



ISSN 1984-5634

ARTIGO

ANTÔNIO CARLOS BELCHIOR: UM SABER POÉTICO-MUSICAL

Antônio Carlos Belchior: a poetic-musical knowledge

ANDRÉ LUIZ ROCHA MATTOS CAVIOLA¹

RESUMO

O objetivo deste artigo é analisar a interação entre a produção musical de Belchior e a de outros autores, encarando-a como parte de um procedimento que envolve o seu trabalho artístico compreendido a partir de uma perspectiva de um saber poético-musical (WISNIK, 2004). Em seguida, procura-se investigar como esse procedimento se configura a partir do cruzamento de diferentes temporalidades. Para isso, serão analisadas as canções *Monólogo das Grandezas do Brasil* (1982) e *Bahiuno* (1993), que se constituem como exemplos em que essas interações podem ser observadas. Para fazê-lo, recorreremos à apreensão empírica da canção (TATIT, 2003; 2012) e ao argumento de que tais operações se configuram enquanto traduções intersemióticas (PLAZA, 2013).

PALAVRAS-CHAVE: Belchior; História e Música; Saber Poético-Musical.

ABSTRACT

The objective of this article is to analyze the interaction between Belchior's musical production and that of other authors, viewing it as part of a procedure that involves his artistic work understood from the perspective of poetic-musical knowledge (WISNIK, 2004). Next, we seek to investigate how this procedure is configured based on the intersection of different temporalities. To this end, the songs *Monólogo das Grandezas do Brasil* (1982) and *Bahiuno* (1993) will be analyzed, which serve as examples in which these interactions can be observed. To do this, we will resort to the empirical apprehension of the song (TATIT, 2003; 2012) and the argument that such operations are configured as intersemiotic translations (PLAZA, 2013).

KEYWORDS: Belchior; History e Music; Poetic-Musical Knowledge.

EDITOR-CHEFE:

Andrei Marcelo da Rosa

EDITORE-GERENTE:

Rame Ferreira

SUBMETIDO: 02/05/2024

ACEITO: 24/07/2024

COMO CITAR:

CAVIOLA, A. L. R. M.
Antônio Carlos Belchior:
um saber poético-musical.
Aedos, Porto Alegre, v. 16,
n.38,p.229-250,jan.-jun.,2025.

<https://seer.ufrgs.br/aedos/>

¹ Doutorando em História, na linha de pesquisa História e Culturas Políticas, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Mestre em Artes, na linha de pesquisa Processos de Formação, Mediação e Recepção, na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG); Especialista em Análise e Gestão do Patrimônio Cultural pelo Centro Universitário de Belo Horizonte (Uni-BH); Graduado em História pelo Centro Universitário de Belo Horizonte (Uni-BH). Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-1898-9622>. E-mail: andrecaviola@live.com

UM SABER POÉTICO-MUSICAL

Wisnik, ao estudar a relação entre literatura e música popular, afirma que o processo de formação da canção popular brasileira é caracterizado por um saber poético-musical, responsável por promover um intenso campo de cruzamentos pela inserção de elementos oriundos de diferentes tradições e linguagens, sejam elas estéticas, artísticas ou culturais. Segundo o autor,

na canção popular brasileira das últimas três décadas encontram-se as bases portuguesas e africanas com elementos do *jazz* e da música de concerto, do *rock*, da música *pop* internacional, da vanguarda experimental, travando por vezes um diálogo intenso com a cultura literária, plástica, cinematográfica e teatral (WISNIK, 2004, p. 215).

Vários artistas de nosso cancionário se apropriaram dessa forma produtiva como parte de seu processo de criação. No caso de Belchior – que iremos analisar neste artigo –, esse campo de cruzamentos estabelecido pelo artista reinscreve em suas canções cantigas de reisado, danças dramáticas do folclore nordestino, personagens como Lampião e Maria Bonita, não apenas por meio de operações intertextuais, mas também por investimentos interdiscursivos² ou metadiscursivos. Além disso, sua produção interage com autores como João Cabral de Melo Neto, Zé Limeira, Angelino de Oliveira, Catulo da Paixão Cearense, Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira, Zé Dantas, o trio Sá, Rodrix e Guarabyra, Sérgio Buarque de Holanda, Claude Lévi-Strauss, Casemiro de Abreu, José de Alencar, Gonçalves Dias, Castro Alves, Ambrósio Fernandes Brandão, Alberto Simões, Ary Barroso, Euclides da Cunha, Carlos Drummond de Andrade, Cruz e Souza, Olavo Bilac, Fernando Pessoa, dentre outros.

Em certa ocasião, o artista foi questionado sobre essa faceta de seu trabalho. Durante entrevista concedida ao programa *Vox Populi*, exibido no ano de 1983, foram realizadas perguntas sobre o trecho *nada é divino, nada é maravilhoso*, presente em *Apenas Um Rapaz Latino-Americano*, e a canção *E Que Tudo Mais Vá Para o Céu*, primeira faixa do álbum *Paraíso*, de 1982. Segundo o entrevistador, algumas críticas sugeriram que Belchior estivesse “negando” Caetano Veloso e Roberto Carlos. Diante de tal comentário, o artista respondeu:

Eu acho simplesmente desse ponto de vista que essas duas canções aproveitaram o material sonoro, letrístico, existente antes do meu trabalho. Eu acho que essa é uma forma muito interessante de criar, porque é uma forma que revê a arte anterior, que recicla essa arte, que põe em crise, põe em xeque aquilo que já está feito. E, também, acompanha o sentido de beleza, o sentido de força e o sentido de importância que aquela canção citada possa eventualmente ter tido. No caso da música *Apenas Um Rapaz Latino-Americano*, que tem uma citação de Caetano e de Gil – *nada é divino, nada é maravilhoso* – uma citação ao revés, ao contrário, acho muito importante dizer nesse momento porque talvez seja essa a primeira oportunidade pública que estou tendo para declarar isso. Que é um reconhecimento de que a situação mudou naquele momento. A situação havia mudado. E que a minha declaração a nível daquela música, aquela frase, aquela letra, era uma declaração não contrária, mas uma declaração complementar. A oportunidade em que é verdadeiro, é sincero, é importante dizer-se que tudo é divino, tudo é maravilhoso; e a oportunidade em que é necessário, é importante, é igualmente sincero dizer-se que nada é divino, nada é maravilhoso. De tal forma que aquela música, longe de ser uma coisa desrespeitosa à frase que cita, é uma música que inclui um respeito muito profundo ao que está declarado. Então, é uma frase complementar dentro de um sentido mais profundo, mais verdadeiro.

2 Sobre o investimento interdiscursivo, parte-se da discussão proposta por Josely Teixeira Carlos (2007) em sua dissertação.

Eu não quis simplesmente citar, eu quis citar em outro contexto, deslocando o sentido, deslocando a norma de observação do ouvinte e fazendo com que ele aumente o seu repertório para perceber aquilo que eu quero dizer. Eu acho uma citação muito respeitosa, ao talento, a tudo que o Caetano Veloso fez e vem fazendo pela música popular brasileira. E, com respeito ao Roberto, com respeito a música *E Que Tudo Mais Vá Para o Céu*, em parceria com Jorge Mautner, é o mesmo sentido. Eu quero mandar para o alto o que eles pensam em mandar para o beleléu. Eu quero é que tudo mais vá para o céu (VIDEOTECA DO JOTA, 2017).

Como observado na própria fala de Belchior, de forma intencional e consciente, ele buscou, através dessa operação, deslocar o sentido ao recorrer à citação. Desse modo, percebe-se em seu trabalho o cruzamento entre diferentes temporalidades, que contribuem para a construção de experiências no tempo por meio do deslocamento intencional de signos, que passam a ter outros significados, distintos daqueles anteriormente atribuídos. A relação dos humanos com o tempo, assim como para os historiadores, é importante para a apreensão desse processo operado pelo artista. Hartog (2019, p. 11), ao estudar essa relação com objetivo de compreender a experiência histórica, se depara com o que chama de “tirania do instante presente e da estagnação de um presente perpétuo” e formula uma hipótese, apresentada como *presentismo*; e um instrumento, entendido como *regime de historicidade*. Esse instrumento é construído pelo próprio historiador, com o objetivo de engendrar passado, presente e futuro. Desse modo, para o autor é exatamente a articulação entre o passado e o futuro que constrói o presente. Além disso, tais deslocamentos temporais realizados por Belchior recuperam elementos externos à sua obra – em grande medida, ligados a outras tradições e linguagens. Diante disso, que experiências no tempo são construídas por suas canções? Como essas experiências são reinscritas a partir de outras linguagens visando sua circulação? Ao recorrer a tais procedimentos, que articulações entre passado e futuro constroem sentidos para o tempo presente do artista?

Essa operação, para além de uma prática de intertextualidade, pode ser compreendida também como tradução intersemiótica. Julio Plaza, a partir dos escritos de Roman Jakobson, define-a da seguinte forma:

A tradução intersemiótica ou “transmutação” foi por ele definida como sendo aquele tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”, ou vice-versa, poderíamos acrescentar (PLAZA, 2013, p. 11).

Sob essa perspectiva, a transmutação de signos realizada por Belchior ocorre mediante um processo de coleta e reciclagem de materiais externos à sua obra. Sua interpretação e subjetividade são acrescentadas a tal conteúdo, que posteriormente é recolocado em circulação a partir de uma diferente linguagem, o que acarreta o deslocamento de sentido do que fora anteriormente coletado. A operação tradutora, também, recupera uma leitura da história como linguagem enquanto constrói dialeticamente uma visão da linguagem como história. Portanto, a tradução apresenta-se como uma forma produtiva e atenta de ler as historicidades suspensas no tempo ao relançar para o futuro aqueles aspectos que foram lidos e incorporados ao presente. Um artista não opera no vazio, muito menos é independente de predecessores e modelos. A ocupação com o passado é também uma ocupação com o presente, pois o que se denomina de passado é a sobrevivência como realidade inscrita no presente (PLAZA, 2013).

Ainda na esteira da relação entre o sujeito e o tempo, podemos pensar no papel mediador da cultura ao operar essas categorias. A esse respeito, Édouard Glissant (2005, p. 98) atribui o nome de caos-mundo, ou seja, os “choques, entrelaçamentos, as repulsões, as atrações, as convivências, as oposições, os conflitos entre as culturas dos povos na totalidade-mundo-contemporânea”. Dentro dessa complexidade cultural, Glissant destaca a condição temporal da cultura em que, no atual contexto contemporâneo, as “influências e repercussões das culturas uma sobre as outras são imediatamente sentidas como tal” (GLISSANT, 2005, p. 99) e “as humanidades que se influenciam dessa forma, negativa ou positivamente, vivem vários tempos diferentes” (GLISSANT, 2005, p. 99-100). Por essa perspectiva, segundo o autor, só é possível existir dentro desse caos-mundo-contemporâneo por meio de uma poética da relação. Da relação com o outro, de uma relação com as outras culturas e de uma relação com essa totalidade-mundo a partir do encontro com as diferenças. Dessa forma, em que medida esses “cruzamentos culturais” – a partir de uma operação tradutora – promovidos por Belchior em suas canções transformam valores “universais” em encontros com as diferenças, estabelecendo a partir disso uma poética da relação?

Com vias de responder a esses questionamentos sobre essa faceta da obra do artista, serão analisadas ao longo deste artigo as canções *Monólogo das Grandezas do Brasil*, segunda faixa do lado A do álbum *Paraíso*, de 1982; e *Baihuño*, primeira faixa do álbum de mesmo nome, lançado em 1993.

MONÓLOGO DAS GRANDEZAS DO BRASIL: HUMILHADO E OFENDIDO PELAS GRANDEZAS DO BRASIL

Em *Monólogo das Grandezas do Brasil* o título da canção “parodia subversivamente o título da obra de Ambrósio Fernandes Brandão, *Diálogos das Grandezas do Brasil*, uma das mais importantes do século XVII no país” (CARLOS, 2007, p. 170). De acordo com Carlos (2007), ao substituir o termo diálogo por monólogo, o artista busca refletir criticamente sobre o conteúdo do livro e, também, ressaltar a ausência de discussão de ideias e opiniões que indicam uma noção de diálogo. Dessa forma, recorre à expressão monólogo para reforçar sua fala solitária a respeito das transformações em curso na sociedade brasileira.

Ambrósio Fernandes Brandão, segundo Araújo (2017), nasceu no ano de 1555, em Lisboa. Atuou durante algum tempo como capitão de uma companhia de infantaria até se estabelecer no Brasil como senhor de engenho e cristão-novo, designação atribuída aos judeus e mulçumanos convertidos ao cristianismo. Sua obra foi publicada pela primeira vez no ano de 1618 e aborda elementos associados à fauna, à flora e aos costumes locais e à vida dos moradores da América Portuguesa. O texto se estrutura a partir do diálogo entre dois personagens: Alviano, um reinol recém-chegado de Portugal; e Brandônio, que já estava estabelecido há alguns anos no território colonial. José Carlos Reis (2006, p. 74) afirma que *Diálogos das Grandezas do Brasil* é o “canto mais romântico das belezas pátrias”. O autor ainda acrescenta: “nesta primeira literatura, a natureza predominava sobre a história e idealizava-se um índio forte e livre”. Nessa obra, que apresenta um discurso ufanista que visa exaltar as qualidades da nova colônia, há uma descrição minuciosa da fauna, da flora e de outros elementos que compõem o ecossistema da região. Destaca-se, também, como apontado por Carlos (2007, p. 170), que o autor “revela um extremo otimismo pelas realidades físicas e econômicas do país e uma espécie de discurso apologético com relação ao homem brasileiro”.

No ano de 1982, a canção *Monólogo das Grandezas do Brasil* apresenta uma subversão em relação à obra parodiada. Por meio do seu texto, o artista subverte a descrição das riquezas naturais realizada pelo personagem Brandônio, por meio de um discurso crítico sobre a sociedade no período, em fins da ditadura militar, caracterizado pela redemocratização que vinha acompanhada de uma crise econômica que causou inflação, retração da produção, aumento da dívida externa e ampliação das desigualdades sociais.

Monólogo das Grandezas do Brasil é a segunda faixa do Lado A do álbum *Paraíso*, lançado em 1982 pela *Elektra Records*, gravadora estadunidense detida pela *Warner Music Group*. *Paraíso* marca os dez anos de carreira do artista, iniciada profissionalmente após a vitória no IV Festival Universitário da Música Brasileira, com a canção *Na Hora do Almoço*, em 1971. Há, nesse trabalho, uma série de canções elaboradas em parcerias e que apresentavam ao público compositores que estavam surgindo naquele início dos anos 1980. Jorge Mautner, Arnaldo Antunes, Guilherme Arantes, Ednardo Nunes, Cezar Mercês e Sérgio Kaffa – estes dois últimos, ex-integrantes da banda de rock *O Terço*. Há também a presença dos artistas plásticos José Roberto Aguilar e Nello Nuno que, junto de Arnaldo Antunes, dividem a autoria da canção *Má*.

O título *Paraíso* faz referência à terceira e última parte da *Divina Comédia* de Dante Alighieri (CARLOS, 2007). Nessa obra, o autor italiano é guiado por Beatriz em sua visão do céu, caracterizado por um conjunto de esferas concêntricas que cercam a terra. No entanto, o paraíso de Belchior busca, em algumas canções, abordar questões ligadas à identidade nacional – como é o caso de *Monólogo das Grandezas do Brasil*, que aborda a condição da sociedade brasileira a partir da paródia da obra de Ambrósio Fernandes Brandão. Também, em algumas canções, há um maior refino no tratamento literal dos versos, em que a literalidade e forma direta em comunicar-se com o ouvinte é substituída por formas mais complexas das estruturas textuais, como em *Bela*: “Ela / Sensibilidade de fortaleza à luz do dia / Toda a sensualidade da Bahia / Folia da utopia da anarquia da poesia / Inferno e paraíso é ela”; ou, então, a canção *Do Mar, do Céu, do Campo*: “Ay! Minha moça *ready made* passando de virgem à noiva / *My non sense of humour*, minha máquina de viver / Ay! Fonte, um nu descendo um novo lance de escadados / O rei, a rainha, o cavalo, o peão, o grande vidro de xadrez”.

Na capa de *Paraíso* é apresentada uma imagem sorridente do artista com a mão no queixo. Ao fundo, percebe-se uma bandeira estilizada do Brasil que, além dos tradicionais verde, amarelo, azul e branco, nota-se a presença do vermelho. A imagem do artista nesse disco destoa dos anteriormente lançados. Em *Mote e Glosa*, de 1974, há o predomínio de tons frios. Belchior é apresentado de perfil, violão à mão e com um olhar pensativo direcionado ao alto. *Alucinação*, de 1976, apresenta a imagem em transe do artista ensanguentado, de olhos fechados a evocar o êxtase glauberiano. Em *Coração Selvagem*, de 1977, o componente erótico da imagem reforça o discurso da busca do prazer de algumas canções. Belchior é apresentado de torso nu, sob tons quentes, a encarar aquele que o observa; fórmula semelhante também pode ser observada no trabalho *Todos os Sentidos*, de 1978. *Belchior ou Era Uma Vez Um Homem e o Seu Tempo*, de 1979, apresenta a imagem pensativa e solitária do artista, em preto e branco, com a sugestão de um pastiche à pintura feita pelo artista plástico estadunidense Jim Fitzpatrick, a partir da foto tirada por Alberto Korda, do guerrilheiro e revolucionário Che Guevara. Em *Objeto Direto*, de 1980, há apenas o nome do artista e do álbum sobre um fundo branco, à imagem e semelhança do celebrado *White Álbum*, lançado em 1968, pelo grupo The Beatles.

No que diz respeito à repercussão do disco *Paraíso*, percebe-se uma presença tímida na crítica musical do período, o que evidencia – em parte – o processo de afastamento entre Belchior e a “grande mídia” que caracterizou a década de 1980 em diante. Outra evidência desse processo é a iniciativa do artista em criar a gravadora *Paraíso Discos*, em 1983, que representou uma maior independência e liberdade em suas produções e, também, a oportunidade de atuar a partir de outros ofícios dentro do cenário musical, principalmente como produtor de outros artistas. Quando mencionado em alguns periódicos, o lançamento do álbum *Paraíso* aparece de forma superficial ou negativa. No jornal *Folha de S. Paulo* (1982, p. 41), por exemplo, há apenas o anúncio do lançamento do seu novo LP “Paraíso”, que estrearia no dia 12 de agosto de 1982, no Teatro Nydia Licia, na cidade de São Paulo. O show ficou em cartaz por 15 dias. No jornal *O Estado de São Paulo* (1982, p. 7) há também um anúncio sobre o lançamento: “O novo trabalho une dois mundos em dez músicas, o rural e o urbano, algumas compostas por Belchior [...], e outras de Arnaldo Antunes, Sérgio Kaffa, César de Mercês, Ednardo Nunes, Aguilar, Nuno Ramos e Guilherme Arantes”.

O jornalista e musicólogo Zuza Homem de Mello, também em 1982, assinou uma matéria publicada em *O Estado de São Paulo* em 3 de setembro, que abordou de maneira mais aprofundada o novo trabalho de Belchior. Na reportagem, Mello (1982, p. 16) apresenta os lançamentos de Renato Teixeira, Jessé e Belchior, qualificando-os como “artistas do chamado bloco intermediário – em vendagem de discos, é bom frisar – da MPB”. O autor da reportagem também escolhe uma expressão para se referir a cada trabalho – Renato Teixeira: equilíbrio; Jessé: carreira promissora; Belchior: uma pena. No caso do artista cearense, Zuza Homem de Mello justifica suas atribuições:

Enquanto Jessé sobe, Belchior continua procurando uma posição que já teve e perdeu por sua própria culpa. Inteligente, culto, autor de composições atraentes que ele ou outros cantaram, com a catapulta de Elis Regina a impulsioná-lo no início, deixou-se, no entanto, fascinar pelos mesmos cantos de sereia que por “estranha coincidência” praticamente afundaram a carreira de quase todos os artistas do fascinante elenco da WEA como Baby Consuelo, Pepeu, A Cor do Som, Carlos Daffé, As Frenéticas, entre outros (MELLO, 1982, p. 16).

Nesse primeiro momento, Mello associa sua crítica negativa em relação ao novo trabalho de Belchior com a gravadora pela qual o artista era contratado. *Paraíso* foi o sétimo disco de Belchior e o quinto lançado pela gravadora *WEA*, fundada no ano de 1976. De acordo com Vicente (2002), André Midani decidiu trocar o trabalho realizado na *PolyGram* pela missão de fundar a *WEA do Brasil*, que começou a fabricar seus discos pela *Continental*, até adquirir sua própria fábrica. Diante disso, o *cast* da gravadora foi formado apenas por artistas com menos de 30 anos, que sabiam administrar suas próprias carreiras, e Belchior, o seu primeiro contratado (MORELLI, 1991 *apud* VICENTE, 2002). Diante da crise que caracterizou a indústria fonográfica nos anos 1980 (SARAIVA, 2019), a *WEA* chegou à beira da falência em 1981, o que acarretou o fechamento de sua fábrica, a demissão de 400 funcionários e uma união estratégica com a *EMI-Odeon* – para a qual foram repassadas suas atividades de fabricação, produção e cobrança (VICENTE, 2002).

Porém, na sequência da análise de Mello ele passa a se concentrar nas características do trabalho do artista, para além da sua relação com a gravadora *WEA*, como podemos observar:

Quem tiver paciência de ouvir até o fim esse novo disco “Paraíso” (e verá como o título é uma das melhores piadas do ano) pode perguntar: onde ele quer chegar? Aparentemente ao mesmo lugar dos discos anteriores. Suas letras são cheias de truques, pretensos vanguardismos, os ritmos variam como no disco de um iniciante despersonalizado à caça de um caminho. E os autores de que serve parece que foram por ele manipulados. Belchior está desarmado em matéria de composições, de interpretações e, mais do que isso, da direção que deve dar à sua carreira. E, convenhamos, é pena. Ou então não: é um destino desgraçado mesmo (MELLO, 1982, p. 16).

Os aspectos que anteriormente valorizavam a obra do artista – a construção de suas letras, sua interpretação um tanto quanto singular, e a qualidade de suas composições – são os mesmos; mas, dessa vez, são utilizados para desqualificar o novo trabalho, evidenciando certo descompasso entre o artista, o mercado e a crítica nesse início dos anos 1980. Entretanto, esse descompasso também pode representar uma certa insistência por parte de Belchior em relação às suas ideias e gestos musicais, assumindo uma postura independente em sua produção, mesmo que isso acarretasse seu distanciamento da grande mídia. Nesse mesmo ano, ainda diante das repercussões do álbum *Paraíso*, Belchior concedeu uma entrevista para o *Jornal do Brasil*, em 16 de junho, em matéria realizada pelo jornalista e crítico musical Tárík de Souza. O título da reportagem é “*O polêmico Belchior fora dos clichês*”, que inicia com as críticas recebidas pelo artista nos dez anos de carreira:

Ele foi acusado de ser o primeiro Bob Dylan nordestino. (Outros viriam taxados com o mesmo rótulo). Serto [*sic*] ele também o iniciador do conflito cearenses *versus* baianos, nas ironias de *Apenas um Rapaz Latino-Americano* (um antigo compositor baiano me dizia/tudo é divino/tudo é maravilhoso). E mais: contestam sua pose de símbolo sexual, cabeça chata e bigodudo; além dos reparos que se costuma fazer a sua *performance* de cantor e compositor de fôlego curto. Afável, em plena campanha de lançamento de seu sétimo LP, *Paraíso*, o combatido Belchior não se esquiva de examinar, “numa boa”, todas essas questões (SOUZA, 1982, p. 2, grifos originais).

Como é possível observar, Tárík de Souza traça um panorama das críticas que acompanharam o artista desde o seu surgimento no início dos anos 1970. A comparação do ponto de vista da estética musical com o músico e compositor norte americano Bob Dylan; a sua postura que se alterna entre o distanciamento e a crítica em relação ao tropicalismo e seus símbolos máximos representados nos músicos e compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil; o apelo sexual, que esteve presente nos discos *Coração Selvagem* (1977) e *Todos os Sentidos* (1978); e a sua performance musical, muitas vezes questionada em virtude de sua forma de cantar e a característica timbrística de sua voz. Em seguida, apresenta os argumentos concedidos pelo artista:

“Só conheci os discos de Bob Dylan depois da minha estreia, meu estilo vem dos recitativos do canto gregoriano de igreja onde há mais texto do que música. 2) “O tipo de contestação ao tropicalismo que eu fiz seguia exatamente as lições tropicalistas de rebelar-se contra as escolas estéticas anteriores. Além disso, nunca fiz fofoca, usei minha tribuna, a música”. 3) “O rótulo de símbolo sexual não foi criado por mim, faz parte de toda uma transa de mercado que envolve qualquer artista exposto”. 4) “Minha voz é essa mesmo, sou um trovador da era eletrônica, um fanho do Ceará e o meu violão rudimentar como o dos cantadores, tenho a mesma atitude que eles em relação aos instrumentos” (SOUZA, 1982, p. 2).

Belchior apresenta justificativas semelhantes àquelas concedidas ao longo da década de 1970. Este período foi caracterizado pelo seu surgimento para a grande mídia a partir do lançamento do disco *Alucinação* (1976) e a consolidação de seu trabalho em *Coração Selvagem* (1977), apresentados pelo

artista – juntamente de *Mote e Glosa* (1974) – como uma primeira “fase”³ de sua carreira em que os três álbuns, apesar das especificidades, apresentavam certa coerência em suas propostas. Em seguida, Tárík de Souza, evoca uma análise mais aprofundada de *Paraíso*:

“Paraíso” tem muito a oferecer para os que o examinam sem os clichês montados do Belchior. A começar pela capa, o acurado artista gráfico foi buscar a mais recente letra de fotocomposição “no intento de criar um elo referencial com a computação”. Para se ter uma ideia dos cuidados do artista plástico Belchior (“comecei a pintar antes de fazer música”) com a embalagem do disco, “uma bandeira que lembra nossa tradição pictórica, de Tarsila a Volpi”, basta dizer que ele gastou 15 dias supervisionando a capa, contra os 25 alternados de toda a gravação (SOUZA, 1982, p. 2).

Belchior, como apontado por Tárík de Souza, foi o artista gráfico responsável pela composição da capa do novo álbum. Suas intenções na produção visual de seu trabalho demonstram uma atenção aos acontecimentos à sua volta. Apesar de os computadores começarem a dominar o mercado nos anos 1990, a década de 1980 é caracterizada pela criação dos computadores pessoais. Belchior utiliza a linguagem da modernidade representada pela computação para se expressar por meio da tradição pictórica brasileira, com referências à Tarsila (os tons azul, verde e amarelo) e Volpi (o tom vermelho e as bandeirinhas formadas por cada tonalidade). Sua imagem, ao centro, também é apresentada por meio da linguagem gráfica, ressaltando os *pixels* que compõem a imagem (Figura 1).

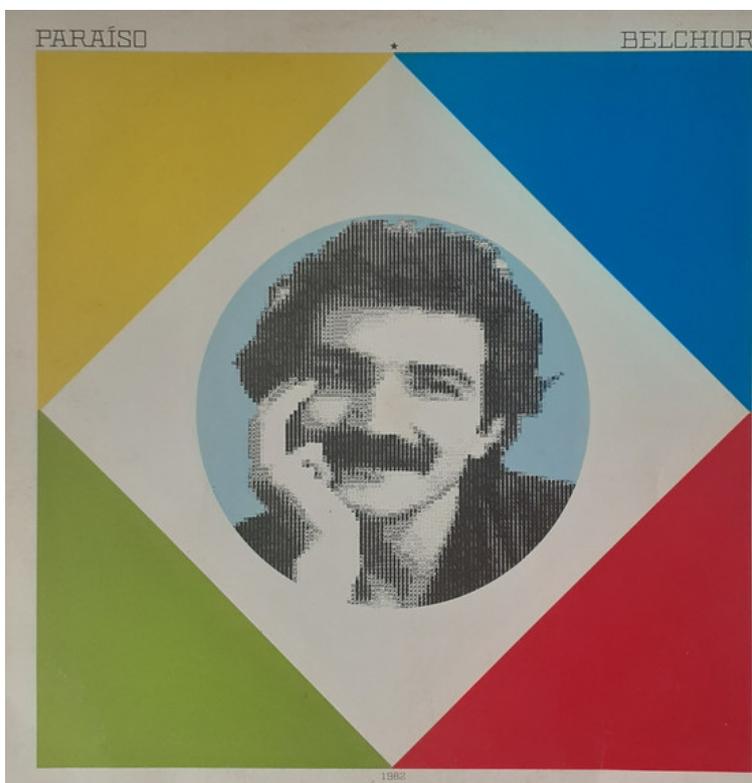


Figura 1 – Capa do álbum *Paraíso*, de 1982.

Fonte: Discogs. Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/release/5980956-Belchior-Para%C3%ADso>. Acesso em: 18 nov. 2024.

3 Importa ressaltar que esses primeiros trabalhos da década de 1970 foram muito explorados a partir da ideia de “recriação do Nordeste no Sul” a partir da experiência diaspórica de Belchior, enquanto sujeito nordestino e imigrante. Esse assunto, afinal, perpassa de maneira geral toda a obra do artista, porém, não é objeto deste artigo aprofundar nesse tema. Explorei essa temática em: CAVIOLA (2019; 2023).

Do ponto de vista musical, Tárík de Souza tece os seguintes comentários:

Outro detalhe, para que Belchior pede atenção, é a parte rítmica de *Paraíso*; “Procurei levantar os ritmos internacionais que circulam em massa através dos autofalantes, rádios, bailes e forrós, no Nordeste. Esperei passar aquela onda do *reggae* para explicitar as relações entre ele (*Paraíso*) e o xote (*Estranheza*). Há ainda merengue, cúmbia, rumba, sem falar do *rock*-balada, “moeda corrente nacional desde Roberto Carlos”. Segundo Belchior, “essas questões acerca da influência alienígena já estão resolvidas desde quando Pixinguinha usou o *jazz band* de uma forma brasileira. Ele quer correr o risco de utilizar ritmos internacionais – “e não o Nordeste já lido e ouvido” – numa tentativa de reversão histórica, como a promovida por Caetano e Gil (SOUZA, 1982, p. 2).

Quando se pensa o processo de composição operado pelos cancionistas como um gesto percebese, nas escolhas de Belchior, a ativação de um gesto de mistura, inaugurado pelo movimento tropicalista dentro de nossa tradição musical. Segundo Tatit (2021), enquanto a Bossa Nova foi responsável por um movimento de “triagem”, em que todas as características consideradas excessivas foram eliminadas tanto na melodia como na letra, o Tropicalismo, por sua vez, promoveu a “mistura”. Dessa forma, foi realizada toda uma assimilação de numerosas dicções que perpassam perspectivas musicais associadas ao folclore, não só as introduzidas por artistas tradicionais, como também as comprometidas com o mercado de consumo. Faz-se presente também os gêneros internacionais, o mundo *pop* e os ritmos latinoamericanos.

Belchior, de maneira geral, apropria-se de elementos imagéticos, sonoros e musicais para compor um disco com propriedades caleidoscópicas, permitindo uma diversidade de olhares sobre seu fazer artístico. Estabelece diálogos tanto com seus predecessores como também com os seus contemporâneos. Em *Monólogo das Grandezas do Brasil*, suas escolhas atuam no sentido de elucidar questões associadas à formação da identidade nacional brasileira ao parodiar subversivamente a obra *Diálogos das Grandezas do Brasil*, de Ambrósio Fernandes Brandão, por meio da tradução intersemiótica dos signos à sua disposição.

Ao longo de pouco mais de três minutos de duração, sua execução é acompanhada por piano, sintetizador, bateria, caxixi, baixo, viola, reco-reco e conga. A escolha pela instrumentação expressa uma variedade de instrumentos associados a diferentes tradições musicais. A construção melódica se desenvolve a partir da alternância de três acordes básicos – III, IV e VII graus – que se repetem na sequência dos seus versos, organizados em cinco estrofes. As duas primeiras estrofes operam como partes introdutórias na canção; enquanto a terceira exerce um papel de pré-refrão, com o objetivo de suavizar o contraste entre as partes e preparar o ouvinte para a próxima estrofe que se apresenta como refrão; sua quinta e última estrofe é a coda, a seção que se encerra a canção:

MONÓLOGO DAS GRANDEZAS DO BRASIL⁴
(Belchior)

Todo mundo sabe/todo mundo vê
que eu tenho sido amigo da ralé da minha rua

⁴ Foram preservadas as características originais conforme o encarte do LP na citação. Esse mesmo procedimento foi adotado para a canção *Bahiuno* (1993), que será analisada nas páginas adiante.

que bebe pra esquecer que é gente
é fraca
é pobre
é vil
que dorme sob as luzes da avenida
é humilhada e ofendida pelas grandezas do Brasil
que joga uma miséria na esportiva
só pensando em voltar viva
pro sertão de onde saiu

Todo mundo sabe
(principalmente o bom Deus, que tudo vê)
que os homens não dizer que a vida é dura e incompleta
pra quem não tem a carteira de terceira
pra quem não fez o serviço militar
pra quem amassa o pão da poesia
na limpeza e na alegria
contra o lixo nuclear

Como numa metrópole
o meu coração não pode parar.
Mas também não pode sangrar eternamente.

Tá faltando emprego
neste meu lugar
eu não tenho sossego
eu quero trabalhar
já pensei até em passar a fronteira.
. Eu vou pra São Paulo e Rio
(Eldorado de além-mar)
a estrada é uma estrela pra quem vai andar.
Oh! não! Oh! não!
Ai! Ai! que bom, que bom que é
a lua branca, um cristão andando a pé!
Ai! ai! que bom, que bom se eu for
pés no riacho, água fresca, Nosso Senhor!

Vou voltar pro norte/semana que vem
Deus já me deu sorte/mas tem um porém
não me deu a grana/pra eu pagar o trem.
(BELCHIOR, 1982).

A partir de uma apreensão empírica da canção, como propõe Tatit (2003; 2012), é possível afirmar que a narratividade é a operação predominante. A voz que fala em primeira pessoa compartilha a situação daquele que recorre à migração; porém, ao tentar o retorno para a terra de origem, vê-se impedido por questões financeiras. Ao longo da canção, o artista explora também as tensões passionais e temáticas como forma de construir sentidos em sua canção e manter a apreensão do ouvinte. De acordo com Tatit (2012, p. 22), quando o artista investe na “continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos”, o que caracteriza as tensões passionais. As tensões temáticas são alcançadas quando, ao recorrer à “segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência” (TATIT, 2012, p. 22).

Dessa forma, o percurso realizado por sua dicção ao longo dos refrões realiza o seguinte trajeto: inicia-se na região médio e grave; em seguida recorre ao prolongamento das vogais finais de cada palavra, que encerra os versos; na sequência, passa a prolongar as primeiras sílabas das palavras que iniciam os versos, em direção à região aguda, atingindo tons mais altos. Essa alternância entre as regiões, frequências e durações, ocorre durante toda a execução da canção. Em alguns trechos, há a inversão desse trajeto apresentado. Essas tensões também acontecem do ponto de vista dos acontecimentos musicais, responsáveis por proporcionar a reiteração entre letra e melodia e reforçar esses processos, como podem ser observadas a partir de sua organização:

0'': solo de teclado que se estende até 18'';

18'': virada de bateria que anuncia a entrada dos demais instrumentos, como sintetizador, baixo, viola, caxixi, reco-reco e conga;

52'': virada de bateria, acompanhada de variações no baixo e sintetizadores, que anunciam o fim do primeiro refrão e início do próximo;

1'22'': virada de bateria, acompanhada de variações no baixo e sintetizadores, que anunciam o fim do segundo refrão e início do próximo;

1'41'': virada de bateria, acompanhada de variações no baixo e sintetizadores, que anunciam o fim do terceiro refrão e início do próximo;

2'13'': virada de bateria, acompanhada de variações no baixo e sintetizadores, que anunciam o início da parte instrumental;

2'14'': solo de piano e sintetizador, acompanhado dos demais instrumentos;

2'32'': virada de bateria, acompanhada de variações no baixo e sintetizadores, que anunciam o fim do trecho anterior e início do próximo, ainda dentro do mesmo refrão;

3'15'': virada de bateria, acompanhada de variações no baixo e sintetizadores, que anunciam o fim do quarto refrão e início do próximo;

3'36'': parte final da canção com redução gradual dos instrumentos até seu encerramento, aos 3'47''.

Os acontecimentos musicais ocorrem por meio das tensões construídas por alguns instrumentos que encerram e anunciam as diferentes partes das canções. Essa mesma operação é acompanhada das tensões passionais e melódicas presentes na dicção do cancionista. Não é possível observar a variação de ritmos dentro da canção, já que ela é executada por meio do gênero balada. Em relação às traduções intersemióticas (PLAZA, 2013) e às construções de experiências no tempo (HARTOG,

2019) ressalta-se o fato do artista recorrer ao deslocamento de sentido ao apropriar-se de elementos externos à sua obra e reinseri-los no curso da história a partir de sua subjetividade. Em *Monólogo das Grandezas do Brasil*, pode-se observar a tradução indicial. De acordo com Plaza,

a tradução indicial se pauta pelo contato entre o original e tradução. Suas estruturas são transitivas, há continuidade entre original e tradução. O objeto imediato do original é apropriado e transladado para um outro meio. Nesta mudança, tem-se a transformação de qualidade do Objeto Imediato, pois o novo meio semantiza a informação que veicula. Na operação de translação, pode-se deslocar o todo ou parte (PLAZA, 2013, p. 91-92).

Belchior, em *Monólogo das Grandezas do Brasil*, apresenta uma outra historicidade relacionada ao olhar do viajante Ambrósio Fernandes Brandão sobre o “novo mundo”, *Diálogos da Grandeza do Brasil*. Na canção do artista, todos esses elementos fóricos são subvertidos, de modo que uma referência passada é utilizada para atribuir sentido ao presente. Além disso, há a substituição do substantivo *diálogo* por *monólogo*. Em virtude disso, antes predominava a euforia por comunicar os potenciais e experiências na nova terra. Na transcrição de Belchior há um discurso para si próprio que pode ser apreendido por um outro. Esse tipo de tradução, ainda de acordo com Plaza (2013), é determinada pelo seu signo antecedente. Como resultado, pode-se observar uma relação de causa-efeito ou contiguidade por referência que se resolve em sua singularidade. Quando contraposto o objeto imediato do original e da tradução, no caso analisado, há a manifestação da contiguidade, em virtude da transposição operada pelo artista em sua interpretação, que se dá por meio da experiência.

Na canção, durante as duas primeiras estrofes, o enunciador é apresentado como um homem simples que está passando por dificuldades e avaliando a possibilidade de emigrar. Na terceira e na quarta estrofes, apresentam-se as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro como “eldorados de além-mar”, locais propícios à prosperidade. Ainda no final da quarta estrofe, recorre à citação de um trecho da canção *Estrada de Canindé*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (CARLOS, 2007). Por sua vez, a última estrofe é composta pelos versos “vou voltar pro norte / semana que vem / Deus já me deu sorte / mas tem um porém / não me deu a grana / pra eu pagar o trem”, em que elege a região norte como local de partida, por um lado, mas demonstra a vontade de retorno, por outro. Essa realização, porém, é impossibilitada por questões financeiras, que o levaram a recorrer à migração.

Ainda sobre a relação entre *Diálogos da Grandeza do Brasil* e *Monólogo da Grandeza do Brasil*, percebe-se que a publicação do século XVII apregoa o “novo mundo”, que caracteriza a narrativa; na canção de Belchior, está presente a crítica aos velhos problemas da sociedade brasileira, que se perpetuam há longos anos. Enquanto no primeiro há o espaço para o diálogo, no segundo predomina o silenciamento sobre essa realidade.

BAIHUNO: O RINOCERONTE É MAIS DECENTE

Essas temáticas analisadas até o momento e os recursos utilizados pelo artista foram retomados no álbum *Baihuno*, de 1993, de acordo com a resenha de Guilherme Peixoto (2018). O título *Baihuno* trata-se de uma aglutinação entre as palavras *baiano* – termo pejorativo utilizado em São Paulo para se referir à população nordestina – e *huno* – povo asiático que rumou à Europa nos séculos IV e V em busca de territórios férteis, também qualificados como povos bárbaros a partir de uma noção

etnocêntrica que atribuía ao outro, o estrangeiro, a categoria de selvagem, inculto e incivilizado. A esse respeito, Belchior, em entrevista concedida ao jornal *Folha de S. Paulo* em 18 de maio de 1994, afirma que: “tento ligar os baianos que vivem na cidade grande com a figura dos hunos bárbaros, considerados diferentes por não possuírem raízes” (BELCHIOR, 1994, p. 4).

Nessa mesma reportagem, o próprio artista apresenta o seu trabalho como um “manifesto lírico pela cultura e a civilização e contra a violência e a barbárie contemporâneas” (BELCHIOR, 1994, p. 4). Esse manifesto pode ser observado na contracapa do álbum (Figura 2) que o apresenta a partir de seis momentos diferentes, recorrendo à estrutura de uma ópera: Abertura (Recado Baihuno), 1º Movimento (Num País Feliz), 2º Movimento (Ondas Tropicais), 3º Movimento (Anais da Guerra Civil), 4º Movimento (Elegia Obscena), Final (Arte Final). Abaixo do manifesto há a reprodução da xilogravura de um rinoceronte, obra produzida pelo artista alemão Albrecht Dürer⁵, em 1515.

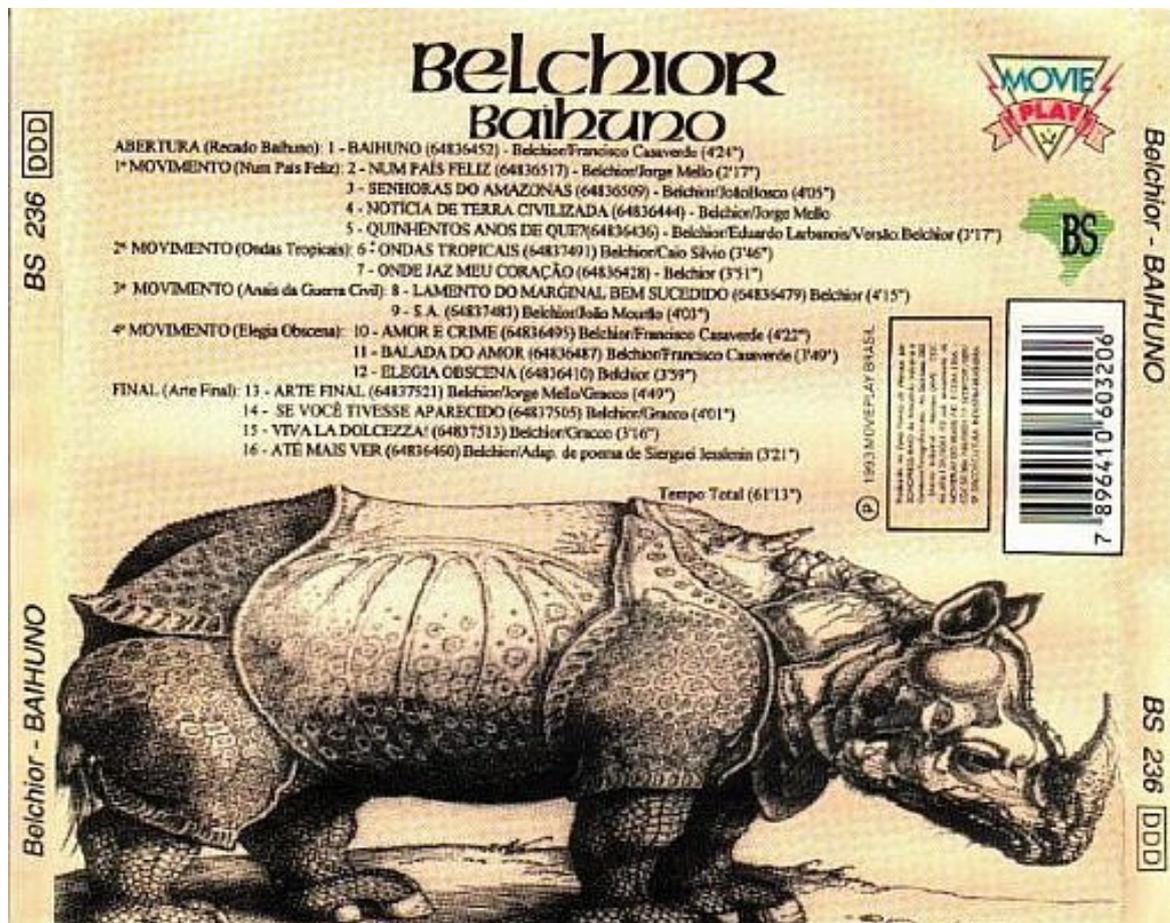


Figura 2 – Contracapa do álbum *Baihuno*, de 1993.

Fonte: Discogs. Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/release/14490079-Belchior-Baihuno>. Acesso em: 18 nov. 2024.

⁵ Dürer desenhou um rinoceronte sem nunca ter visto um. A sua fonte foram relatos daqueles que haviam visto o animal. Até meados do século XIX, o desenho do artista foi reproduzido como se fosse uma autêntica representação de um rinoceronte. De acordo com Teixeira (1997), trata-se de um caso exemplar para pensar a respeito do efeito icônico produzido no discurso na atribuição de sentido. Dessa forma, a representação do rinoceronte opera como uma imagem construída a partir de um discurso que ganhou status de verdade, em virtude do desconhecimento acerca do animal representado.

A capa, por sua vez, apresenta a imagem do artista estilizada na forma de um mamulengo (Figura 3), característico boneco de manipulação presente na tradição cultural cearense e utilizado no teatro de boneco e/ou programas humorísticos locais. Ao fundo, é possível observar os tons desbotados da aquarela do Brasil, que reforçam o seu teor crítico ao abordar temas associados à nacionalidade brasileira (FERREIRA, 2020). As cores apresentadas são as mesmas em *Paraíso*, que também remetem à tradição pictórica de Tarsila do Amaral e Alfredo Volpi:



Figura 3 – Capa do álbum Baihuno, de 1993.

Fonte: Discogs. Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/release/14490079-Belchior-Baihuno>. Acesso em 27 de abril de 2024.

Na faixa-título, *Notícia de Terra Civilizada*, *Onde Jazz Meu Coração* e *S.A.*, Belchior retoma o drama da população nordestina e retirante, que abandonou sua terra natal para tentar a sorte na cidade grande. Em algumas delas, o artista também explora outros grupos sociais que são marginalizados e esquecidos pela nossa sociedade. Em *Num País Feliz*, *Senhoras do Amazonas* e *Quinhentos Anos de Que?*, o artista aborda criticamente elementos associados a nossa nacionalidade, como a população indígena,

a floresta amazônica e a chegada do colonizador às Américas. Há espaço também para os conflitos amorosos, a sensualidade e as paixões, temas que se tornaram presentes nos discos *Coração Selvagem* (1977) e *Todos os Sentidos* (1978). Em *Amor e Crime*, *Balada do Amor Perverso* e *Elegia Obscena*, os enredos parecem se repetir entre as três canções. Nesse caso, a abordagem das desilusões amorosas e a efemeridade das relações prevalecem. Os dilemas existenciais do artista são apresentados no *reggae* *Se Você Tivesse Aparecido*, em que o eu lírico reflete sobre o curso de sua vida caso os acontecimentos que o envolvem tivessem ocorrido de maneiras diferentes.

Em *Ondas Tropicais*, por exemplo, é possível perceber o engajamento de Belchior na busca pelo reconhecimento artístico, enquanto em *Viva La Dolcezza!*, a doçura assume o protagonismo diante das “armas”, dos “bárbaros” e do “som e fúria” do mundo moderno. As canções *Arte Final* e *Até mais ver*⁶ dão o tom de despedida do que seria o último trabalho autoral de Belchior. O disco foi produzido por Jorge Gambier, músico, compositor, diretor artístico e produtor musical. A edição foi realizada pela *Movieplay*, gravadora independente de origem espanhola que chegou ao Brasil na década de 1990 e, posteriormente, foi adquirida pelo grupo belga *Movierecord*, que passou a gerenciar as atividades de distribuição e produção do selo musical.

Sobre a repercussão do disco na época, em pesquisa realizada nos acervos do *Estado de São Paulo*, *Folha de S. Paulo* e *Jornal do Brasil* – os principais periódicos utilizados para escrita deste artigo –, não foram encontradas resenhas críticas ou matérias dedicadas ao trabalho de Belchior. Apenas anúncios do *show* de lançamento do álbum *Baihuno*. Essa ausência reforça o processo de afastamento do artista da grande mídia, que já estava em curso desde os anos 1980 – como pôde ser observado mediante o lançamento do álbum *Paraíso*. A maior parte das reportagens⁷ encontradas sobre o *Baihuno* ocorreu após a sua morte, em abril de 2017. Sobre a canção *Baihuno*, Peixoto afirma que:

A faixa-título que abre o disco é uma espécie de prólogo do álbum. Nela, Belchior faz uma espécie de retrospectiva de sua trajetória enquanto homem que abandonou o interior do Brasil para viver nas cruéis metrópoles. Ao mesmo tempo, passeia pelo renascimento, em todo o mundo, de extremistas ideológicos e religiosos, que pareciam ter sido limados pela Segunda Grande Guerra (PEIXOTO, 2018).

Nesta canção, as incertezas diante da queda do muro de Berlim e a iminência de uma “nova ordem mundial” também são exploradas pelo artista. A autoria é dividida com Francisco Casaverde, compositor, pianista, tecladista, arranjador e professor de música. Natural do Ceará, Casaverde já dividiu composições com Fagner, Fausto Nilo, Ritchie e Caio Sílvio, tendo canções gravadas por Simone, Roupas Nova e Tânia Alves. Junto de Belchior, além de *Baihuno*, os dois dividiram as composições de *Lira dos Vinte Anos* (1988), *Amor de Perdição* (1988), *Amor e Crime* (1993) e *Balada de Amor* (1993). *Baihuno* é dividida em oito estrofes, que são executadas apenas uma vez, sem apresentar a estrutura de refrão. Em pouco mais de quatro minutos, sua construção melódica é estabelecida a partir da alternância de seis acordes básicos – I, II, IV, VI e VII graus – enquanto os instrumentos que a acompanham são: baixo, violão, guitarra, teclado, bateria, saxofone, acordeon, violino, flauta, timbales, tumbadora, pandeiro e gaita.

6 A canção *Até mais ver* é uma adaptação do poema *Até logo companheiro*, do poeta russo Serguei Iessienin, que foi traduzido no Brasil por Augusto de Campos.

7 De Peixoto (2018) e Ferreira (2020).

BAIHUNO

Já que o tempo fez-te a graça de visitares o Norte, leva notícias de mim.
Diz àqueles da província que já me viste a perigo: na cidade grande enfim.
Conta aos amigos doutores que abandonei a escola pra cantar em cabaré.
Bárbaros, baihunos, com a mesma dura ternura que aprendi na estrada e em Che.

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

Conta àquela namorada que vai ser sempre o meu céu, mesmo se eu virar estrela.
(E aquelas botas de couro combinam com o meu cabelo, já tão grande quanto o dela.)
E, no que toca à família, dá-lhe um abraço apertado, que a todos possa abraçar.
Fora-da-lei, procurado, me convém família unida contra quem me rebelar.

Cai o Muro de Berlim – cai sobre ti, sobre mim: Nova Ordem Mundial.
Camisa-de-força-de-Vênus... Ah! quem compraria, ao menos, o velho gozo animal?

Já que o tempo fez-te a graça de visitares o Norte, leva notícias de mim.
O cara caiu na vida, vendo seu mundo tão certo, assim tão perto do fim.
Dê flores ao comandante que um dia me dispensou do serviço militar.
Ah! Quem precisa de heróis: feras que matam na guerra e choram na volta ao lar.

Gênios-do-mal tropicais, poderosos bestiais, vergonhas da Mãe Gentil.
Fosse eu um Chico, um Gil, um Caetano, e cantaria, todo ufano: “Os Anais da Guerra Civil”.

Ao pastor da minha igreja reza que essa ovelha negra jamais vai ficar branquinha.
– Não vendi a alma ao diabo... O diabo viu mau negócio nisso de comprar a minha.
Se meu pai, se minha mãe se perguntarem, sem jeito – Onde foi que a gente errou?
Elogiando a loucura, e pondo-me entre os sonhadores, diz que o show já começou.

Trogloditas, traficantes, neonazistas, farsantes: barbárie, devastação.
O rinoceronte é mais decente que essa gente decente do Ocidente tão cristão.
(BELCHIOR, 1993).

A partir de uma apreensão empírica da canção, conforme propõe Tatit (2003; 2012), é possível afirmar que a narratividade é a operação predominante, como também observado em *Monólogo das Grandezas do Brasil*. O enunciador fala em primeira pessoa, porém seu diálogo não é travado com o ouvinte da canção – como em *Monólogo das Grandezas do Brasil* –, mas sim com outro interlocutor que se torna o emissário da fala do enunciador. Ao longo desse diálogo em que o interlocutor ocupa uma posição passiva de transmitir a mensagem solicitada, o enunciador lhe informa sobre sua atual situação, orientando-lhe a transmitir notícias suas. No decorrer da narrativa, vai qualificando e descrevendo a sua situação: que já se encontra na cidade grande, porém abandonou a escola para cantar em cabaré; manda lembranças à antiga namorada e à sua família, com destaque à sua rebeldia em relação a eles; com sarcasmo e ironia, rememora também o comandante que lhe dispensou do serviço militar e o pastor da sua igreja.

Esse processo elaborado pelo artista busca qualificar o personagem *baihuno*, que fornece o título à canção, por meio de um processo de reiteração construído pelo texto e pelas reincidências melódicas. As reiterações contribuem para a construção desse personagem que se caracteriza pelo próprio deslocamento do local de origem e pelo desenraizamento cultural. Todas as qualificações construídas pelo personagem aparentam oposição àquelas que poderiam ser referências suas: a família, a antiga namorada, os amigos, a ordem (representada pelo comandante militar) e a moral (semantizada como o pastor de sua igreja). Em relação às reincidências melódicas – como se verá a seguir pela análise dos seus acontecimentos musicais –, pode-se destacar a repetição e padrões adotados que reincidem ao longo da canção. Diante disso, pode-se afirmar que pela operação da narratividade o artista constrói em sua canção os processos de reiteração da letra e as reincidências melódicas que, de acordo com Tatit (2003), correspondem à tematização da canção.

No caso analisado, a qualificação do personagem *Baihuno* que, inclusive, dá nome ao álbum e à canção, oferece embasamento aos temas desenvolvidos ao longo das dezesseis composições que estão presentes no disco. Ao analisar os seus momentos musicais, as reincidências melódicas podem ser apreendidas. Seus diferentes acontecimentos se organizam da seguinte forma:

0'': abertura instrumental, com a presença do baixo, acordeon e bateria;

10'': solo de flauta e entrada do saxofone;

27'': primeira variação rítmica que prepara o ouvinte para a entrada da voz. Essa parte é acompanhada de baixo, acordeon, bateria, guitarra e teclados;

1'03'': retorno a variação apresentada na abertura instrumental, enquanto a segunda estrofe é cantada pelo artista;

1'21'': segunda variação rítmica para o artista cantar a última parte da segunda estrofe. Permanecem os mesmos instrumentos;

1'56'': retorno à variação rítmica apresentada em 1'03'';

2'13'': retorno à variação rítmica apresentada em 27'';

2'48'': retorno à variação rítmica apresentada em 1'56'';

3'06'': retorno à variação rítmica apresentada em 1'21'';

3'41'': retorno à variação rítmica apresentada em 1'56'';

3'59'': parte instrumental, que recupera a variação apresentada na abertura e se estende até seu encerramento.

Como pode ser observado, a canção apresenta três incidências – a abertura instrumental (0'' a 27''), primeira variação rítmica (27'' a 1'03'') e a segunda variação rítmica (1'21'' a 1'56''). Em seguida, na medida que a faixa transcorre no tempo e os seus refrões e intervalos são executados, as variações apresentadas enquanto incidências são recuperadas como reincidências. Apesar de não haver entrada escalonada de instrumentos, o que contribui para a construção dos acontecimentos musicais, é possível afirmar que cada variação apresentada constrói um tipo de acontecimento específico que se articula com o que está sendo cantado pelo artista. As reincidências melódicas reforçam a reiteração presente no texto, como já afirmado.

Em *Baihuno*, Carlos (2007) identifica as operações de linguagem referência e alusão. Sobre a primeira prática discursiva, há referências à obra *Uma Estação no Inferno*, do poeta francês Arthur Rimbaud; a *Elogio da Loucura*, ensaio escrito por Erasmo de Roterdã no século XVI; à primeira parte da *Divina Comédia*, o Inferno, do poeta Dante Alighieri; às canções *Ovelha Negra*, da artista Rita Lee,

Cowboy fora-da-lei e *Chão de Giz*, dos artistas Raul Seixas e Zé Ramalho, respectivamente; à pintura de Dürer, apresentada na contracapa do álbum; aos artistas Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso; ao 3º movimento, *Anais da Guerra Civil*, presente no álbum *Baihuno*, que compreende as canções *Lamento de Um Marginal Bem Sucedido* e *S.A.*. No que diz respeito à alusão, são identificados o trecho do poema *José*, de Carlos Drummond de Andrade e o título da canção *O Show Já Terminou*, da dupla Roberto e Erasmo Carlos. A autora também destaca que *Baihuno* é uma metacanção, por fazer referência ao gênero baião, predominante em seu andamento.

Como se pode observar, Belchior investe na tradução de uma série de signos para compor a cenografia de *Baihuno*. Cada deslocamento de sentido atua com o objetivo de recuperar outras historicidades, passadas e contemporâneas, com outros presentes e o presente atual do artista. Julio Plaza, ao estudar a tradução intersemiótica e identificar operações semelhantes ao longo da tradição artística – seja ela musical, literária, pictórica ou cinematográfica – afirma que essa forma de “captura da história” é conatural ao objeto da arte. Isto porque “a história [é] vista como ‘constelação’ na qual cada presente ilumina os outros num relacionamento dialético e descentralizador à maneira de uma rede eletrônica em contraposição à montagem linear da historiografia” (PLAZA, 2013, p. 4).

Belchior “captura” a história como reinvenção ao projeto do seu presente. O artista recupera a história enquanto paródia, como inversão e discordância com o modelo. De acordo com Plaza, essa forma de relação com o passado se caracteriza ao “pôr a descoberto o desconforto da realidade do seu momento, o mal-estar que o presente produz” (PLAZA, 2013, p. 7). O presente, desse modo, é recuperado de forma crítica, apropriando-se dos elementos de utopia e sensibilidade inscritos no passado, que são liberados como estilhaços ou fragmentos com o objetivo de compor um projeto disruptivo do presente. Esse tipo de produção artística é característica da contemporaneidade. De acordo com Agamben (2009, p. 59), “a contemporaneidade [...] é uma singular relação com o próprio tempo, que se adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias”. Ainda segundo o autor, somente aquele que experimenta a contemporaneidade consegue perceber que todos os tempos são obscuros. Assim, “contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 63).

Belchior, quando se refere à obra *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Roterdã, reinscreve em sua canção a perspectiva crítica e satírica utilizada pelo autor renascentista para falar da sociedade europeia do século XVI. Recupera as imagens e experiências construídas sobre o inferno em Dante e Rimbaud, transmutando-as em seu presente. Em relação aos outros artistas – Rita Lee, Raul Seixas e Zé Ramalho –, Belchior apropria-se da cenografia das canções citadas para posicionar o personagem *Baihuno* criado por sua canção. A peculiaridade desse sujeito (Ovelha Negra), inserido em um ambiente onde o que vale é a lei da força e da imposição, à margem da legalidade (*Cowboy Fora-da-Lei*), tem sua existência efêmera que, à semelhança de um giz riscado, pode ser apagada a qualquer instante (*Chão de Giz*).

Quando se refere a Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso, o faz de maneira crítica ao mencionar que caso fossem eles interpretando as canções que compõem o 3º Movimento (*Anais da Guerra Civil*), o tom adotado seria ufanista, de exaltação das mazelas brasileiras, diferenciando-se do teor crítico adotado pelo próprio Belchior. Nos casos de alusão, o autor apropria-se do sentimento de solidão e abandono do personagem drummondiano José diante da cidade grande e inverte a narrativa criada por Roberto e Erasmo Carlos em *O Show Já Terminou* sobre os papéis que o ser humano assume

na vida, as máscaras e a transitoriedade das identidades. Para Belchior, o seu show já começou, as máscaras fazem parte da sua realidade. Sobre a relação entre tradução e temporalidade, Plaza afirma que:

na criação encontram-se inscritos os procedimentos da história em forma de palimpsesto, ou seja, é a própria criação que contém embutidas as relações dos três tempos, presente-passado-futuro, modificando as relações de dominância entre eles. Na medida em que a criação encara a história como linguagem, no que diz respeito à tradução, podemos aqui estabelecer um paralelo entre o *passado como ícone*, como possibilidade, como original a ser traduzido, o *presente como índice*, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional e o *futuro como símbolo*, quer dizer, a criação à procura de um leitor (PLAZA, 2013, p. 8, grifos originais).

Portanto, ao pensar as práticas discursivas adotadas por Belchior à luz da relação entre tradução e temporalidade e, também, sobre a própria contemporaneidade, é possível compreender melhor sua fala a respeito dessas operações, quando afirmou na entrevista mencionada anteriormente que não quis simplesmente citar trechos de outros autores, mas citar em outro contexto, deslocando a norma de observação do ouvinte. Pois, ao fazer isso, Belchior inaugura novas historicidades e temporalidades sobre aquele referente utilizado ao reinseri-lo no curso da história.

ATÉ MAIS VER, ATÉ MAIS VER MEU CAMARADA

As canções analisadas, conforme apresentado, em sua construção verbo-poética e técnico-estética, possuem várias operações tradutoras e práticas discursivas que reinserem no curso da história uma série de outros signos artísticos, constituindo um saber poético-musical (WISNIK, 2004) responsável por promover um intenso campo de cruzamentos entre diversas historicidades e linguagens artísticas. *Monólogo das Grandezas do Brasil e Baihuno*, de diferentes maneiras e de forma intencional e consciente, constroem deslocamentos de sentido capazes de construir experiências no tempo. Portanto, quando se pensa esse saber poético-musical nas canções de Belchior podemos nos deparar com os seguintes questionamentos: que experiências no tempo são construídas por suas canções? Como essas experiências são reinscritas a partir de outras linguagens visando sua circulação? Ao recorrer a tais procedimentos, que articulações entre passado e futuro constroem sentidos para o tempo presente do artista?

Pode-se argumentar que Belchior apropria-se de um variado repertório presente em sua formação, que foi dos autores clássicos – com os quais teve contato durante o período que frequentou o monastério – à cultura *pop* e a cancioneros e canções da tradição musical brasileira e internacional. À sua maneira, dotado de criatividade e liberdade, viu-se à vontade para realizar um trabalho de revisão e reescrita de seus predecessores, o que iluminou o seu presente a partir de uma relação contemporânea (AGAMBEN, 2009) com seu próprio tempo. Esses deslocamentos não foram ações passivas pois, ao se aderirem ao tempo, paradoxalmente, tomaram distância dele – construindo outras experiências entre o sujeito e sua temporalidade. Nessa conjuntura, o passado foi apropriado como possibilidade para pensar criticamente o presente e, ao mesmo tempo, projetado para o futuro como símbolo ou semelhança.

Destaca-se também, dentro das operações realizadas pelo artista, a relação entre o sujeito e o tempo mediada pela cultura (GLISSANT, 2005). Isso exposto, ao estabelecer uma poética da relação com outras culturas, em que medida esses “cruzamentos culturais” traduzidos por Belchior em suas canções transformaram valores “universais” em encontros com as diferenças? Santos (2018), ao

analisar a obra de Édouard Glissant, afirma que para o autor a modernidade europeia foi responsável por engendrar um modelo totalizante em relação ao ser humano, ao conhecimento e ao progresso. Em contraposição, Glissant oferece a poética da relação com o objetivo de desconstruir a ideia de identidades unitárias, na defesa de uma nova dimensão da identidade, que produz novas identidades permeadas pelo encontro com as diferenças. É a abertura do pensamento para compreender a multiplicidade. Ao revisitar outros autores, Belchior os incorpora criticamente em seu trabalho, atribuindo novos sentidos históricos àqueles inscritos em suas canções. Em algumas situações, utiliza-os para compor um quadro maior, posicionando sua própria obra em determinado tempo e espaço; em outras, subverte a lógica original de sentido.

É possível perceber que as canções analisadas atualizam no presente referenciais passados, a partir de uma forma produtiva de leitura das historicidades que promoveram uma nova configuração dessas referências – dessa vez, em adequação às propostas do artista. Em *Monólogo das Grandezas do Brasil*, o artista subverte a descrição das riquezas naturais realizada pelo personagem Brandônio por um discurso crítico da sociedade em fins da ditadura militar, período caracterizado pela redemocratização que vinha acompanhada de uma crise econômica que causou inflação, retração da produção, aumento da dívida externa e ampliação das desigualdades sociais. Assim, em *Baihuno*, o artista constrói um personagem a partir da aglutinação das palavras baiano e huno. Um personagem marginal, excluído, no qual aparentemente ele mesmo se vê representado. Do ponto de vista musical, Belchior recorre a diferentes operações. Tanto em *Monólogo das Grandezas do Brasil* como em *Baihuno*, há o predomínio da narratividade. No entanto, na primeira canção a narratividade é acompanhada das tensões passionais e temáticas; enquanto na segunda, da reiteração do texto e das reincidências melódicas. Apesar de recorrer a técnicas diferentes, o objetivo do artista é o mesmo: deslocar a norma de observação e de escuta do ouvinte, apresentando-lhe elementos externos à sua obra e os rearticulando com diferentes sentidos e significados históricos.

REFERÊNCIAS

Audiovisuais

VIDEOTECA DO JOTA. Belchior – Vox Populi (20/02/1983). YouTube, 21 jan. 2017. Disponível em: <<https://youtu.be/TO9bMJP8-rw>>. Acesso em: 18 nov. 2024.

Discográficas

BELCHIOR, Antônio Carlos. *Baihuno*. In: BELCHIOR, Antônio Carlos. *Baihuno*. São Paulo: MoviePlay, 1993. CD. Faixa 1.

BELCHIOR, Antônio Carlos. *Monólogo das Grandezas do Brasil*. In: BELCHIOR, Antônio Carlos. *Paraíso*. São Paulo: Elektra Records, 1982. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 2.

Jornais e Periódicos

BELCHIOR apresenta seu novo show hoje em Campinas. O cantor e compositor vai mostrar seu “manifesto lírico” pela cultura e civilização contra a violência. *Folha de S. Paulo*, 18 de maio de 1994, p. 4.

BELCHIOR Lançamento de seu novo LP “Paraíso”. *Folha de S. Paulo*, 06 de agosto de 1982, p. 41.

FERREIRA, Mauro. Discos para descobrir em casa – ‘Baihuno’, Belchior, 1993. *G1*, 03 de maio de 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/05/03/discos-para-descobrir-em-casa-baihuno-belchior-1993.ghtml>>. Acesso em: 17 de setembro de 2022.

MELLO, Zuza Homem. Altos e baixos nestas vozes masculinas. *O Estado de São Paulo*, 03 de setembro de 1982, p. 16.

PARAÍSO Belchior (Wea). *O Estado de São Paulo*, 24 de julho de 1982, p. 7.

PEIXOTO, Guilherme. Disco “desconhecido” de Belchior une trajetória do cantor à história do País. *Medium*, 28 de dezembro de 2018. Disponível em: <<https://medium.com/@ghpeixoto/disco-desconhecido-de-belchior-une-trajet%C3%B3ria-do-cantor-%C3%A0-hist%C3%B3ria-do-pa%C3%ADs-8a4114b36e49>>. Acesso em: 22 de março de 2024.

SOUZA, Tárík de. O polêmico Belchior fora dos clichês. *Jornal do Brasil*, 15 de junho de 1982, p. 2.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos Editora da Unochapecó, 2009.

ARAÚJO, Márcia Maria de Melo. *Influência do imaginário nos Diálogos das Grandezas do Brasil de Ambrósio Fernandes Brandão*. Atas do V SIMELP – Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa. Simpósio 24 – Literatura, história e imaginário do Brasil Colonial: escritas e representações, 1679-1692. Università del Salento, 2017.

CAVIOLA, André Luiz Rocha Mattos. “Nordeste é uma ficção. Nordeste nunca houve”: o migrante nordestino e a experiência da diáspora nas canções de Belchior. *Orfeu*, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 2-33, junho de 2023.

CAVIOLA, André Luiz Rocha Mattos. “Sons, palavras, são navalhas”: Antônio Carlos Belchior e as canções de Alucinação (1976). *E-hum Revista Científica das áreas de História, Letras, Educação e Serviço Social do Centro Universitário de Belo Horizonte*, vol. 12, nº 2, Agosto/Dezembro de 2019.

CARLOS, Josely Teixeira de. *Muito além de apenas um rapaz latino-americano vindo do interior: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior*. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2007.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. *Poética de la relación*. 1ª ed. Bernal: Universidade Nacional de Quilmes, 2017.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências no tempo*. 1. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

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

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil 2: de Calmon a Bomfim: a favor do Brasil: direita ou esquerda?* Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006..

SARAIVA, Daniel Lopes. *Vento Nordeste: A explosão da música nordestina nas décadas de 1970 e 1980*. Tese (Doutorado em História), Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2019.

SANTOS, Lucas de Souza. *Por uma poética da relação: a construção do pensamento-mundo a partir da expressão poética em Édouard Glissant*. Monografia (Graduação) – Instituto de Humanidades e Letras, Universidade da Integração Internacional Lusofonia Afro-Brasileira, 2018.

TATIT, Luiz. Elementos para análise da canção popular. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, Vol. 1, nº 2, dezembro de 2003.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2 ed., São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2012.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. 3. ed., Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2021.

TEIXEIRA, Lúcia. *Um rinoceronte, uma cidade: relações de produção de sentido entre o verbal e o não verbal*. Congresso da ABRALIN, Maceió. 12 a 14 de março de 1997.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado em Comunicação), São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.

WISNIK, José Miguel. A Gaia Ciência: literatura e música popular no Brasil. In: WISNIK, José Miguel. *Sem Receita: Ensaios e Canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.