

**“Eles me conhecerão”:  
Antônio Carlos Belchior e o universo cancionero de *Populus***

**“They will know me”:  
*Antônio Carlos Belchior and the universe of Populus song***

André Luiz Rocha Mattos CAVIOLA<sup>1</sup>

### Resumo

O objetivo desse artigo é explorar como o mundo mediado pela experiência do artista penetra o universo cancionero de *Populus*, canção lançada no ano de 1977, no disco *Coração Selvagem*, de autoria de Antônio Carlos Belchior, músico e compositor cearense. Esta canção dialoga com o cotidiano brasileiro inserido em uma experiência ditatorial em pleno vigor e recrudescimento a partir do ano de 1968 com a instituição do AI-5. Em tal contexto, impossibilitados do livre exercício democrático, a canção brasileira – e o campo artístico de maneira geral – constitui-se num espaço performático para a circulação de ideias, projetos e exercício político.

**Palavras-chave:** Belchior. História & Música. *Populus*.

### Abstract

The purpose of this article is to explore how the world mediated by the artist's experience penetrates the universe of *Populus*' songbooks, a song released in 1977 on the *Coração Selvagem* album, written by Antônio Carlos Belchior, musician and composer from Ceará. This song dialogues with the Brazilian daily life inserted in a dictatorial experience in full force and recrudescence from the year 1968 with the institution of AI-5. In such a context, precluded from free democratic exercise, Brazilian song – and the artistic field in general – constitutes a performative space for the circulation of ideas, projects and political exercise.

**Keywords:** Belchior. History & Music. *Populus*.

### Introdução

Em entrevista concedida em 20 de junho de 1996 à jornalista Claudia Nochi, Belchior foi questionado se as suas canções buscavam representar sua própria história. Diante desta indagação, o artista respondeu:

---

<sup>1</sup> Mestrando em Artes na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Professor de História, na Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais (SEE-MG). E-mail: andrecaviola@live.com

Na verdade, essas canções são uma espécie de biografia sim. Lírica, dramática, às vezes trágicas de um personagem da minha geração com o qual eu me identifico. Uma geração que quis mudar o Brasil, que quis mudar o mundo, que se desesperou diante das impossibilidades que combateu, que perdeu, que se decepcionou, que venceu, que brilhou e que criou um conjunto de ideias, sensações e emoções que são, com certeza, um patrimônio popular... vamos dizer assim, né... das ideias mais interessantes que ainda hoje se discutem no Brasil. Acho que todos nós somos devedores, somos caudatários de uma corrente de pensamento, de sentimento de revolução, enfim, que aconteceu em 60. Isso nós queremos ou quer não, vocês estão de uma forma ou de outra sujeitos a essa visão de mundo a esse conjunto de pensamentos de emoções novas que foram muitos deles que apareceram nas canções, nos livros, poemas, nas charges... não é? De um período longo da vida brasileira. Então eu tenho um orgulho enorme em dizer sobre o meu ofício de cantor porque esse conjunto de sentimentos, de emoção, de descrição, de relato, de narrativa geracional me interessa profundamente. Aliás, é o que me interessa (BELCHIOR, Antônio Carlos. TVCOM, 20 de junho, 1996. 02'00''- 04'05'')<sup>2</sup>.

A fala de Belchior, além de apresentar elementos relativos à poética de sua produção, nos revela, também, alguns valores e formas de representar o mundo. Belchior associa a sua própria biografia a um personagem geracional, ou seja, sua narrativa é apresentada como espelho, permitindo ao outro, nele se ver representado. Coloca-se, num exercício de alteridade, como caudatário dos dramas de uma geração que teve o seu espaço de atuação democrática reprimido pela ditadura em vigência. Nesse contexto, a formação da subjetividade de certa parcela dos sujeitos, em grande medida, se forjou na luta pela contestação ao regime e na tentativa de ampliação e conquista das liberdades individuais e coletivas.

Se pensarmos a sua canção enquanto um texto ficcional, na perspectiva de uma antropologia literária de acordo com Wolfgang Iser (2013, p.30), devemos considerar que esses elementos ficcionais que caracterizam sua obra podem ser identificados tanto com uma realidade social, como também de ordem sentimental e emocional. Essa ação de repetir elementos de uma dada realidade em um texto ficcional configura-se num ato de fingir no qual emerge todo um imaginário lastreado em uma determinada realidade. Nesse sentido, a operação de irrealização do real e a realização de um imaginário possibilitam identificarmos a reformulação de um mundo formulado, a compreensão desse mundo

---

<sup>2</sup> Um trecho do programa encontra-se disponível no link: <<https://youtu.be/iANWrFps82c>>. Acesso em: 25 jun. 2021.

reformulado e a experimentação de tal novo acontecimento a partir da experiência de escuta da canção.

Tal imaginário foi ao encontro de uma corrente de pensamento revolucionária, compartilhada por diferentes sujeitos e predominante em determinados cenários e grupos a partir dos anos 1960. Apresentando-se por linguagens variadas, como livros, poemas, charges, teatro, cinema e artes visuais, esse conjunto de ideias, sensações e emoções, que Belchior denomina de patrimônio popular do período e que ainda hoje encontra reverberações na sociedade, pode ser interpretado como uma forma de pensar a própria ideia de brasilidade a partir do termo revolução e de uma atuação de um ponto de vista crítico e de oposição.

Semelhante modo de pensar e constituir-se enquanto sujeito e nação, de acordo com Ridenti (2014, p. 10), é denominado de *brasilidade revolucionária*. Trata-se de uma maneira específica de explorar as potencialidades do povo e da nação, como criação coletiva a partir do compartilhamento de ideias e sentimentos em que artistas e intelectuais teriam papel expressivo. Isso justificava-se pela necessidade de conhecer o Brasil, aproximar-se de seu povo e construir utopias coletivas de caráter socializante enquanto projetos emancipatórios de determinados grupos sociais, como os trabalhadores. Essa retórica predominante era reforçada por meio de um discurso de oposição e resistência à crença no desenvolvimento e progresso. Assim, o sentimento que, pensado como proposta construtora de uma *brasilidade* específica no contexto brasileiro, ressoava de forma semelhante em outros cantos da América Latina.

Gonzalez (2018, p. 7), ao fazer um apanhado sobre a produção artística entre os anos 1960 e 1980, salienta que, nesse período, o problema do subdesenvolvimento ocupava uma centralidade no pensamento social, econômico e político. Sobretudo, a partir da teoria da dependência, que identificava o subdesenvolvimento como parte inerente ao modelo capitalista moderno. Nessa perspectiva, o subdesenvolvimento, longe de ser erradicado ou de ter suas desigualdades atenuadas, foi apenas perpetuado e sustentado pela implementação dos modelos desenvolvimentistas.

Dentre as diversas esferas de pensamento e atuação, as críticas e as preocupações do setor econômico refletiram também no campo da cultura, que demonstrava por meio da figura de artistas e intelectuais, profundo interesse em apresentar contribuições sobre a relação conflituosa entre modernidade e subdesenvolvimento. Ademais, questionamentos de determinados modelos estéticos e culturais impostos pela cultura

ocidental acarretaram num distanciamento crítico do cânone modernista e seu vocabulário formal, com o objetivo de recuperar conhecimentos locais, expressões populares e vernaculares. Aliado a esse processo, buscou-se, também, valorizar as manifestações culturais produzidas a partir de condições de pobreza material, sem subestimar os efeitos causados pela industrialização rápida e intensiva sobre essas manifestações, especificamente pelo crescimento das culturas de consumo e midiáticas de massa.

Partindo do pressuposto que essa “narrativa geracional”, expressa por Belchior, na entrevista, seja seu objeto de interesse, duas perguntas são oportunas: Como esse mundo mediado pela experiência do artista enquanto sujeito de tal geração penetra o universo criado por suas canções? Que processos de decomposição da realidade assistida e experimentada são realizados?

Considerando esses questionamentos como o ponto de partida para este artigo, optou-se por explorar uma canção do repertório de Belchior: *Populus*, lançada no ano de 1977, no disco *Coração Selvagem*. Além de apresentar certo alinhamento com essa tendência crítica, também se discute o cotidiano brasileiro inserido em uma experiência ditatorial em pleno vigor e recrudescido a partir do ano de 1968 com a instituição do AI-5<sup>3</sup>. Em tal contexto, impossibilitados do livre exercício democrático, a canção brasileira – e o campo artístico de maneira geral – constituiu-se num espaço performático para a circulação de ideias, projetos e de exercício político.

Do ponto de vista teórico e metodológico, serão considerados os procedimentos que envolvem: 1) seleção do material; 2) características gerais da forma-canção ou das fontes audiovisuais; 3) parâmetros básicos para análise da canção ou das fontes audiovisuais; 4) parâmetros poéticos; 5) parâmetros musicais (linguagem sonora); 6) interpretação; 7) performance. Para além do respeito aos procedimentos acima expostos, será considerado a articulação entre a linguagem técnico-estética e as representações das realidades históricas nelas envolvidas (NAPOLITANO, 2015; 2016).

Como ferramenta analítica, esta pesquisa contará com as contribuições de Tatit (2003), a partir de uma perspectiva empírica da canção; e Iser (2013) quando a canção for utilizada enquanto texto ficcional, ao repetir elementos de uma dada realidade no universo cancional.

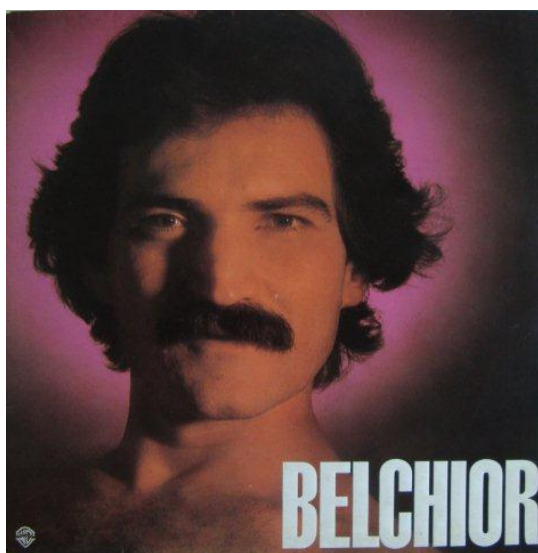
---

<sup>3</sup> O Ato Institucional Nº 5 foi instituído em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva. Tal período caracterizou-se pelo o recrudescimento do regime, dando início a um dos momentos mais duros em que se permitiu balizas legais para a perda de mandatos parlamentares, intervenções ordenadas pelo presidente em municípios e estados, suspensão de garantias constitucionais e a prática da tortura.

## Populus, meu cão

O álbum *Coração Selvagem*, lançado no ano de 1977 pela gravadora WEA, é o terceiro trabalho de estúdio de Belchior. A sua chegada ao público foi acompanhada de grande expectativa, visto o sucesso alcançado por *Alucinação* em 1976. Nesse trabalho uma nova faceta do artista se apresenta. Um viés romântico, sensual e carregado de erotismo estava presente em canções como a faixa título *Todo Sujo de Batom*. A escolha que resultou da capa do disco também corrobora essa tendência, pois, conforme se vê na figura 1, Belchior é apresentado de torso nu a encarar àquele que o observa, com tons quentes a iluminar a sua imagem, a exemplo dos “sex symbols”, que se popularizam a partir do final dos anos 1970 e exalavam vitalidade e juventude.

Figura 1 - Belchior, *Coração Selvagem*, 1977 – WEA.



Fonte: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/master/1031397-Belchior-Cora%C3%A7%C3%A3o-Selvagem](https://www.discogs.com/pt_BR/master/1031397-Belchior-Cora%C3%A7%C3%A3o-Selvagem).

Esse apelo sensual irá permanecer em trabalhos posteriores do artista. Alinha-se tanto ao fenômeno dos símbolos sexuais que irão ser explorados pela indústria cultural da música, do cinema e da televisão; mas, também, há a necessidade de chegar ao outro por meio da retórica do prazer, da sexualidade e do viver. Segundo Belchior, em entrevista concedida no ano de 1978, “numa sociedade politicamente reprimida existe, conseqüentemente, uma sensualidade reprimida. Por isso tudo é que não adianta nada fazer um disco que não mobilize a consciência das pessoas” (BELCHIOR, 1978).

Em *Alucinação*, por exemplo, Belchior rebuscou conflitos de uma “geração ainda perdida; envolvida no ‘sonho’ dos anos setenta e estática perante um futuro já presente” (VIVEIROS, 1980); enquanto, em *Coração Selvagem*, destacam-se aspectos urbanos, inerentes ao cotidiano dos grandes centros, como o alerta realizado na faixa *Coração Selvagem*: “meu bem, o mundo inteiro está naquela estrada ali em frente / tome um refrigerante, coma um cachorro-quente”<sup>4</sup>, fora as inúmeras referências ao universo do cinema. Ou, até mesmo, o drama vivido pela voz que fala em *Paralelas*: “e no escritório em que trabalho e fico rico / quanto mais eu multiplico, diminuo o meu amor”<sup>5</sup>. Outras canções como *Caso Comum de Trânsito*, *Pequeno Mapa do Tempo* e *Populus* também apresentam elementos comuns à vida em grandes cidades, que dialogam, em certa medida, com o perfil de público<sup>6</sup> que consumia a música popular brasileira<sup>7</sup> de então – jovem, universitário e urbano.

No caso específico de *Populus*, o desejo de Belchior era que a canção fosse a faixa título e emprestasse o seu nome ao disco que foi lançado ainda em 1976, como *Alucinação*. Porém, em razão da atuação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)<sup>8</sup>, a canção sofreu uma interdição, tendo sua gravação liberada apenas em 1977, após a alteração e retirada de determinados trechos.

---

<sup>4</sup> *Coração Selvagem*, 1977.

<sup>5</sup> *Paralelas*, 1977.

<sup>6</sup> Ver: NAPOLITANO, Marcos. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural* apresentado no IV Congresso de la Rama latino-americana del IASPM (Cidade do México, abril de 2002) e disponível no link: <[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia\\_artigos/2napolitano70\\_artigo.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf)>. Acesso em: 22 ago. 2021.

<sup>7</sup> Sobre o conceito de MMPB (Moderna Música Popular Brasileira) e MPB (Música Popular Brasileira) ver: NAPOLITANO, Marcos. WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*; NAPOLITANO, Marcos. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70, resistência política e consumo cultural*; NAPOLITANO, Marcos. *A historiografia da música popular brasileira (1970-1990)*; NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*.

<sup>8</sup> De acordo com o Parecer Nº 1235/77 - Título: “Letras Musicais”- Classificação: “Interdição”, de 29 de Março de 1977, Belchior teve as canções *Pequeno Mapa do Tempo*, *Carisma*, *Como se Fosse Pecado*, *Clamor do Deserto*, *Caso Comum de Trânsito* e *Populus* como objetos de interdição. Segundo a justificativa do parecer, o ato realizado justificava-se por: 1. Trata-se de matéria com mensagens de proposto político; 2. Apesar da abordagem subliminar, o conteúdo de insatisfação e crítica ao regime vigente é perceptível em todas as letras; 3. O veto parcial em algumas estrofes ou versos não invalida seu contexto nocivo. Todas viriam a figurar no disco *Coração Selvagem*, lançado no mesmo ano do parecer após o artista recorrer à decisão e realizar ajustes nas letras.

As escolhas musicais realizadas para essa canção, aproxima-a de uma típica cantiga de roda, ao mesmo tempo que apresenta elementos que a associam ao rock praticado no período, com instrumentos elétricos, metais e sintetizadores. Ainda é reconhecida por apresentar estruturas com repetições, trocadilhos, rimas e, apesar da aparência ingênua e da composição simples, as cantigas possuem um caráter educativo, marcando forte presença no processo formativo realizado na infância.

Essa operação de bricolagem, entre a cantiga e o rock, a oralidade e instrumentos elétricos, reverberou as possibilidades abertas pelo tropicalismo que promoveram uma nova forma de produção, recepção e escuta da canção. No final dos anos 1960, o tropicalismo inseriu na tradição musical brasileira elementos das artes plásticas, do cinema, da literatura e do teatro, sintetizados pelos trabalhos de Glauber Rocha, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Lygia Clark e José Celso, além das contribuições da música de vanguarda, dos poetas concretos e da música *pop* (FAVARETTO, 2007).

Numa perspectiva de apreensão empírica da canção, como propõe Tatit (2003), no que diz respeito aos estribilhos e aos mecanismos de reiteração, pode-se destacar a sua estrutura cíclica e a repetição do verso *Populus, meu cão*. Dividida em oito estrofes, ao longo da maioria de sua construção melódica, há alternância de dois principais acordes, que reforçam a reiteração de sua mensagem, apesar de sua letra ser direta e pouco apresentar repetições. O verso em questão surge em pontos centrais da canção – como será apresentado adiante – construindo uma narratividade sobre o que está sendo dito e, ao mesmo tempo, sua tematização. Outro ponto de destaque diz respeito ao canto que contribui, também, para a atuação da fala na canção, configurando uma importante presença da linguagem oral.

A sua narratividade se desenvolve a partir da história de um cão que é apresentada por meio de uma forma-canção semelhante a uma cantiga de roda. Um dos objetivos desse gênero musical é transmitir uma mensagem, um conhecimento, àqueles que participam de sua execução. A partir de sua escuta podemos perceber que *Populus* teve uma vida indigente e que não conseguiu se livrar das mesmas condições em que seu pai e irmão foram submetidos. Muito menos, conseguiu construir possibilidades diferentes para as próximas gerações, sucumbindo diante da morte.

Diante disso, a pergunta que se faz é, quem, de fato é *Populus*? Quais são os sentidos atribuídos a *Populus*? E, por que uma história aparentemente ingênua de um



cachorro, chamou atenção ao ponto de a canção sofrer interdição dos órgãos de censura? Vamos a primeira parte de sua letra<sup>9</sup>.

Populus, meu cão  
O escravo, indiferente, que trabalha  
E, por presente, tem migalhas sobre o chão  
Populus, Populus, Populus, meu cão  
Populus, meu cão  
Populus, meu cão.

Primeiro, foi seu pai  
Segundo, seu irmão  
Terceiro, agora é ele, agora é ele, agora é ele  
De geração, em geração, em geração.

(BELCHIOR, 1977, *Populus*.)

*Populus* é uma palavra em latim, que pode ser traduzida como *povo* ou *nação*. O seu significado também é associado a ideia de público, algo pertencente à comunidade, em oposição ao que é privado. Belchior, certamente, teve contato com a antiga língua indo-europeia durante o período em que era conhecido como Francisco Antônio de Sobral ou, simplesmente, Frei Sobral. No final da adolescência, no ano de 1964, pouco antes do golpe militar, Belchior havia optado por deixar sua cidade natal para iniciar os seus estudos como noviço capuchinho no convento situado na cidade de Guaramiranga. Esse período se estenderia até o ano de 1966, quando escolheu pela não continuidade à vida monástica, mudando-se para a cidade de Fortaleza.<sup>10</sup>

A narrativa ficcional apresentada na canção é a de um povo, escravizado – ou que exerce trabalhos análogos à escravidão ou mal remunerados – que em troca de sua força produtiva recebe algo identificado como migalhas, uma parte insignificante de algo maior. Na sequência desse trecho apresentado, fica claro, também, que essa situação não é exclusiva daquele momento, ela possui uma origem atribuída a gerações passadas e, que tal ciclo, também não irá se encerrar ali como a própria repetição das palavras “de geração, em geração, em geração” indica. Afinal, essa temática geracional está presente na entrevista apresentada no início deste artigo, na própria fala de Belchior e, também,

---

<sup>9</sup> A canção está disponível no seguinte link: <<https://youtu.be/dh9iZ0S028I>>. Acesso em: 22 ago. 2021.

<sup>10</sup> Segundo passagem de sua biografia, escrita pelo jornalista Jotabê Medeiros (2017, p. 19), Frei Hermínio que foi companheiro de Belchior no mosteiro dos capuchinhos, afirma se lembrar de alguns motes das improvisações de Belchior, o que sugere que ele, naqueles anos de 1964 e 1966, já havia escrito pelo menos uma de suas canções, *Galos, noite e quintais*, que seria lançada também no disco *Coração Selvagem* de 1977.



em outras canções<sup>11</sup>, por exemplo, *Como Nossos Pais*, eternizada na voz da cantora Elis Regina, e *Fotografia 3 x 4*, que explora o drama do migrante nordestino.

A escolha por um animal domesticado, como o cão, não pode ser menosprezada. Primeiro, a voz que fala, o enunciador da canção, aparentemente é o “dono” desse cão, como indica o pronome possessivo “meu”. Em segundo lugar, a compreensão do cachorro como melhor amigo do homem associa-se a ideais de fidelidade e obediência, independente das contrapartidas sinalizadas por seu parceiro – dono – homem. Nota-se que relação semelhante torna-se exigência em regimes totalitários, caracterizados pelo culto ao líder e postura de obediência, respeito e lealdade à nação.

Belchior, nesse sentido, ao provocar a repetição de determinada realidade opera, por meio dessa ação, a configuração de um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Há a transformação da realidade repetida em signo e do imaginário em efeito, se considerarmos a relação em o fictício e o imaginário, como proposto por Iser (2003, p. 32). Apesar de construir um texto ficcional, a verossimilhança não é rompida, tanto que uma das justificativas para a interdição da canção foi o conteúdo de insatisfação e crítica ao regime vigente. Termos esses – insatisfação e crítica – inimagináveis na relação entre homem e animal.

### **No congresso do medo internacional**

Em outra parte da canção, uma situação, até então um tanto abstrata e inerente ao cotidiano de tantas pessoas, começa a ganhar contornos um pouco mais concretos a partir de episódios específicos de nossa história.

No congresso do medo internacional  
Ouvi o segredo do enredo final  
Sobre Populus, meu cão  
Sobre Populus, meu cão  
Documento oficial, em  
Testamento especial  
Sobre a morte, sem razão  
De Populus, meu cão

De Populus, de Populus, de Populus

Populus, Populus, Populus, meu cão

---

<sup>11</sup> As duas canções citadas fazem parte do disco *Alucinação*, de 1976, em que *Populus* também deveria estar e foi impedida pela censura.

Populus, Populus, Populus, meu cão  
Delírios sanguíneos  
Espumas nos teus lábios  
Tudo em vão

(BELCHIOR, 1977, *Populus*.)

Logo no primeiro verso, há uma citação ao poema *Congresso Internacional do Medo*<sup>12</sup>, de Carlos Drummond de Andrade. A relação de admiração de Belchior por Carlos Drummond de Andrade renderia em trabalhos futuros presença constante da poesia drummondiana na obra do cantor. Além de diversas referências que podem ser observadas em outras de suas canções, o trabalho que melhor sintetiza essa admiração de Belchior pelo poeta de Itabira é o disco duplo *Belchior – As várias caras de Drummond*, lançado, em 2004, pela gravadora Cameratti. Nesse trabalho, são apresentados 31 poemas musicados e 31 gravuras produzidas por Belchior<sup>13</sup>.

Esse poema, publicado em 1940, no contexto da 2ª Guerra Mundial e da Ditadura do Estado Novo, é um dos mais célebres da poesia drummondiana. Nele, o medo é alçado como o sentimento que atravessa os indivíduos do mundo inteiro. Não só é representado na relação com o desconhecido e inabitado (sertão, mares, desertos) como com o conhecido (soldados, mães, igrejas, ditadores e democratas) e na perspectiva de mudança de tal panorama – ou falta dele – num horizonte de expectativa (cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte, depois morreremos de medo e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas). No entanto, em *Populus*, Belchior, realiza um deslocamento da palavra “medo” ao citar o poema. Em vez de se referir ao seu próprio nome *Congresso Internacional do Medo*, Belchior o apresenta como *Congresso do medo internacional* intensificando, ainda mais, o sentimento de medo enquanto algo, naquele momento, já universalizado. Na poesia de Drummond, porém, observa-se que o medo era ainda um objeto a ser tratado. A relação estabelecida entre 1940 (data da publicação do poema) e 1977 (data do lançamento da canção) recupera a perspectiva geracional

---

<sup>12</sup> Esse poema também aparece na canção *Pequeno Mapa do Tempo* que, juntamente de *Populus*, sofreu interdição da censura em mesmo período e só foi liberada para gravação no disco *Coração Selvagem*, de 1977.

<sup>13</sup> Belchior, apesar de ser reconhecido pelo grande público por sua carreira musical, sempre foi amante da poesia e das artes plásticas. Segundo levantamento realizado pelos jornalistas e escritores Cris Fuscaldo e Marcelo Bortoloti, Belchior expôs seus trabalhos – em mostras individuais e coletivas – dentro da linguagem visual das artes plásticas na Casa de Cultura de Sobral (1998), na Galeria de Arte Inimá de Paula (1999), Casa das Rosas (2001), Centro Cultural Oboé (2001) e Centro Cultural Justiça Federal (2003). Além dessa participação direta, Belchior esteve envolvido em algumas curadorias ou como mecenas de certas iniciativas.

apresentada no início da canção (primeiro foi seu pai, segundo o seu irmão, terceiro, agora é ele, agora é ele, de geração, em geração, em geração).

O enunciador da canção prossegue ao afirmar que a intensificação do medo está presente no próprio discurso oficial (documento oficial, em / testamento especial, sobre a morte, sem razão / de *Populus meu cão*) de então. Não se resume apenas a um sentimento compartilhado, mas sim, a algo politicamente institucionalizado. Os anos de 1970, no Brasil, pós AI-5, ficaram conhecidos pela aplicação da tortura enquanto política de Estado, popularmente conhecido como os *anos de chumbo*<sup>14</sup> do regime. Diante das atrocidades do estado, havia os laudos e justificativas oficiais para sustentar o injustificável que confrontados com os indícios e as circunstâncias (delírios sanguíneos / espumas nos teus lábios / tudo em vão) não se mantinham<sup>15</sup>.

Belchior, ao longo de sua vida, sustentou uma postura muito firme em relação ao artista enquanto um observador privilegiado da realidade. Não apenas como atitude passiva daquele que a observa diante de si, mas consciente da necessidade de incorporá-la a sua obra. O seu repertório cancionero é uma fonte para compreensão dessa postura defendida por Belchior, em razão da forma direta em que se comunica com o ouvinte. Trechos consagrados como “sons palavras são navalhas”<sup>16</sup>, “isso é apenas uma canção, a vida realmente é diferente, quer dizer, a vida é muito pior”<sup>17</sup> e “a minha alucinação é a experiência com coisas reais”<sup>18</sup> é uma constante em seu trabalho.

Soma-se a essa compreensão, o importante papel da arte em construir utopias, construir possibilidades de existência e resistência, principalmente, se pensarmos numa

---

<sup>14</sup> Em 1971, ocorre o sequestro seguido de morte do deputado cassado Rubens Paiva, assim como do estudante e militante do MR-8, Stuart Angel Jones. Durante a execução da peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, houve um ataque a seus integrantes por parte do grupo paramilitar *Caça aos Comunistas*. Segundo levantamentos da Comissão da Verdade, mais de 13 mil pessoas foram indiciadas em inquérito pela Lei da Segurança Nacional.

<sup>15</sup> Um dos casos mais famosos é do jornalista Vladimir Herzog, morto sob tortura no ano de 1975, ao se apresentar voluntariamente no quartel general do II Exército, nas instalações do DOI-CODI, em São Paulo, para prestar esclarecimentos sobre suas ligações com o Partido Comunista Brasileiro. A versão oficial apresentada pelo Serviço Nacional de Informações era de que Herzog havia se suicidado, respaldado pelo laudo de encontro de cadáver expedido pela Polícia Técnica de São Paulo. O seu registro de óbito só foi retificado no ano de 2012, após os trabalhos de reparação de memória desenvolvidos por parte da Comissão Nacional da Verdade.

<sup>16</sup> Trecho da canção *Eu sou apenas um rapaz latino-americano*.

<sup>17</sup> Id *Ibidem*.

<sup>18</sup> Trecho da canção *Alucinação*.

sociedade politicamente reprimida. Sobre tal assunto, em reportagem publicada em 1979, Belchior afirma que como artista pôde propor algo muito maior que qualquer partido político. Para ele, enquanto a política institucional possui um campo de atuação dentro de determinados limites; o artista, em grande medida trabalha com a construção de alternativas possíveis, tanto a nível individual quanto coletivo. Nas palavras do artista: “a minha utopia é paradisíaca, edênica, dionisíaca. Eu acho mais importante cuidar da felicidade das pessoas do que do Produto Interno Bruto” (BELCHIOR, 1979).

Apesar de a canção *Populus* apresentar um tom mais crítico do que libertário, nessa composição, a própria tematização tratada pelo artista pode ser interpretada dentro da possibilidade de se construir alternativas libertárias, visto que ele se posiciona de forma crítica ao denunciar e expor práticas de um regime caracterizado pela repressão a sua população.

### **E eles me conhecerão, me conhecerão**

Na parte que se segue, o sentimento de medo, apresentado ainda na citação do poema *Congresso Internacional do Medo* ganha novos contornos na voz do enunciador da canção.

Tenho medo de Populus, meu cão  
Roto no esgoto do porão  
De Populus, de Populus, de Populus, meu cão

Seu olhar de quase gente  
E as fileiras dos seus dentes  
Trago o rosto marcado  
E eles me conhecerão, me conhecerão  
Me conhecerão, me conhecerão

Populus, Populus, Populus, meu cão  
Populus, Populus, Populus, meu cão  
Populus, Populus, Populus, meu cão

(BELCHIOR, 1977, *Populus*.)

Na parte anterior, a citação ao poema drummondiano é acompanhada com o verso *ouvi o segredo do enredo final* que parece se concretizar nesta parte: *tenho medo de populus, meu cão*. O enunciador da canção, proprietário do cão-povo-nação, foi parte responsável por infringir os danos que lhe foram causados ao reforçar a situação de inércia por parte daquele que é objeto da ação (roto no esgoto do porão). Outro trecho que pode

sugerir essa responsabilidade são os versos *trago o rosto marcado / e eles me conhecerão, conhecerão*. Como se o rosto marcado fosse o indicativo da ação realizada, tanto de forma simbólica quanto de forma física.

O verbo “conhecer” conjugado no futuro do presente do indicativo (conhecerão) pode expressar a incerteza de todos o conhecerem num futuro próximo acarretando impunidade ou, então, a sua inevitabilidade. Pode-se entender que essa última opção se apresenta de forma mais plausível em razão da afirmação do rosto marcado ser algo que contribui para o reconhecimento por parte do outro.

Pensando ainda na relação entre homem e animal, o parceiro homem é àquele que tem responsabilidade pelo parceiro bicho. Sob esse ponto de vista, dentro da organização social, o estado é aquele que possui responsabilidade perante a comunidade que o constituiu, reforçando ainda mais a responsabilização do enunciador da canção e o seu medo de ser reconhecido num futuro não tão distante.

A canção, em certa medida, apresenta a inevitabilidade do acontecimento, atribuindo-o, como vimos, a um ciclo que se estende entre as gerações. Porém, se pensarmos que a experiência da canção se constitui a partir de sua execução e recepção por parte do outro, pode-se deduzir que o tom crítico e de denúncia adotado na obra tem como objetivo expor esse ciclo e, finalmente, rompê-lo, contrariando a própria ideia de inevitabilidade construída ao longo da canção.

Dessa forma, Belchior se apropria de elementos do real ao decompô-los de sua estrutura organizacional semântica e reorganiza-os em sua canção. Nesse processo, faz emergir um imaginário a partir da seleção de elementos da realidade e da conversão dos campos de referência com o real em objetos de percepção que, apesar de comporem um quadro ficcional, podem ser identificados pelo observador ou pelo ouvinte a partir da experiência da escuta (ISER, 2013, p. 35).

### **Considerações finais**

A canção é concluída com o canto cifrado do sinal de socorro e alerta universal conhecido como *S.O.S*. Esse código se estende ao longo de 30 segundos, enquanto a instrumentalização que o acompanha ganha contornos dramáticos até então não apresentados na faixa musical. A pergunta que se estabelece é: de quem é o pedido de socorro? Do povo, nação, reprimido e sujeito à violência denunciada na canção? Do

opressor, responsável por infringir o ato violento e que agora se vê diante da possibilidade de ser reconhecido? Ou do artista, enunciador da canção, que vai experienciando o mundo que se apresenta para recriá-lo em sua obra?

A especulação sobre essas questões faz parte da busca pela compreensão do enigma que é a obra e o ato criador. Belchior, como apresentado ao longo deste artigo, possui um forte compromisso com o conteúdo em suas canções e com o papel desempenhado pelo artista na sociedade, enquanto aquele responsável de construir utopias, possibilidades e alternativas que apenas a arte é capaz. O exemplo escolhido foi a canção *Populus*, que se apresenta como um quadro ou um panorama histórico, cultural, artístico e sonoro desse período da história brasileira; mas poderia ser tantas outras que compõem o vasto repertório do artista.

À sua maneira, Belchior criou e recriou, em sua obra, experiências e linguagens que valorizam cada vez mais o caráter comunicativo que a arte possui. Afinal, sua necessidade de se fazer ouvir e de comunicar por seu canto torto, feito faca, fê-lo explorar novos horizontes, como a poesia e as artes plásticas, que foram cada vez mais sendo incorporadas ao seu trabalho.

Longe de se deter a apresentar respostas definitivas, este artigo, preocupou-se mais em levantar possibilidades e apresentar caminhos para pensar a partir da lógica dos sentidos e dos significados, como o mundo mediado pela experiência do artista penetra o universo de sua obra.

## Referências

AIRES, Mary Pimentel. **Terral dos sonhos: o cearense na música popular brasileira**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará/Multigraf, 1994. (Coleção Teses Cearenses). 162 p.

BOSI, Isabela Magalhães. **Bar do Anísio: casa de liberdades**. 2012. 162f. TCC (Graduação em Comunicação Social) - Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Comunicação Social, Habilitação em Jornalismo, Fortaleza (CE), 2012.

CAVIOLA, André L. R. M. **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 – [www.http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/index](http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/index). ISSN-1984-767X. p. 18-34.

FAVARETTO, Celso. Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. 4. ed. – Cotia, SP: Ateliê

Editorial, 2007.

FUSCALDO, Chris. BORTOLOTTI, Marcelo. **Viver é melhor que sonhar: os últimos caminhos de Belchior**. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2021.

GONZÁLEZ, Julieta. **Memorias del subdesarrollo: el giro descolonial em el arte de América Latina, 1960-1985**. Museum of Contemporary Art San Diego, Museo Jumex y Museo de Arte de Lima (Org.) – (22.MAR.-09.SEP.2018). Disponível in: <<https://www.artequaeacontece.com.br/memorias-del-subdesarrollo-el-giro-descolonial-en-el-arte-de-america-latina-1960-1985/>>. Acesso em: 22 ago. 2021.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Tradução de Johannes Kretschmer. 2. Ed. – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

KELMER, Ricardo. (Org.) **Para Belchior com amor**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2016.

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

MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e música: canção popular e conhecimento histórico**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, no 39, p. 203-221, 2000. Disponível em: <https://goo.gl/8gD1tm>. Acesso em: 22 ago. 2021.

NAPOLITANO, Marcos. **A história da música popular brasileira (1970 – 1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da perspectiva histórica**. Revista ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul-dez. 2006.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. **Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 167-189. 2000.

PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. 3. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2015.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 5. ed. revista e ampliada. São Paulo: Intermeios, 2011.

SILVA, Eder David da. **Alguns (pré) textos nas canções de Belchior num Brasil ufanista**. São Paulo: GIOSTRI, 2017.

TATIT, Luiz. **Elementos para análise da canção popular**. Cadernos de Semiótica



Aplicada, Vol. 1, nº 2, dezembro de 2003.

VALE, Gilberto do. **Na hora do almoço**: o bandolim de ouro. Jornal O Cruzeiro, edição 0033, de 18 de agosto de 1971. Disponível em: <[encurtador.com.br/CQZ02](http://encurtador.com.br/CQZ02)>. Acesso em: 22 ago. 2021.

VIVEIROS, Luiz Sérgio de. **Belchior, um grito da Juventude Sufocada**. Revista Música, nº 41, de maio de 1980.

WOLFENSON, Sílvia. **Ao sucesso, com Belchior**. Jornal de Música do Rio de Janeiro, agosto de 1977.

### Matérias

BELCHIOR: como o diabo gosta. Revista Música, setembro de 1979.

SELVAGEM, sensual. É o novo Belchior. Revista Pop, julho de 1978.

### Audiovisual

BELCHIOR, Antônio Carlos. TVCOM, 20 de junho. Disponível em: <<https://youtu.be/iANWrFps82c>>. Acesso em: 22 ago. 2021.

### Discografia

BELCHIOR, Antônio Carlos. Coração Selvagem. WEA, 1977.