Sabe lá se não queria/uma Europa bananeira!”.

Na CLÁUSULA QUARTA, alude-se à religiosidade e à esperança características do povo brasileiro, que são, em si, sinais de sentimentalismo, calcado em atributos que se opõem à racionalidade. Quando se fala em Nordeste (“nordestinamente paciente”), a religiosidade apresenta em sua composição a esperança transcendente, que assegura ao indivíduo, apoiado em uma força maior, a aceitação do convívio com obstáculos e mazelas, como a miséria, o desemprego, a fome, a doença. Apesar de se

propor no título um discurso sentimental, a conclusão subverte a proposta, quando o parágrafo único finaliza: “Oh! bloody moon!”. O elemento “lua”, signo da estética romântica, qualificado com o adjetivo *bloody* remete ao elemento predador da fúria civilizatória, justificada por elementos ideológicos como a poesia retórica sentimental.

Quando se apropria do intertexto ou de signos da poesia canônica brasileira, o faz a fim de assimilá-lo, consciente e intencionalmente, em sua criação, seja para protestar, denunciar ou criticar uma realidade do universo simbólico poético nacional. Desse modo, dá-se a articulação crítica entre a criação individual de um sujeito histórico com a tradição literária na qual se acha inserido, ainda que se localize à margem desse sistema. Nesse sentido, o poeta busca recuperar indícios e referências de autores e textos canônicos, reinterpretando-os no contexto do ser que cria na contemporaneidade. De todo modo, a intertextualidade é um aspecto intrínseco a qualquer texto e “a linguagem poética surge como um diálogo de textos, pois tanto evoca como soma, transformando o evocado em nova escritura”¹⁰.

Essa nova escritura e o comprometimento com a série literária, dentro de uma tradição nacionalista apoiada em elementos do imaginário nacional, desliza para letras poéticas que levantam o problema da origem do poeta – a identidade nordestina, abordada na canção-poema “Fotografia 3X4”, da qual se tratará a seguir.

A fotografia de uma identidade

Uma constante na poética de Belchior é a questão da identidade nacional, em textos que dão a ver a própria noção de identidade como algo móvel. Já que ela se forma e se transforma de acordo com o modo como se é representado ou convocado a se posicionar pelos sistemas culturais que estão à nossa volta, liga-se sempre a uma perspectiva também ideológica. Assim sendo, “os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar”¹¹. E um mesmo sujeito assume diferentes identidades em diferentes ocasiões, pois, de acordo com Stuart Hall, “a identidade é real-

¹⁰ Cyntrão, *Como ler o texto poético*, p. 48.

¹¹ Woodward, “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”, p. 17.

mente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento”¹².

Ainda mais se pensando em termos de um país como o Brasil, que possui uma identidade plural, de tal forma que “frente à realidade complexa e dinâmica, certos elementos são de quase impossível apreensão global, de modo a se poder afirmar aqui algumas características negadas em outras regiões”¹³. Dada a existência de muitas identidades constituídas por diferentes grupos e tempos históricos, os textos de Belchior deixam entrever a necessidade de particularizações ao apresentarem traços móveis para uma identificação nordestina. Seu discurso constrói-se a partir da condição do migrante, mostrando o caráter dinâmico e funcional dessa identidade, e que é possível mais como interpretação a partir de uma alteridade, do que propriamente uma conformação real.

Desse modo, cada obra terá a caracterização do próprio autor que ela projeta, os aspectos que ele vivencia e sua visão de mundo, não obstante ela sempre absorva o contexto sócio-histórico em que se forma, seja para reproduzi-lo mimeticamente ou para criticá-lo. Nesse segundo caso, o artista rompe com sua realidade imediata para construir um universo simbólico que, embora finque suas raízes no real, mostra-o por demais desconfortável para ser apenas representado, ou melhor, apresentado.

Por isso, a canção-poema “Fotografia 3X4” caracteriza-se por uma enunciação dupla – lírica e narrativa: o eu-poético narra, a partir de suas lembranças e do jogo de palavras, o desconforto de sua situação de jovem migrante do nordeste brasileiro ao chegar à cidade grande, enunciada como Rio de Janeiro:

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.

5 Em cada esquina que eu passava um guarda me parava,
pedia os meus documentos e depois sorria,
examinando o 3X4 da fotografia

¹² Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 38.

¹³ Ribeiro, *A identidade do brasileiro: “capado, sangrado” e festeiro*, p. 22.

- e estranhando o nome do lugar de onde eu vinha.
Pois o que pesa no Norte, pela Lei da Gravidade
- 10 (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
- Mesmo vivendo assim, não esqueci de amar,
que o homem é pra mulher
15 e o coração pra gente dar.
Mas a mulher, a mulher que eu amei
não pôde me seguir, não.
(Esses casos de família e de dinheiro
eu nunca entendi bem.)
- 20 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 pra dizer.
- 25 A minha história é talvez igual à 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 desapontado... como é comum no seu tempo...
e que ficou apaixonado e violento como você.
- 30 Eu sou como você, eu sou como você,
eu sou como você, que me ouve agora.

A voz do nordestino, enquanto excluído das dinâmicas da sociedade urbana, emerge pela energia criadora do cantor. O texto deflagra de uma lembrança associada ao movimento de migração do “jovem que desce no Norte pra cidade grande”. Os pés cansados e feridos, signo do muito andar, e os olhos, do muito ver e ler, completam a imagem de uma caminhada cruel (“légua tirana”), jornada que começou no dia que aco-de à lembrança do poeta, mas que perdura em si e em cada um que lhe “ouve agora”.

Embora a própria teoria da identidade preveja os aspectos múltiplos que estão contidos em uma identidade, o texto mostra que a representação da identidade do jovem migrante parte da relação de interdependência entre identidade e diferença. Essas são também resultados de atos e criação lingüística, pois “a identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou transcendental, mas do mundo cultural e social”¹⁴.

Nesse sentido, os conceitos de representação, identidade e diferença se articulam em um universo marcado pela intertextualidade, onde o texto do excluído manifesta-se como uma voz que luta por um espaço na sociedade. Sabe-se que às categorias identidade/alteridade se interpõem, na representação, outras questões, como os valores de classe, etnia, raça e gênero, impregnados nos discursos que configuram a identidade do migrante nordestino, dando a ver a já mencionada complexidade existente na construção das identidades.

No entanto, os integrantes desse grupo marginalizado têm como traço comum e preponderante a visão pelo Mesmo como o Outro de classe social, aquele a quem o estigma faz com que deixe de ser considerada uma “criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída”¹⁵, como mostra o sujeito poético quando se representa, em “Fotografia 3X4”, pelo guarda que o identifica.

Assim, os discursos sobre o nordestino parecem representar todos os nordestinos como membros de uma grande comunidade, constituindo-os um “bom objeto de conhecimento, o dócil corpo da diferença, que reproduz uma relação de dominação e que é a condenação mais séria dos poderes institucionais da teoria crítica”¹⁶. Se o discurso trata a “diferença” como a unidade, isso vem facilitar o domínio do excluído; justifica-se, deste modo, a valoração negativa da origem geográfica e social e até mesmo as práticas de marginalização do indivíduo marcado pelo estigma.

Na primeira estrofe, ao designar o “jovem que desce do Norte pra cidade grande” como “o que pesa no Norte”, o migrante apresenta-se como aquele que, fazendo peso, incomoda e produz mal-estar. O desloca-

¹⁴ Silva, “Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais”, p. 76.

¹⁵ Goffman, *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*, p. 12.

¹⁶ Bhabha, *O local da cultura*, p. 59.

mento aparece, irremediavelmente, como uma travessia, onde a passagem da condição de “peso” a migrante marca-se pelo sofrimento (“pés cansados e feridos”), mas sem perder a ternura e a sensibilidade (“lágrimas nos olhos de ler o Pessoa e de ver o verde da cana”).

Na segunda estrofe, a emblemática figura do guarda, presente em cada esquina, demarca os espaços de circulação livre e os interditados. Seu olhar e o sorriso irônico ante a figura e a procedência do migrante indicam o limiar entre dois mundos, o do Norte e o do Sul. Esse olhar e sorriso estruturam, ainda, sua identidade por meio do estigma e da discriminação que vêm à tona no sentimento sutilmente captado em “pedia os meus documentos e depois sorria, examinando o 3X4 da fotografia/e estranhando o nome do lugar de onde eu vinha”.

O verso “Mesmo vivendo assim, não esqueci de amar”, na terceira estrofe, contrapõe o tratamento hostil e violento recebido pelo migrante à sua capacidade de manutenção da sensibilidade, cultivada pelas leituras poéticas (“lágrimas nos olhos de ler o Pessoa”) e pela sensibilidade conformada pelo olhar (“e de ver o verde da cana”).

A perseverança, a determinação e um objetivo a atingir (“a certeza de que tenho coisas novas pra dizer”) mantêm o sujeito preso ao seu cotidiano e à realidade direta e concreta, inexistindo o desejo de fuga. As experiências próprias da vida migrante têm um sentido edificante, ascético, para o eu-poético, que aprende a conhecer e a valorizar o positivo pelas vivências desagradáveis (noite fria>dia / dor>poder da alegria). Mas a descoberta maior, trazida pela dor e pelos reveses de sua jornada, é a certeza de que dizer sua experiência é mostrar algo novo, que até então não havia sido dito, pelo menos na forma como ele pode fazê-lo.

Pela dor, ele descobre então a necessidade e o direito a falar; descobre, outrossim, que sua fala é legítima na medida em que o material experiencial e estético que organiza pelo discurso não é apenas seu, mas produzido por uma organização geopolítica e social perversa. É que seu sofrimento faz parte de um drama coletivo: “Pois o que pesa no Norte, pela Lei da Gravidade/(disso Newton já sabia) cai no Sul, grande cidade...”.

Semelhante ao que proporciona uma travessia, o sofrimento físico e psicológico leva a um aperfeiçoamento interior e moral que propicia, inclusive, a criação (“coisas novas pra dizer”). O caminho que, comumente, o migrante trilha na cidade grande leva a pensar numa queda daquele

que deixa toda uma história de vida para “cair” no Sul, verbo que tanto pode indicar o momento de ruptura e contato com a realidade sem ilusões, ou, ao contrário, a decadência do ser.

A metonímia do limitado espaço 3X4 da fotografia, que serve de chacota e registra a estranheza e diferença, é, ao mesmo tempo, o que lhe diz e grava de sua identidade. Um aparente niilismo resulta da descoberta de si como o estranho, a alteridade; e essa ruptura, essa queda do sujeito, promove a consciência de um ser coletivo. A solidariedade impele-o a falar por si e pelo Outro, um Outro sem possibilidades de auto-representar, sem chance de formalizar a experiência da hostilização, da anulação e do trajeto para a invisibilidade social.

Na última estrofe, a disposição contígua dos pronomes possessivos *minha/sua* e os pessoais *eu/você* aproxima o sujeito que fala daquele que o ouve, proximidade essa por compartilharem um mesmo espaço de origem e os valores de uma mesma geração (“como é comum no seu tempo”). Quando propõe “eu sou como você, que me ouve agora”, a empatia entre o *eu* da fala e o *eu* da recepção revela a fotografia. A imagem formada pelos sentimentos do eu-lírico, evocada no título da canção, é o reflexo de uma geração de jovens migrantes nordestinos que, ao buscarem oportunidade de sobrevivência no Sul, deparam com a rejeição e a estigmatização, a partir da identidade do homem do sul (o olhar e o sorriso do guarda).

Num recurso intertextual largamente utilizado pelo poeta, o “eu” do discurso cruza sua percepção sobre a realidade com a que Caetano Veloso apresenta em sua canção *Alegria, alegria* (“... O sol é tão bonito/Eu vou”). Oferece uma visão que se pretende mais realista, ou, ao menos, uma retificação, do ponto de vista do homem do Norte, do que diz o compositor baiano: “Veloso, o sol não é tão bonito pra quem vem do Norte/ e vai viver na rua”.

Uma duplicidade divide o discurso, pois ao mesmo tempo em que o eu-lírico assume a identidade do retirante, massacrado, estigmatizado, marginalizado pelas dinâmicas da megalópole que o engole, por outro lado, ao assumir a voz do excluído o faz de forma poética. Assim, a poesia de seu discurso o torna relevante e o inclui, ao constituir a individualidade do criador. Ele é o Mesmo e o Outro, aquele quem fala e de quem se

fala (o migrante nordestino). O eu configura-se como sujeito do discurso, aquele eu individualizado, que lê Fernando Pessoa, que convoca Caetano Veloso para seus versos.

Por outro lado, o que o diferencia do migrante nordestino comum é sua capacidade de falar, de produzir seu discurso. Ao buscar um outro eu dentro da configuração estereotipada do migrante, este se depara com o poeta. Todavia ele promove a identificação do sujeito do discurso com o Outro, imprescindível para sua concepção de si próprio, pois o ser humano se define pela alteridade, sendo que pensar o homem sempre implica pensar as relações que o ligam ao outro, já que “a vida é dialógica por natureza”¹⁷.

Mesmo “caído” na cidade grande, o sujeito há que se reconstruir pela palavra, como uma consciência crítica que se coloca e se questiona no texto. E essa condição que a palavra lhe dá, a de falar e a de falar de si, de enunciar e enunciar-se, procurando compreender e interpretar a realidade dos sistemas, dá-lhe o estatuto de sujeito do conhecimento, pois “é dentro e por meio da linguagem que o homem se constitui como um sujeito, porque só a linguagem estabelece o conceito do ego na realidade”. Assim, “a linguagem tem o poder de constituir (e não só de descrever) aquilo que é por ela representado (...)”, e “(...) a Identidade está entre os mais antigos dos jogos de linguagem e pensamento registrados em (muitas) tradições filosóficas”¹⁸.

E ainda que a identidade daquele que fala já esteja agora contaminada pela ocupação de um lugar no pensar ideológico dominante, ou seja, é um intelectual que ascendeu à elite, conserva as marcas do jovem migrante nordestino, com os quais possui identificações, pois, como afirmam os versos de “Amor de perdição”, do LP *Elogio da loucura*, “qualquer sofrimento passa, mas o ter sofrido não”.

Portanto, mesmo que em muitos versos ele se assuma como membro de uma elite letrada que detém a posse de um discurso e o poder da fala, quando desvela as contradições que constituem a cultura de seu país ele está representando a “consciência diferencial, a negatividade do sujeito subalterno (‘uma singularidade cultural’)”¹⁹. E embora essa música de

¹⁷ Bakhtin, *Estética da criação verbal*, p. 35.

¹⁸ Jameson, *O inconsciente político*, p. 242.

¹⁹ Candido, “Literatura de dois gumes”, pp. 165-6.

situação utilize os pronomes pessoais eu/ele, segundo Affonso Romano de Sant’Anna ela leva a “uma certa impessoalidade”, substituindo o dramático pelo lírico. Isso porque se o dramático requer personagens nítidos, um tempo específico e lugar determinado, o lírico ocorre inespacial e atemporalmente²⁰, adquirindo uma dimensão universalizante.

No meio do caminho que esse migrante nordestino percorre em busca da construção de seu trajeto poético, o sujeito lírico encontra obstáculos que participam da composição de sua poética. Entre esses, pode-se afirmar que as duras repercussões do regime de exceção imposto pela ditadura militar no país determinam uma lírica pungente, na qual a imagem do sangramento é a expressão utilizada para dimensionar verbalmente o sofrimento psicológico.

Um homem e seu tempo: o momento de sangrar

Em todos os momentos históricos da vida brasileira, a literatura esteve participando dos projetos político-sociais: assim como o escritor do período romântico achava-se empenhado na construção de um projeto nacional literário, um número significativo de poetas e ficcionistas demonstrou mais uma vez esse empenho após o golpe militar de 1964. Se, do ponto de vista político, o Brasil vivia um tempo de silenciamento e repressão, uma grande efervescência cultural era sentida em todos os campos da arte, tornando prolífica a produção artística e cultural da época. Portanto, a liberdade da criação transcende às limitações materiais humanas, superando as interdições e registrando, nas construções literárias, as mazelas de um tempo de violência e dor, sem precedentes na história do país.

Embora a liberdade da arte transcenda as tentativas de vinculação do texto literário a uma causalidade externa, a criação absorve seu contexto social, político, cultural, enfim, histórico, e dele se impregna, recriando-o, e nele apoiando-se, no próprio ato de sua representação. Os componentes do mundo exterior – o cerceamento à liberdade de expressão, a censura e a repressão participam da construção da obra artística, pois há “uma relação necessária entre a organização interna da obra (conhecida como “texto”) e algo exterior que lhe fornece a matéria, o elemento

²⁰ Sant’Anna, op. cit., pp. 218-9.

constitutivo, que é o seu tema e representa sua âncora na realidade do mundo, da personalidade, das idéias”²¹.

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que parte significativa da obra de Belchior inscreve-se como uma experiência poética da realidade brasileira durante a ditadura militar. Muitas de suas letras são tomadas como hinos de conclamação à luta contra o regime de força, e o poeta como um dos porta-vozes da geração oprimida. Com o sentimento que o torna “homem do seu tempo e do seu país” – o que, segundo Machado de Assis²², é o que dá importância ao escritor – o poeta traz para a obra o elemento externo, que, por sua vez, passa a ter seus desdobramentos na forma e conteúdo de suas criações, levando à reflexão sobre o papel e o comportamento de muitos setores da sociedade durante o período.

Nesse sentido, seus versos denunciam o contexto de atraso, de barbárie – como sempre o é o dos regimes de exceção – e esse é um dos traços que dá força à sua obra, levando a pensar na literariedade como um dado também ideológico, pois, afinal, o caráter ideológico é inerente ao uso da linguagem. Se o uso das palavras se baseia em escolhas feitas por aquele que cria com a linguagem, e qualquer escolha pressupõe uma subjetividade – que é determinada também pelo social, cada opção feita traz em si um compromisso. Portanto, conforme afirma Mikhail Bakhtin²³, toda palavra é considerada “fenômeno ideológico por excelência. (...) e é o modo mais puro e sensível de relação social”, ou seja, se a palavra é sempre contaminada ideologicamente, não existe palavra inocente.

Ao tematizar a reação do sujeito poético à censura, às imposições de silenciamento, ou ao discurso subliminar de forças conservadoras do sistema político nos chamados anos de chumbo, a canção “Conheço o meu lugar”, de 1979, gravada no LP *Era uma vez um homem e seu tempo*, encerra uma versão do pesadelo que trouxeram os anos de regime autoritário. Dela depreende-se que a palavra audaz e incisiva é, então, a forma que se impõe ao poeta para dizer de si, da juventude e do momento conturbado que o leva a reflexões acerca de sua posição de homem comum, a partir da qual ergue sua voz. Já no próprio título, o eu-lírico registra a

²¹ Candido, “Literatura, espelho da América”, p. 113.

²² Machado de Assis, “Instinto de nacionalidade”, p. 345.

²³ Bakhtin, *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 36.

resistência e o engajamento com seu tempo, comunicando uma tomada de posição, pelo verbo *conhecer*, quando se assume sujeito de sua consciência, ação e espaço:

O que é que pode fazer o homem comum
neste presente instante senão sangrar?
Tentar inaugurar a vida comovida,
inteiramente livre e triunfante?

5 O que é que eu posso fazer com a minha
juventude – quando a máxima saúde hoje
é pretender usar a voz?

O que é que eu posso fazer – um simples
cantador das coisas do porão? (Deus fez
10 os cães da rua pra morder vocês que sob a
luz da lua, os tratam como gente – é
claro! – a pontapés.)

Era uma vez um homem e seu tempo...
(Botas de sangue nas roupas de Lorca).
15 Olho de frente a cara do presente e sei
que vou ouvir a mesma história porca.
Não há motivo para festa: ora esta! Eu
não sei rir a toa!

Fique você com a mente positiva que eu
20 quero a voz ativa (ela é que é uma boa!)
pois sou uma pessoa.
Esta é minha canoa: eu nela embarco.
Eu sou pessoa!
(A palavra “pessoa” hoje não soa bem –
25 pouco me importa!)
Não! Você não me impediu de ser feliz!
Nunca jamais bateu a porta em meu nariz!
Ninguém é gente!
Nordeste é uma ficção! Nordeste nunca
30 houve!

Não! Eu não sou do lugar dos esquecidos!

Não sou da nação dos condenados!

Não sou do sertão dos ofendidos!

Você sabe bem:

35 Conheço o meu lugaaaaaaaaaaaaaar!

A partir do contexto de repressão e tortura, o texto apropria-se da imagem do sangramento, transferindo-a em seu simbolismo para o canto, para figurar a dor profunda que a opressão, as arbitrariedades e o medo provocam no ser humano: “O que é que pode fazer o homem comum/neste presente instante senão sangrar?”. Como *homem comum*, o eu-poético anuncia a abertura de seu canto-sangramento. A censura e as interdições externas à obra, nesse tempo de incertezas, determinam a construção dos versos sob a forma interrogativa, cuja finalidade é abrir uma reflexão, que culmina com uma tomada de posição pela denúncia, o que ocorre a partir da quarta estrofe. Transfigurada em arte, sua dor conduz à fuga para um mundo onde a vida cheia de emoção e triunfante pode vigorar, livre, enfim, da materialidade opressora.

Com o verso “Era uma vez um homem e seu tempo”, o eu-lírico recupera a palavra positiva num período em que o regime militar se enfraquece. Um fato histórico remoto no tempo e no espaço – o assassinato do poeta espanhol Federico Garcia Lorca pelas forças milicianas espanholas simboliza a opressão. Com essa figura, ele traça uma analogia com sua torpe história presente, ambas “histórias porcas”, no sentido de construir uma falsa versão para uma série de torturas, desaparecimentos, assassinatos. Além dessa analogia às formas bárbaras de assassinato pela força policial, a imagem brutal das “botas de sangue nas roupas de Lorca”, ao formular o jogo sonoro *botas/bodas*, remete tanto à indumentária dos soldados que o fuzilaram e se mancharam do sangue de sua roupa, quanto ao fatalismo da tragédia *Bodas de sangue*, escrita pelo poeta espanhol.

Contrariamente ao poeta Lorca, que fora fuzilado de costas e de olhos vendados, o eu-lírico pode olhar “de frente a cara do presente”, no qual não encontra nada a comemorar (“Não há motivo para festa: ora esta! Eu não sei rir à toa!”), embora naquele momento tivesse sido aprovada a lei de anistia aos exilados políticos e o regime militar estivesse entrando em sua última fase, com a redemocratização do país. Já não se pode iludir,

agora que o “milagre econômico” chega ao fim, a inflação e a recessão põem a descoberto a falácia do progresso modernizador e vêm a público as arbitrariedades veladas nos porões da ditadura.

O sujeito lírico reage ao discurso falaz de otimismo que contamina a nação: “Fique você com a mente positiva que eu/quero a voz ativa (ela é que é uma boa!)”, contrapondo à expressão *homem comum* (linha 1) a palavra *pessoa* (linhas 21 e 23). Erige-se, assim, à condição de sujeito, crítico e consciente de sua função política, que é, naquele contexto, denunciar as hipocrisias do sistema e converter a dor em palavra, pela criação. Ressalta-se, com a expressão “presente instante”, o desejo de fixar o tempo em que e do qual fala a voz poética, fazendo da escrita seu modo de sangramento, onde a extrema aflição é sublimada pela transposição estética.

O estatuto de pessoa integral – ser racional, consciente de si, capaz de discernir os acontecimentos e fazer julgamentos – impede-o de “embarcar” (linha 22) no discurso ideológico que tentam veicular, da mente positiva, da fé e esperança no país, embora, nesse momento, o individualismo não seja visto com bons olhos. Essa crença em si próprio e o desejo de mudar a realidade significam que, pela palavra, ele se afirma e demarca seu lugar, lugar que conhece e do qual constrói seu discurso.

Por outro lado, a sucessão de negativas do trecho

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

denotam resistência, um modo de dizer algo, negando-o; e assim sugere uma realidade em que as verdades precisam ser camufladas, ou ditas de outro modo, para que possam circular.

A poesia, em forma de canto, é o que sobra ao “cantador das coisas do porão” como arma de luta de que o jovem dispõe para enfrentar o momento crítico, em que é preciso ser sutil para burlar a censura. Do

ponto de vista cultural, a música é, nesse instante, o suporte apropriado para a palavra poética, o mais forte instrumento para promoção do debate, da reflexão e das mudanças sociais e políticas. Ainda mais se se considera que sua força de penetração em todos os campos e níveis sociais é devastadora.

Enquanto ao homem comum resta sangrar, para o eu-poético o sangue é sinônimo de vida e reação à mediocridade do discurso falaz, que reforça a dominação ideológica. Tenta, assim, disseminar a idéia de que o Nordeste é o “lugar dos esquecidos”, o “sertão dos ofendidos”, e que o Brasil é a “nação dos condenados”. Desse modo, o sujeito do discurso resiste, dirigindo-se àqueles que sabem bem que esse discurso é lido, pelo poeta, a contrapelo.

Com o enfraquecimento do regime militar, novos ventos sopram no “lugar comum (...) chamado Brasil”, o que é absorvido também na canção popular. Em Belchior, a mais significativa letra que repercute o tema é “Tudo outra vez”, de 1979, também do LP *Era uma vez um homem e seu tempo*. Ela registra a recuperação do desejo de viver e a esperança de um outro tempo, como o eu-lírico declara na canção, que, com um misto de otimismo e nostalgia, saúda a anistia política. A figura do exílio ressoa nos versos “Minha rede branca, meu cachorro ligeiro (...)/ O fim do termo “saudade” como o charme brasileiro/ de alguém sozinho a cismar”. Desse modo, atualizam-se os sentimentos de saudosismo e nostalgia que conformam a emblemática “Canção do Exílio” e transpõem-nos para um outro momento da vida histórica nacional. As imagens do despojamento, provocado pelo exílio e o sentimento de perda, resumem-se nos versos

- Até parece que foi ontem minha mocidade
 Com diploma de sofrer de outra Universidade
 Minha fala nordestina, quero esquecer o francês.
 E vou viver as coisas novas, que também são boas,
 5 O AMOR/HUMOR das praças cheias de pessoas.
 Agora eu quero tudo: tudo outra vez!”

os quais ressaltam o hiato que representa para o jovem exilado o tempo do desterro e o afastamento forçado de tudo aquilo que compõe sua identidade, acompanhado do desejo intenso de recuperação do tempo e das emoções perdidas.

A falência dos sonhos no vigor do verso

A partir de 1970, a produção de Belchior apresenta-se à juventude das camadas médias urbanas como uma manifestação da contracultura, veículo de contestação e clamor à luta contra a ditadura militar e outras formas de opressão. Na década seguinte, ela revela um balanço funesto das ações e conseqüências dos movimentos de renovação política, moral e social. Inúmeras letras de seu cancionário apresentam-se como uma auto-reflexão e autocrítica do fracasso de toda uma geração, como agente de uma concreta transformação da ordem social. O deslumbramento ante o poder do dinheiro e a rendição aos apelos e promessas de felicidade e prazer do mundo do consumo evidenciam o papel e a decadência do indivíduo na sociedade contemporânea. Revelam-nos como um fragmento de uma massa amorfa e consumidora, cujos corpos e sentimentos são manipulados em todas as suas dimensões pela indústria cultural.

Muitos versos do poeta dirigem um desafio, senão uma provocação, diretamente ao jovem, arauto das lutas e das mudanças sociais, mas cuja acomodação coaduna com a transformação dos sujeitos em objetos, ao elegerem o consumo como moral social. Desse modo, a eficiência e a eficácia do mundo contemporâneo fazem-se à custa do sacrifício, da exclusão e da eliminação de desejos e sonhos dos indivíduos. Isso indica que “a época contemporânea, exacerbando a produção de bens materiais e imateriais em detrimento da consistência dos Territórios existenciais individuais e de grupo, engendrou um imenso vazio na subjetividade que tende a ficar cada vez mais vazia e sem recursos”²⁴.

Nesse sentido, versos como os da canção *Lira dos vinte anos* (“Os filhos de Bob Dylan,/clientes da Coca-Cola;/os que fugimos da escola/voltamos todos pra casa”), ou os de *Arte final* (“alguém se atreve a ir comigo além do shopping center?” e “a saída será mesmo o aeroporto?”) invocam o caráter mercantilista, efêmero e descartável da sociedade de consumo, absorvido na criação artística, construindo, a partir da impotência da juventude desse tempo, a potência lírica que perpassa as canções do LP *Elogio da loucura*.

Com o fim da ditadura e a redemocratização brasileira, as novas gerações encontram um país novo, que lhe garante maior liberdade em todos

²⁴ Guattari, *As três ecologias*, p. 30.

os sentidos. Os problemas sociais, econômicos e políticos continuam a existir. A violência em todas as suas modalidades e as guerras entre os homens ainda permanecem como grandes causas a exigirem tomadas de posições. No entanto, vive-se hoje uma época de comodismo face à globalização, às leis de mercado e de arrefecimento dos sonhos e ideais de se construir a justiça social. Segundo Rogério Sganzerla²⁵, trata-se de um momento em que a moda não é mais a contestação, como ocorreu na época da contracultura, “a moda é legitimação”.

No entanto, ressentindo a apatia da geração que um dia sangrava e “berrava: “Amor e Paz!””, o poeta registra nas canções o inconformismo com a renúncia à luta e a conivência dos “rebeldes” e “agitadores” com o perverso modelo social e econômico. Entre essas, a canção “Os profissionais” talvez contenha os versos mais angustiados do poeta ao trazer à tona a sensação de frustração e desencanto com a incapacidade de sua geração em solucionar os problemas e por abandonar a luta pelos ideais:

- Onde anda o tipo afoito
 Que em 1-9-6-8
 Queria tomar o poder?
 Hoje rei da vaselina,
 5 Correu de carrão pra China,
 só toma mesmo aspirina
 E já não quer nem saber.
- Flower power! Que conquista!
 Mas eis que chegou o florista
 10 Cobrou a conta e sumiu
 Amor, coisa de amadores
 Vou seguir-te aonde f(l)ores!
 Vamos lá, ex-sonhadores,
 À mamãe que nos pariu!
- 15 Oh! L'age d'or de ma jeunesse!
 Rimbaud, “par delicatesses
 J'ai perdu (também!) ma vie!”

²⁵ Apud Cyntrão, *A forma da festa: tropicalismo – a explosão e seus estilhaços*, p. 210.

- (Se há vida neste buraco
Tropical, que enche o saco
20 Ao ser tão vil, tão servil!)
- E então? Vencemos o crime?
Já ninguém mais nos oprime
Pastores, pais, leis, algoz?
Que bom voltar pra família!
25 Viver a vidinha à pilha!
Yuppies sabor baunilha
Era uma vez todos nós!
- Dancei no pó desta estrada...
Mas viva a rapaziada
30 Que berrava: “Amor e Paz!”
Perdão que perdi o pique...
Mas se a vida é um piquenique
Basta o herói de butique
Dos chiques profissionais.
- 35 I have a dream... My dream is over!
(Guerrilhas de latin lover!)
Mire-se o dólar que faz sol.
Esplim, susexos e poder,
Vim de banda e podes crer:
40 “Muito jovem pra morrer
E velho pro rock’n’roll!”

A indagação inicial “Onde anda o tipo afoito/Que em 1-9-6-8/Queria tomar o poder?” constitui um recurso retórico, que revela a preocupação do eu-lírico com a fidelidade daquele que o levou a crer na transformação da ordem social. Quando, nos versos a seguir, indica o destino do “tipo afoito”, ele próprio responde à questão ironicamente colocada, revelando-se traído ao crer nas promessas malogradas de seus líderes.

Porém, como se inclui no pronome pessoal “nos”, ele não se exime de ser um desses “ex-sonhadores”, a quem deseja que vá “à mamãe que nos pariu!”. Já antecipa, também, que a inversão de valores provoca a renúncia à luta política (“Hoje rei da vaselina,/Correu de carrão pra China,/só

toma mesmo aspirina/E já não quer nem saber”), indicando a substituição dos ideais pela acomodação ao conforto material, numa vitória do capitalismo sobre o projeto revolucionário socialista.

Já a segunda estrofe constrói-se sob o signo da flor, na qual os vocábulos *flower*, florista, f(l)ores, remetendo aos adeptos do movimento *flower power*, trazem uma reprimenda àqueles que não levaram adiante o projeto revolucionário de reconfiguração do modelo social. Ao amadorismo da militância política (“Mas eis que chegou o florista/Cobrou a conta e sumiu/Amor, coisa de amadores”), contrapõe-se o profissionalismo (evocado no título) quando se trata de buscar conquistas individualistas centradas em aspectos materiais.

Na terceira estrofe, o eu-poético confessa que o sentimento da juventude com o tempo perdido em uma luta vã tenha sido por motivo nobre (“por delicadeza”), apoiando-se no emblemático poeta Rimbaud, em sua “Chanson de la Plus Haute Tour”. Sem objetivos e perspectivas, encontra-se dilacerado pela sobrevivência servil, sem dignidade e na periferia do mundo – em um “buraco tropical”. Denuncia, no verso “Se há vida neste buraco/Tropical, que enche o saco/Ao ser tão vil, tão servil!”, o esgotamento que advém da condição de subalternidade.

Na quarta estrofe, o eu-lírico indaga, retórica e ironicamente, se não há mais razões por que lutar, se o fim da censura e da repressão política representa o fim da opressão, registrando a exaustão da luta pelos ideais (“E então? Vencemos o crime?/Já ninguém mais nos oprime/Pastores, pais, leis, algoz?). A consecução de alguns ideais promove o retorno ao individualismo, trazendo sua geração de volta à vida burguesa acomodada – a “vidinha à pilha”, no sentido de que o jovem se estagnou em um cotidiano insípido e medíocre, seduzido pelo dinheiro, e rendido ao poder do sistema econômico: “Era uma vez todos nós!”.

A palavra poética é elemento de resistência e contestação e vem exteriorizar a descrença nesse mundo materialista, fundado na superabundância de oferta de produtos culturais massificados, de ingestão rápida e inescrupulosa. Ela surge para representar esse novo homem do nosso tempo – imerso em uma sociedade voltada para a avidez do consumo desregrado de bens materiais e cujas relações sociais fazem parte de um mercado regulado por leis em sua base também econômicas, e indagá-lo por seus objetivos e ideais.

Dentro da falta de perspectivas sociais, a ditadura de cunho ideológico dá-se pela mídia, que impõe qual caminho seguir e, assim, “alguns poucos querem, quanto à maioria, poucos querem por eles”²⁶. Então, contrariando a idéia formalista de que a poesia não serve para coisa alguma, o poeta-compositor a emprega como meio de atingir as pessoas e, principalmente, os jovens de sua geração, em relação à necessidade de repensar o compromisso com os ideais sociais e as lutas políticas.

As duas últimas estrofes internalizam o fracasso da luta revolucionária no Brasil e o fracasso de uma geração como agente de transformação da sociedade, cujos ideais se dissiparam em si mesmos, já que não foram levados a sério (“a vida é um piquenique”). O engajamento, o desejo de justiça e de mudanças profundas em seu país arrefecem, justificando o desencanto, reiterado nas expressões “Dancei no pó desta estrada”, “Perdão que perdi o pique...”, “My dream is over!”, advindo do compromisso ideológico estabelecido também por ele. Distanciando-se desse mundo no qual se reconhece estranho e desesperançado, utiliza a frase de John Lennon (I have a dream... My dream is over!), para indicar o fracasso do sonho americano importado para os trópicos, ao qual, ironicamente, subestima como “guerrilhas de latin lover!”.

Ao revelar, também, sua parcela de culpa no engendramento da ilusão de uma nova ordem social, o eu-lírico percebe que também ele é incapaz de mudar a situação sócio-política que critica: “Vamos lá, ex-sonhadores,/ À mamãe que nos pariu!”. Recorre à arte em busca de uma saída viável, e o que encontra é o espaço de denúncia, pois “em uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos, o desencantamento do mundo reflete-se na transcendência estética”²⁷.

Enfim, o eu-lírico não acena com uma saída possível para a insuficiência de sua vida, calcada nos sonhos e esperanças (“Dancei no pó desta estrada...”), que tem como saldo o desgosto resultante do modo de vida contemporâneo. Para esse ser poético dilacerado, “Esplim, susexos e poder” representam o esgotamento do mundo atual, dos valores humanos e dos modelos sociais que se buscavam. Sua arte acaba por cumprir, desse modo, o compromisso constante de rebelar-se.

²⁶ Sloterdijk, *Regras para o parque humano*, p. 44.

Sua canção constrói-se sob essa ausência, esse desejo ante uma tarefa quixotesca a ser desempenhada pelas pessoas conscientes, envolvidas na criação e na cultura. Ele manifesta a falência dos sonhos e o desencanto com um mundo onde agora é um deslocado. Essa falência, que, na criação poética, torna-se refinamento, revela o apego ao passado, a nostalgia de um mundo perdido e o desajuste a um mundo onde não mais encontra seu lugar: “Muito jovem pra morrer/E velho pro rock’n’roll!”.

O compromisso com o sujeito universal

Indo além de fatos temporal e espacialmente circunscritos, algumas composições buscam compartilhar a universalidade de sentimentos presentes em cada ser humano. Elas propõem temas que deslizam da vivência momentânea do artista para questões que assaltam o sujeito universal, atingindo uma experiência intensa e profunda, de feição metafísica, como a letra de “Ypê”:

Contem-plo o rio que corre parado
e a dançarina de pedra que evolui.
Completa-mente, sem metas, sentado
não tenho sido, eu sou, não serei, nem fui.
5 A mente quer Ser mas querendo e(R)ra
pois só sem desejos é que se vive o agora.
A gente quer Ter mas querendo er (R)a
pois só sem desejos é que se vive o agora.
Vede: o pé do Ypê (apenas MENTE) flora
10 REVOLUCIONARIAMENTE a-penso ao pé da serra.

Nos dois primeiros dísticos, o eu-lírico assume, do ponto de vista ontológico, sua tarefa e responsabilidade de ser, e transmite sua experiência ao Outro ante a passagem do tempo, fenômeno para o qual o rio se presta como figura simbólica por excelência. Se apenas o homem existe, no sentido filosófico do termo, o movimento do rio – que de fato está parado, e a evolução da dançarina de pedra – na realidade figura estática, agem como elementos de uma tensão que se transmite, do ser que

²⁷ Adorno, *Indústria cultural e sociedade*, p. 270.

contempla, ao objeto, personificações que estendem o sentimento do observador ao observado. Ser é, assim, concentrar-se em si e, ao mesmo tempo, sair de si, indo ao encontro do Outro, reconhecendo-lhe sua presença e contradições.

Nos terceiro e quarto dísticos, as expressões “A mente quer” e “A gente quer” insistem no desejo de ser ou ter algo e expõem o equívoco que constitui o querer. O desejo leva a pessoa a incorrer em erros, pois a experiência autêntica do ser consiste em se conhecer, e não galgar estágios ou reter algo. Entre mente/gente e ser/ter um fonema apenas difere os vocábulos, que, no fundo, são intercambiáveis. Se futuro e passado são materialidades temporais fugazes e a única experiência real é o presente, a angústia do homem deriva da ausência de autoconhecimento. Aquele que se conhece abandona suas ilusões e vive em liberdade o instante, tendo inclusive que lidar com a angústia e o desconforto existencial inerente à condição humana.

Esse ato de reflexão sobre o existir, leva-o a propor que para viver a experiência plena do presente, o homem precisa superar a busca de metas e, como a árvore, deixar-se fazer, sem interpor, entre o eu e o mundo, os desejos de ser e ter. Em um apelo direto ao leitor, a letra poética conclui com uma advertência: a observação da natureza mostra a sabedoria que consiste em cumprir-se, mas tomando para si a decisão de não buscar compreender-se, pois o compromisso do ser humano é com o seu presente, com a liberdade, com a vida.

Finalmente

Reconhecer a existência de um projeto ético e estético na trajetória lírica do poeta-compositor Belchior significa admitir a coerência literária, temática e ideológica de sua produção e, em vista disso, legitimar-lhe um espaço dentro da poesia brasileira contemporânea. O poeta-compositor vincula sua elaboração lírica ao contexto histórico em que vive e a momentos diferentes de sua carreira, aliada à sua condição identitária de jovem, migrante, brasileiro, latino-americano e, essencialmente, a de sujeito universal.

Se num primeiro momento, o projeto literário de Belchior mostra o inimigo visível, que pode ser apontado e deve ser combatido (como as canções da MPB do período o fizeram copiosamente), em momentos se-

guintes – especificamente a partir dos anos 1980 até a atualidade, o conflito eu-mundo atravessa-se por outras questões, como o fracasso dos ideais revolucionários, a eleição do consumo como moral social, entre outros tantos períodos de crise.

Num constante renovar-se e rebelar-se, as letras poéticas mantêm uma coerência que afastam a produção do poeta-compositor dos modismos e das exigências da indústria cultural. No entanto, desde o início de sua carreira musical, o poeta pressente que ancorar sua poesia no suporte melódico poderia levá-lo a alcançar aqueles com quem deseja se comunicar, que são, privilegiadamente, os migrantes, os rapazes latino-americanos, e todos os deserdados do sistema, com cuja perspectiva ele mais se identifica.

Sua familiaridade com a tradição literária ocidental revela-se em um contínuo processo de criação e recriação, em procedimentos poéticos de apropriação e assimilação de textos da literatura brasileira e universal. Ao lado da preocupação em trazer para suas letras poéticas as referências à realidade imediata, o que resulta naquela multiplicidade temática, Belchior revela seu compromisso artístico com a criação literária. O lirismo poético de suas canções, dados estéticos como a tensão verbal, o uso de recursos estilísticos como a metalinguagem, a pluridiscursividade, a ironia, a representatividade dos signos, a intertextualidade e a intratextualidade realizam uma combinação insólita, construindo em sua poética jogos de linguagem originais.

Além desses, suas letras-poemas apresentam os elementos comuns à poesia, como as imagens literárias criadas pelas figuras de linguagem, bem como a musicalidade obtida pelo ritmo e pelas rimas. Com isso, suas criações elevam-se ao status de discurso poético, sustentando-se na qualidade de objetos que resistem à investigação literária, operação capaz de retirar suas letras do “enorme espaço da escritura paraliterária”²⁸. Além disso, garante, também, sua divulgação, já que seu suporte são as letras poéticas da MPB.

Inquieto, o poeta-compositor sempre esteve envolvido, por meio de suas criações, com a substância do campo cultural em que se insere. Seus textos, porém, não estabelecem contato somente com a tradição literária canônica: ele procura dialogar, em suas letras, com a produção que lhe é contemporânea, como faz quando, nos seguintes versos da canção *Apenas um rapaz latino-americano*,

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,

tece críticas à padronização cultural imposta pelo Tropicalismo. Movimento, aliás, que lhe serviu de referência, já que, como diz ele, o seu “trabalho não poderia ser feito sem a presença do trabalho dos tropicalistas. Eu estou dizendo isso não em cooperação, mas do ponto de vista do contraponto (...) [pois] se há um momento em que “tudo é divino e maravilhoso” há outro em que “nada é divino e maravilhoso”²⁹.

Entretanto, se o sonho de transformação da sociedade naufragou, prevalece o desejo de comunicar-se com o Outro, de falar com ele e por ele, o que Belchior continua fazendo ao longo de seu percurso existencial e lírico. Essa ânsia de comunicação, que repercute em suas exposições de desenhos, pinturas e caricaturas, justifica afirmá-lo como poeta da condição humana, em que pese a ocorrência incidental da condição sócio-política em toda sua produção.

Ainda que o preconceito, as injustiças e uma série de arbitrariedades que Belchior denuncia em suas primeiras canções continuem a afligir as novas gerações, pode-se dizer, como ele, que “o novo sempre vem”. Se o poeta-compositor retoma textos de seus antecessores na tradição cultural brasileira, cruzando-os com os seus, o movimento inverso em relação a sua obra também já se verifica nesse contínuo tecer de textos. O interesse que a produção de Belchior desperta nas novas gerações pode ser percebido, por exemplo, na articulação do discurso de um *rapper*, o Racionais MC’s, na canção “Capítulo 4, Versículo 3”, que busca ressignificá-lo dentro de uma nova construção e abordagem do problema da luta coletiva para promoção de mudanças sociais.

Esse discurso, afirmando-se como alternativa contra o discurso recorrente da publicidade, mostra que se, na canção de Belchior, o rapaz latino-americano, sem dinheiro no banco e sem parentes importantes não dispunha de força para reagir ao momento, hoje a força da comunidade (“apoiado por mais de 50 mil mano!”) serve de âncora para a resistência:

²⁸ Vasconcelos, “A paraliteratura”, pp. 184-5.

²⁹ Cf. entrevista dada por Belchior a Dumaresq, em “Marginal bem sucedido”.

Um, dois! Nem me viu! Já sumi na neblina!
 Mas não...
 Permaneço vivo, prossigo a mística!
 27 ano, contrariando a estatística!
 5 Seu comercial de TV não me engana,
 Hã! Eu não preciso de status nem fama.
 Seu carro e sua grana já não me seduz,
 E nem a sua “PUTA” de olhos azuis!
Eu sou apenas um rapaz latino americano
 10 apoiado por mais de 50 mil mano!
 Efeito colateral que seu sistema fez,
 Racionais, capítulo 4, versículo 3!³⁰

No aspecto ético, a relevância que a voz do Outro tem para a criação belchiorana relaciona-se à busca do que há de essencial entre o eu-lírico e a alteridade, a quem ele se dirige e com quem busca empatia: “eu sou como você, que me ouve agora” (“Fotografia 3X4”). Ela vem concentrada na vertente estética, quando o poeta se apropria do que diz o Outro a fim de conectar dois tempos diversos na literatura e arte, empregando o discurso alheio na base de criação, com o recurso da intertextualidade.

No projeto ético e estético, que relaciona um homem a seu tempo, Belchior – autor profundamente envolvido com as letras das canções, que se colam a suas experiências literárias e pessoais – certamente se auto-referencia no seu verso e título do disco *Era uma vez um homem e o seu tempo*. Isso permite tratar sua lírica como uma poética empenhada – na qual ele se inscreve como sujeito cultural, e as letras de suas canções como uma enunciação estética de seu tempo.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. Trad. de Julia Elisabeth Levy et al. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

³⁰ Racionais MC's. “Capítulo 4, Versículo 3”.

- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9ª ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura de dois gumes”, em *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. “Literatura, espelho da América”, em *Remate de Males*, nº. especial, 1999.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Como ler o texto poético*. Brasília: Plano, 2004.
- _____. (org.). *A forma da festa: tropicalismo – a explosão e seus estilhaços*.- Brasília: Editora da UnB/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Trad. de Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 4ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 1988.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Trad. de Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papyrus, 1990.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 8ª ed. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político*. Trad. de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1997.
- RIBEIRO, Hércion. *A identidade do brasileiro: “capado, sangrado” e festeiro*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Trad. de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- VASCONCELOS, Anazildo. “A paraliteratura”, em PORTELLA, Eduardo (org.). *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1976, pp. 172-185.
- WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”, em SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Instinto de nacionalidade”, em COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Americana, 1974.

Referências eletrônicas:

DUMARESQ, Carolina. “Marginal bem sucedido”, em *O povo*, 12/01/2005. Disponível em <http://www.noolhar.com/opovo/vidaearte/329721.html>, acessado em 10.12.2004.

Site oficial de Belchior. Disponível em <http://www.brazilianmusic.com.br/belchior>, acessado em 10.12.2004.

Referências discográficas

BELCHIOR. “Retórica sentimental”, no encarte do LP *Medo de avião*. Rio de Janeiro: Polygram, 1979.

_____. “Fotografia 3X4”, no encarte do LP *Coração selvagem*, 1977.

_____. “Conheço o meu lugar”, no encarte do LP *Era uma vez um homem e o seu tempo*, WEA, 1979.

_____. “Os profissionais”, no encarte do LP *Coração selvagem*, 1977.

_____. “Tudo outra vez”, no encarte do LP *Era uma vez um homem e o seu tempo*, WEA, 1979.

_____. “Ypê”, no encarte do CD *Auto-retrato*. 7432169316-2. Rio de Janeiro: BMG Brasil, 1999.

_____. “Amor de perdição”, no encarte do LP *Elogio da loucura*. 836 445-1. Rio de Janeiro: Polygram, 1988.

_____. “Arte final”, no encarte do LP *Elogio da loucura*. 836 445-1. Rio de Janeiro: Polygram, 1988.

_____. “Lira dos vinte anos”, no encarte do LP *Elogio da loucura*. 836 445-1. Rio de Janeiro: Polygram, 1988.

_____. “Apenas um rapaz latino-americano”, no encarte do LP *Alucinação*. 6349 160. Rio de Janeiro: Phonogram, 1976.

RACIONAIS MC’S. “Capítulo 4, Versículo 3”, no encarte do CD *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Zimbábwe, 1997.

Recebido em fevereiro de 2006.

Aprovado em abril de 2006.