

Belchior e o senso carnavalesco do mundo: das reminiscências a uma aporia

Belchior and the carnival sense of the world: from reminiscences to an aporia

Filipe Almeida Gomes 

Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG – Minas Gerais – Brasil

Resumo: Dentre as teses que tornaram célebre o nome de Mikhail M. Bakhtin, certamente, podemos contar sua discussão em torno da carnavalização, elaborada a partir de um amplo estudo da obra de François Rabelais. A grande questão é que, não raro, as tentativas de enxergar a carnavalização para além de Rabelais têm engendrado certo reducionismo do conceito. No presente texto, então, buscamos apresentar os termos da carnavalização, tal como Bakhtin a apresenta em seu *Problemas da poética de Dostoiévski*, de 1963, e, sobretudo, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, de 1965. A partir das considerações de Bakhtin, tecemos uma reflexão a respeito da obra do compositor e cantor brasileiro Antônio Carlos Belchior. Na impossibilidade de perscrutar, aqui, toda a extensa obra de Belchior, nossa reflexão focaliza o álbum *Elogio da loucura*, de 1988. De modo semelhante, por não ser possível, aqui, discorrer detidamente sobre todas as canções do referido álbum, optamos por observações pontuais a respeito de algumas canções e, então, para uma análise mais detida, voltamos à canção que fecha o álbum, nomeadamente, “Arte final”. Em seu todo, a reflexão proposta no presente trabalho busca sustentar a hipótese de que, na obra de Belchior, subjazem reminiscências do senso carnavalesco do mundo e, com elas, uma aporia.

Palavras-chave: Bakhtin. Belchior. Senso carnavalesco do mundo. Carnavalização. Elogio da loucura.

Abstract: In the set of theses that made the name of Mikhail M. Bakhtin famous, we can certainly count his discussion around carnivalization, elaborated from a broad study of the work of François Rabelais. However, there is a problem: attempts to see carnivalization beyond Rabelais have often engendered a certain reductionism in the concept. Therefore, in this study, we intend to present the terms of the carnivalization, such as Bakhtin presents it in his *Problems of Dostoevsky's Poetics*, published in 1963, and, above all, in *Rabelais and His World*, published in 1965. Based on Bakhtin's considerations, we reflect on the work of the Brazilian composer and singer Antônio Carlos Belchior. Faced with the impossibility of scrutinizing Belchior's extensive work here, our reflection focuses on the album *Elogio da loucura (In Praise of Folly)*, release in 1988. Similarly, as it is not possible here to discuss all the songs on the album in detail, we chose to make occasional observations about some songs and, then, deal in more detail with the song that closes the album, namely, “Arte Final”. As a whole, the reflection proposed in the present study aims to support the hypothesis that, in Belchior's work, reminiscences of the carnival sense of the world are underlying and, with them, an aporia.

Keywords: Bakhtin. Belchior. Carnival sense of the world. Carnivalization. Elogio da loucura.

A festa oficial, às vezes mesmo contra as suas intenções, tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes. A festa era o triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável e peremptória. Por isso o tom da festa oficial só podia ser o da *seriedade* sem falha, e o princípio cômico lhe era estranho. Assim, a festa oficial traía a *verdadeira* natureza da festa humana e desfigurava-a. No entanto, como o caráter autêntico desta era indestrutível, tinham que tolerá-la e às vezes até mesmo legalizá-la parcialmente nas formas exteriores e oficiais da festa e conceder-lhe um lugar na praça pública.

(Mikhail M. Bakhtin)

E a única forma que pode ser norma é nenhuma regra ter. É nunca fazer nada que o mestre mandar. Sempre desobedecer. Nunca reverenciar. (Antônio Carlos Belchior)

Considerações preliminares

No presente texto¹, tecemos uma reflexão a respeito da obra do compositor e cantor brasileiro Antônio Carlos Belchior [1946-2017]. Mais precisamente, a partir das considerações do filósofo russo Mikhail M. Bakhtin [1895-1975], buscamos sustentar a hipótese de que, na obra de Belchior, subjazem reminiscências do senso carnavalesco do mundo e, com elas, uma aporia.

Para evitar que a presente reflexão fundamente-se em um entendimento reducionista das considerações de Bakhtin, nosso percurso inicia-se com uma apresentação dos termos da carnavalização, tal como Bakhtin a explicita em seu *Problemas da poética de Dostoiévski*, de 1963, e, sobretudo, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, de 1965. Somente após o esclarecimento dos termos é que partimos para os apontamentos em torno da obra de Belchior.

Bakhtin e o mundo do carnaval

Os escritos do filósofo russo Mikhail M. Bakhtin apresentam-se, seguramente, como um dos mais interessantes achados intelectuais do século XX. Afinal, a partir da descoberta de seus trabalhos, diversas áreas das ciências humanas — com destaque para os estudos linguísticos e literários — ganharam um sopro revitalizante.

Dentre os trabalhos de Bakhtin, ocupa lugar especial a obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, publicada originalmente em 1965. Como o título em português deixa ver, o texto sobre Rabelais, inicialmente proposto como tese de doutorado do filósofo russo, focaliza a criação literária de um dos maiores nomes da literatura renascentista francesa. Mais do que isso, essa obra reforça, a respeito de Bakhtin, algo que já podia ser observado, ao menos, desde 1929, ou seja, desde a primeira versão de seu trabalho sobre Dostoiévski: uma admirável capacidade de ler a sociedade e a história por meio da literatura.

No fundamento de toda a sua discussão sobre a obra de Rabelais, Bakhtin sustenta a necessidade de uma compreensão mais consistente da comicidade típica da cultura popular da Idade Média e do Renascimento. Para o filósofo russo,

se Rabelais nos aparece como um solitário, sem afinidades com outros grandes escritores dos últimos quatro séculos, podemos pelo contrário afirmar que, diante do rico acervo atualizado da literatura popular, são precisamente esses quatro séculos de evolução literária que se nos apresentam isolados e isentos de afinidades, enquanto que *as imagens de Rabelais estão perfeitamente posicionadas dentro da evolução milenar da cultura popular*.

Se Rabelais é o mais difícil dos autores clássicos, é porque exige, para ser compreendido, a reformulação radical de todas as concepções artísticas e ideológicas, a capacidade de desfazer-se de muitas exigências do gosto literário profundamente arraigadas, a revisão de uma infinidade de noções e, sobretudo, uma

¹ Este texto é um dos frutos obtidos em meio à pesquisa de doutorado do autor, realizada junto ao Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, com auxílio financeiro da CAPES. Assumindo a responsabilidade por qualquer eventual deslize, o autor agradece a leitura crítica e o

constante incentivo por parte do professor Dr. Carlos Alberto Faraco e da professora Dr^a Juliana Alves Assis. Esses agradecimentos se estendem, ainda, ao amigo Giovane Fernandes Oliveira.

investigação profunda dos domínios da literatura *cômica* popular que tem sido tão pouco e tão superficialmente explorada. (BAKHTIN, 1996, p. 3, itálico do autor).

Como se vê, Bakhtin sustenta que, para entender Rabelais, é preciso compreender o contexto de Rabelais; compreender as concepções de vida e arte que o nutrem e que, por isso, revelam-se em sua obra. Em uma palavra, a compreensão da obra de Rabelais passa, impreterivelmente, pela compreensão do mundo de Rabelais. E é seguindo esse caminho, portanto, que o filósofo russo teoriza sobre a significativa importância da cultura *cômica* popular tanto na Idade Média quanto no Renascimento.

Conforme se pode ler em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, Bakhtin assume que, nos tempos mais remotos da vida em sociedade, não havia restrições para a aplicação prática do sério e do *cômico*. Quer dizer, “os aspectos sérios e *cômicos* da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, ‘oficiais’” (BAKHTIN, 1996, p. 5, aspas do autor). Entretanto, ainda segundo o autor, a ascensão de um novo modelo de organização social fez cair por terra a tácita isonomia que governava sobre o duo sério/*cômico*. Dito de outra maneira, com o novo modelo de organização social, instaurou-se uma separação mais rígida entre o sério e o *cômico*. Assim, na Idade Média, enquanto o sério foi oficializado, o *cômico* tornou-se o não oficial; enquanto o sério passou por transformações que lhe conferiram o caráter de face das instituições — igreja e estado —, o *cômico* passou por transformações que o conduziram ao caráter de face principal “expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular” (BAKHTIN, 1996, p. 5).

Segundo Bakhtin, essa diferença entre o sério e o *cômico* revela algo indispensável para que se possa compreender a Idade Média e o Renascimento: **paralelo ao mundo oficial, que era o mundo dos reis, dos nobres e dos clérigos, estava posto um mundo**

não oficial, típico das camadas mais populares.

Essa característica, que Bakhtin nomeia de “*dualidade do mundo*” (BAKHTIN, 1996, p. 5, itálico do autor), mostra-se na própria distinção que o filósofo estabelece entre as **festas oficiais**, isto é, aquelas orientadas pela cosmovisão do mundo oficial — igreja e estado —, e os **festes populares**, ou seja, as festas orientadas pela cosmovisão do mundo não oficial — festas cujo representante máximo é o carnaval. Daí, inclusive, sua longa e esclarecedora formulação:

na prática, a festa oficial olhava apenas para trás, para o passado de que se servia para consagrar a ordem social presente. A festa oficial, às vezes mesmo contra as suas intenções, tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes. A festa era o triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável e peremptória. Por isso o tom da festa oficial só podia ser o da *seriedade* sem falha, e o princípio *cômico* lhe era estranho. Assim, a festa oficial traía a *verdadeira* natureza da festa humana e desfigurava-a. No entanto, como o caráter autêntico desta era indestrutível, tinham que tolerá-la e às vezes até mesmo legalizá-la parcialmente nas formas exteriores e oficiais da festa e conceder-lhe um lugar na praça pública.

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Oponha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto. (BAKHTIN, 1996, p. 8-9, itálico do autor).

É nesse quadro, então, que as festividades populares se configuram válvula de escape para a seriedade cotidiana. Nos termos que o próprio Bakhtin utiliza em seu *Problemas da poética de Dostoiévski*², de 1963, as festividades tornam-se o palco de “uma vida desviada da sua ordem *habitual*, em certo sentido uma ‘vida às avessas’, um ‘mundo invertido’ (*monde à*

² Versão revisada de *Problemas da criação de Dostoiévski*, que data de 1929, o texto bakhtiniano de 1963 traz, no capítulo “Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski”, apontamentos que, tudo indica, foram inspirados no trabalho de Bakhtin sobre

Rabelais; trabalho que, como visto, foi publicado, como livro, apenas dois anos depois da publicação de *Problemas da poética de Dostoiévski*.

l'envers)” (BAKHTIN, 2005, p.123, aspas e itálico do autor). Com isso, **para o filósofo russo, em se tratando de Idade Média e Renascimento, importa menos o carnaval enquanto uma festa popular específica, e mais o carnaval enquanto conjunto das diversas festividades de orientação cômica popular; festividades que expressavam um certo modo de vivência no mundo. Em suma, importa o carnaval como expressão de uma concepção de mundo.** E, em relação a isso, convém lembrar:

ao longo de séculos de evolução, o carnaval da Idade Média, preparado pelos ritos cômicos anteriores, velhos de milhares de anos (incluindo, na Antiguidade, as saturnais), originou uma linguagem própria de grande riqueza, capaz de expressar as formas e símbolos do carnaval e de transmitir a **percepção carnavalesca do mundo**, peculiar, porém complexa, do povo. **Essa visão, oposta a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (proteicas), flutuantes e ativas.** (BAKHTIN, 1996, p. 9, negrito acrescido).

Está claro: como não poderia deixar de ser, Bakhtin assevera a existência de um indiscutível vínculo entre, por um lado, o **senso carnavalesco do mundo** e, por outro lado, uma **linguagem tipicamente carnavalesca**. Dito de maneira mais precisa, nosso autor compreende que, em virtude da queda temporária das hierarquias — queda própria dos festejos cômicos populares —, criou-se o que podemos chamar de **comunicação irrestrita da praça pública**. Trata-se de um tipo de comunicação que desconsiderava toda e qualquer reverência, ou seja, uma comunicação que não obedecia às normas e convenções que se esperavam cumpridas no cotidiano, rigidamente hierarquizado, do mundo oficial. Isso significa dizer que a comunicação irrestrita da praça pública concedia lugar às formas e gêneros vistos como impróprios para o mundo oficial, tais como as grosserias, as injúrias, os insultos, os xingamentos e toda uma série de palavras e expressões.

É, pois, com essa comunicação irrestrita da praça pública que se dá a eclosão de uma linguagem tipicamente carnavalesca. Antes, porém, de tratar mais detidamente da linguagem tipicamente carnavalesca,

importa dar lugar a duas considerações que iluminam, substancialmente, o trabalho de Bakhtin sobre a carnavalização.

Em primeiro lugar, é importante lembrar que, para Bakhtin, todas as diversas manifestações da comicidade popular podem ser divididas em três grandes categorias: (i) os ritos, espetáculos e festejos cômicos populares; (ii) as criações artísticas cômicas de caráter verbal — orais ou escritas —; e (iii) a comunicação irrestrita da praça pública. Segundo o filósofo, “essas três categorias que, na sua heterogeneidade, refletem um mesmo aspecto cômico do mundo, estão estreitamente inter-relacionadas e combinam-se de diferentes maneiras” (BAKHTIN, 1996, p. 4).

Assim, a propósito dessa inter-relação, convém observar que o trabalho sobre Rabelais é, em rigor, um estudo sobre um exemplar das obras cômicas que são constituídas pela linguagem carnavalesca. Em outras palavras, o texto de *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* apresenta um estudo sobre a segunda das três grandes categorias que, como visto anteriormente, foram apresentadas por Bakhtin. Nessas circunstâncias, pode-se dizer que os apontamentos do filósofo em torno dos festejos populares — primeira grande categoria — e da comunicação irrestrita da praça pública — terceira grande categoria — são devidos ao fato de que essas duas grandes categorias da comicidade popular figuram entre os componentes da obra cômica investigada, isto é, os escritos de Rabelais.

Em adição a isso, como a segunda consideração que ilumina a discussão bakhtiniana em torno da carnavalização, deve-se apontar para o fato de que, aos olhos de nosso autor, sendo um elemento inerente à consciência das camadas populares, a comicidade, durante a Idade Média, não encontrou lugar nos projetos artísticos mais elevados. Antes, sua existência impune ficou restrita aos domínios não oficiais, quer dizer, restrita às festas populares, à literatura recreativa e à praça pública. Assim, em termos de literatura, pode-se dizer que, depois de séculos por trás dos bastidores, a cultura cômica popular deu as caras somente em meio ao processo de mudança

sociopolítica que configurou a passagem da Idade Média para a Idade Moderna.

Estritamente falando, Bakhtin sustenta que foi em meio à queda do feudalismo, à ascensão do sistema capitalista, à valorização da língua popular e ao surgimento do humanismo — em suma, em pleno Renascimento — que a literatura considerada mais elevada deu lugar à comicidade que caracterizava, há muito, a cultura popular. Conforme aponta,

a atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, de maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o *sério*; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo. (BAKHTIN, 1996, p. 57, *itálico do autor*).

Ainda assim, esse aparecimento do cômico popular na dita “alta literatura” não ultrapassou mais do que algumas décadas — em datas variadas, a depender de cada país —, nas quais vieram à tona “obras de arte mundiais, como o *Decameron* de Boccaccio, o livro de Rabelais, o romance de Cervantes, os dramas e comédias de Shakespeare, etc.” (BAKHTIN, 1996, p. 62).

Dito isso, podemos passar à linguagem tipicamente carnavalesca. Aqui, então, é preciso notar que, na reflexão de Bakhtin, até mesmo pelo seu objeto de estudo, a questão fundamental consiste em identificar a transposição do senso carnavalesco do mundo para a literatura. E, nesse sentido, o indício maior não poderia ser outro, senão a linguagem tipicamente carnavalesca. Afinal, como bem pontuado pelo filósofo russo,

todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do

alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroaamentos e destronamentos bufões. [...]

Sem conhecer essa linguagem, é impossível conhecer a fundo e em todos os seus aspectos a literatura do Renascimento e do barroco. Não só a literatura, mas também as utopias do Renascimento e a sua própria concepção do mundo estavam profundamente impregnadas pela percepção carnavalesca do mundo e adotavam frequentemente suas formas e símbolos. (BAKHTIN, 1996, p. 9-10, *aspas do autor, negrito acrescido*).

Se bem entendida, oriunda da comunicação irrestrita da praça pública, a linguagem tipicamente carnavalesca não é algo que diz respeito, exclusivamente, ao discurso verbal — seja oral ou escrito. Antes disso, a linguagem tipicamente carnavalesca é, precisamente, um estilo criativo que, expressando uma peculiar concepção de mundo, perpassa todas as diversas manifestações da comicidade popular. Em outros termos, trata-se de um jeito de criar, isto é, de uma maneira de construir, de um modo de elaborar. Nas diversas formas e símbolos em que se manifesta, esse estilo criativo, ao invés de denotar o tom sério da cultura oficial, exhibe a comicidade do mundo não oficial. Semelhantemente, em vez de instigar uma exaltação aos valores que envolvem e desenvolvem o regime vigente, esse estilo criativo revela uma contestação de tais valores. E mais: longe de acolher a imutabilidade que serve ao poder, esse estilo acalenta a renovação, típica de um mundo inacabado e em constante transformação. Com isso, pode-se dizer que **a linguagem carnavalesca é o estilo criativo em que a comicidade irrompe de mãos dadas com a contestação dos valores vigentes e com a renovação do mundo.**

Quem conhece o trabalho de Bakhtin sabe que, para o filósofo russo, não se deve supor que o riso moderno é exatamente o mesmo riso da cultura popular da Idade Média e do Renascimento. Logo, não se deve pensar que uma expressão qualquer da comicidade moderna é equivalente ao senso carnavalesco do mundo. Para Bakhtin, algumas características justificam tal distinção. Em primeiro lugar, longe de ser uma mera “reação individual diante de um ou outro fato ‘cômico’ isolado” (BAKHTIN, 1996,

p. 10, aspas do autor), o riso carnavalesco é um comportamento pertencente a todo o povo, ou seja, a todos aqueles que vivem o mundo não oficial. Em segundo lugar, diferentemente do que se vê na comicidade moderna, o riso da Idade Média e do Renascimento não poupa qualquer coisa ou pessoa; é, portanto, um riso verdadeiramente universal. Assim, ele engloba, também, aquele que ri. Quer dizer, “o povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte” (BAKHTIN, 1996, p. 10-11). E, em adição a isso, trata-se de um riso ambivalente, isto é, de um riso que, além da típica alegria, revela certa mordacidade, certo sarcasmo. Em outros termos, é um riso que fere e sara, um riso que abate e levanta.

Belchior e o senso carnavalesco do mundo

Frente a esses breves apontamentos em torno da carnavalização, é possível, agora, pôr lupa sobre o trabalho de um dos mais célebres compositores e intérpretes da música popular brasileira: Antônio Carlos Belchior. Essa opção investigativa deve-se a uma **hipótese**, a saber: **na obra de Belchior, subjazem reminiscências do senso carnavalesco do mundo.**

Para que não se diga que tal hipótese é injustificada, é preciso, inicialmente, recordar uma questão que julgamos extremamente interessante e sintomática. Em 1988, Belchior faz vir a público um álbum musical intitulado *Elogio da loucura*. Aqui, o título do álbum é um dado interessante. Afinal, como sabemos, “Elogio da loucura” é o título da consagrada obra que Erasmo de Rotterdam publicou em 1511. E, a respeito dessa obra, Bakhtin faz algumas afirmações que convém retomar:

a literatura cômica latina da Idade Média chegou à sua apoteose durante o apogeu do Renascimento, com o *Elogio da loucura* de Erasmo (**uma das criações mais eminentes do riso carnavalesco na literatura mundial**) e com as *Cartas de homens obscuros* (*Epistole obscurorum virorum*). (BAKHTIN, 1996, p. 13, negrito acrescido).

analisando Erasmo e sua influência sobre Rabelais, [Lucien Febvre] deixa de lado **o Elogio da loucura, que oferece justamente o maior número de pontos comuns com o mundo de Rabelais.**

(BAKHTIN, 1996, p. 115, negrito acrescido).

Essas duas considerações de Bakhtin apontam não apenas para o reconhecido fato de que *Elogio da loucura*, de Erasmo de Rotterdam, é uma obra renascentista, mas, sobretudo, para o fato de que, nela, repousa um profundo senso carnavalesco do mundo — e, nesse sentido, na opinião de Bakhtin, a obra de Erasmo chega mesmo a se aproximar daquilo que se vê na obra de Rabelais.

Estabelecida essa justificativa, vale acrescentar duas brevíssimas questões metodológicas. Em primeiro lugar, devemos dizer que, por motivos óbvios, aqui, não é possível perscrutar toda a obra de Belchior. Logo, ficaremos restritos ao álbum *Elogio da loucura*. Em segundo lugar, também não é possível, aqui, discorrer detidamente sobre todas as canções do referido álbum. Por isso, faremos considerações pontuais a respeito de algumas canções e, então, para uma análise mais detida, focalizaremos a canção que fecha o álbum, nomeadamente, “Arte final”.

Para iniciar nossas considerações, diremos que, já na segunda faixa do álbum *Elogio da loucura*, isto é, na canção “Elegia Obscena”, é possível verificar o que temos chamado de reminiscências do senso carnavalesco do mundo. Observe-se, por exemplo, que, na referida canção, o título “Elegia obscena” deixa ver uma contraposição a outro tipo de elegia; um tipo que, seguramente, pode-se chamar de “elegia pudorosa”.

Numa consideração histórica mais ampla, seria possível encontrar essa última elegia, de teor mais pudico, no poema “Elegia: indo para o leito”, escrito pelo poeta inglês John Donne, ainda nas primeiras décadas do século XVII. Entretanto, mais do que uma contraposição ao renascentista Donne, a “Elegia obscena” de Belchior parece contestar, sutilmente, a aparição de determinados valores na voz de uma autoridade da música popular brasileira: Caetano Veloso. Afinal, apoiando-se na música de Péricles Cavalcanti e na tradução que Augusto de Campos fizera do poema de Donne, Veloso interpreta “Elegia” em seu álbum *Cinema Transcendental*, de 1979.

De passagem, vale comparar um trecho das duas canções:

Como encadernação vistosa/ Feita para iletrados, a mulher se enfeita/ Mas ela é um livro místico e somente/ A alguns a que tal graça se consente/ É dado lê-la. (VELOSO, 1979).

Podemos até nos deitar/ Mas você saberá/ Saberá que será/ Puro flertar, paraíso perdido/ Meros toque de Eros, um sarro, um tesão// Bad, bad, bad, times/ Os teus peitos no jeito/ E eu pego e me deleito/ Na flor do meu umbigo/ Ou-ou, e ainda ponho a camisa/ Que avisa precisa/ I can't get no satisfaction. (BELCHIOR, 1988).

Conforme se pode notar, enquanto Veloso canta o amor *eros* com determinado pudor poético, Belchior contrapõe-se a tal pudor e — utilizando expressões que, no contexto renascentista, seriam dignas da comunicação irrestrita da praça pública — canta o obsceno. Em uma palavra: considerando as injunções sociais de seu período, a “Elegia Obscena”, de Belchior, intenta ser, para o mundo não oficial, aquilo que a “Elegia”, pudorosa, de Veloso, é para o mundo oficial.

Em adição a isso, pode-se dizer que, após surgirem explicitamente em “Elegia obscena”, as reminiscências carnavalescas de Belchior ganham muita força com a terceira faixa do álbum, ou seja, a canção “Balada de Madame Frigidaire”. Aqui, o senso carnavalesco do mundo revela-se, sobretudo, pela comicidade que contesta, de diferentes maneiras, os valores tidos como oficiais. Vejamos a letra:

Ando pós-modernamente apaixonado pela nova geladeira/ Primeira escrava branca que comprei, veio e fez a revolução/ Esse eterno feminino do conforto industrial injetou-se em minha veia/ Dei bandeira!/ E ao por fé nessa deusa gorda da tecnologia, gelei de pura emoção// Ora! Desde muito adolescente me arrepio ante empregada debutante/ Uma elétrica doméstica então.../ Que sex-appeal! Dá-me o frio na barriga! Essa deusa da fertilidade, ready made a la Duchamp, já passou de minha amante! Virou super star, a mulher ideal, mais que mãe, mais que a outra... Puta amiga!! Mister Andy, o papa pop/ E outro amigo meu,

xarope/ Se cansaram de dizer:/ “Pra que Deus, dinheiro e sexo,/ ideal, pátria e família pra quem já tem frigidaire?!” É Freud, rapaziada!/ Vir a cair na cantada/ De um objeto mulher// Eu me consumo, madame!/ E a classe média que mame/ Se o céu, a prazo, se der! Que brancor no abre-e-fecha sensual dessa Nossa Senhora Asséptica!/ Com ela saio e traio a televisão, rainha minha e de vocês!/ Dona frigidaire me come... But “No kids, double income!” Filho compromete a estética/ Como Edipo-Rei momo, como e tomo tudo dela... Deleites da frigidez// Inventores de Madame Frigidaire, peço bis! Muito obrigado!/ Afinal, na geladeira, bem ou mal, pôs-se o futuro do país/ E um futuro de terceira, posto assim na geladeira, nunca vai ficar passado/ Queira Deus que no fim da orgia, já de cabecinha fria, eu leve um doce gelado! Mister Andy, o papa pop/ E outro amigo meu, xarope/ Se cansaram de dizer:/ “Pra que Deus, dinheiro e sexo,/ ideal, pátria e família pra quem já tem frigidaire?!” É Freud, rapaziada!/ Vir a cair na cantada/ De um objeto mulher// Mas que trocadilho infame!/ La vraie “Ballade des Dames du Temps Jadis”... Au contraire! (BELCHIOR, 1988).

A partir das considerações bakhtinianas em torno da carnavalização, é possível entender que, no centro do riso carnavalesco presente em “Balada de Madame Frigidaire”, estão postos os valores do mundo oficial. Por um lado, a referida canção abarca a ridicularização de uma classe social culturalmente abastada. Daí, por exemplo, o fato de o eu-lírico fazer alusões ao pós-modernismo, ao seu próprio histórico de compra de escravos, aos seus próprios arrepios adolescentes frente à empregada doméstica, ao *ready made*, de Marcel Duchamp, a Sigmund Freud etc. Por outro lado, ao construir uma narrativa ancorada na prosopopeia, em que a geladeira assume características de uma mulher, “Balada de Madame Frigidaire” ridiculariza a tendência, vista no mundo oficial, em desvalorizar a figura feminina, tratando-a como um objeto. Daí, inclusive, a referência sarcástica ao poema “*Ballade des Dames du Temps Jadis*”, de François Villon, obra que, em 1956, foi musicalizada por Georges Brassens, e, como se sabe, celebra algumas das personagens femininas da história³.

³ Para que não se diga que essa interpretação busca conformar Belchior a uma postura mais contemporânea, em que se questiona posicionamentos sexistas, devemos lembrar que, em “Arte final”, deste mesmo *Elogio da loucura*, o cantor reclamava do tratamento que lhe era

conferido e, nessa reclamação, deixava ver a existência de certa discriminação para com mulheres e negros: “e me tratam como tratam mulher, preto [...]”.

Avançando um pouco mais no álbum *Elogio da loucura*, deparamo-nos com a sexta canção, intitulada “Lira dos vinte anos”. Em relação a ela, devemos recordar que se trata de uma composição de Belchior, em parceria com Francisco Casaverde, e que seu título remete à homônima antologia poética de Álvares de Azevedo, poeta do Romantismo brasileiro. Mais do que isso, porém, o título da canção alude ao fato de que, nos anos 1980, completavam-se vinte anos do aparecimento de uma geração de artistas que, supostamente, representavam o progresso, mas, ao que tudo indica, cederam às pressões próprias do regime socioeconômico vigente. Por isso, as seguintes palavras:

Os filhos de Bob Dylan/ Clientes da Coca-Cola/ Os que fugimos da escola/ Voltamos todos pra casa/ Um queria mandar brasa/ Outro ser pedra que rola.../ Daí o *money* entra em cena e arrasa /E adeus, caras bons de bola! (BELCHIOR, 1988).

Esse trecho de “Lira dos vinte anos” apresenta uma claríssima evocação dos reverenciados nomes que movimentaram a cena musical dos anos 1960. Além de mencionar aqueles que, figurativamente, seriam “filhos de Bob Dylan”, Belchior faz um jogo de palavras — isto é, “pedra que rola” — que pode aludir à banda *Rolling Stones*, mas, sobretudo, ao próprio Bob Dylan, que, em 1965, havia lançado a aclamada canção *Like a rolling stone*. Ao que tudo indica, Belchior compreende que, inicialmente, todos esses nomes davam indícios de rebeldia — como a rebeldia daqueles que fogem da escola. Entretanto, após o primeiro momento, a tal rebeldia foi suplantada por uma espécie de acomodação — como a acomodação daqueles que voltam para casa. Por isso, logo em seguida, o compositor cearense põe em xeque a atitude desses reis culturais frente à sedução do dinheiro. Quer dizer, para Belchior, quando o dinheiro entrou por uma porta, o ideal artístico e a autenticidade saíram pela outra.

Se “Lira dos vinte anos” apresenta um riso contestatório, cujo objeto é, claramente, a atitude de determinados ídolos dos anos 1960, é possível dizer

que, na canção subsequente, intitulada “Os profissionais”, o riso carnavalesco de Belchior atinge não apenas os artistas, mas toda uma geração que, em 1968, julgava-se agente de uma revolução. Pela força de seu riso carnavalesco, que contesta, confronta, a letra de “Os profissionais” precisa ser retomada *in extenso*:

Onde anda o tipo afoito/ Que em 1-9-6-8/
Queria tomar o poder?/ Hoje, rei da vaselina/
Correu de carrão pra China/ Só toma mesmo aspirina/
E já não quer nem saber/ Flower power!
Que conquista! Mas eis que chegou o florista/
Cobrou a conta e sumiu/ Amor, coisa de amadores/
Vou seguir-te aonde f(l)ores! Vamos lá, ex-sonhadores/
À mamãe que nos pariu!// Oh! L'age d'or de ma jeunesse!
Rimbaud, “par delicatesses/ J'ai perdu (também!) ma vie”/ (Se há vida neste buraco tropical, que enche o saco ao ser tão vil, tão servil!)// E então? Vencemos o crime?/
Já ninguém mais nos oprime/ Pastores, pais, lei e algoz?/ Que bom voltar pra família!
Viver a vidinha à pilha! Yuppies sabor baunilha/
Era uma vez todos nós!// Dancei no pó dessa estrada.../ Mas viva a rapaziada/
Que berrava: “Amor e Paz!”/ Perdão, que perdi o pique/ Mas se a vida é um piquenique/
Basta o herói de butique/ Dos chiques profissionais// I have a dream... My dream is over!/
(Guerrilla de latin lover!)/ Mire-se o dólar que faz sol/ Esplim, sussexo e poder/
Vim de banda e podes crer:/ “Muito jovem pra morrer e velho pro rock n' roll!” (BELCHIOR, 1988)

Como se pode observar, em “Os profissionais”, Belchior apresenta perguntas retóricas e afirmações contundentes acerca do que acredita serem os ex-sonhadores de 1968. Mais uma vez, está em pauta a submissão às pressões e aos valores de um regime socioeconômico que era antagônico às pretensões da geração de 1960. Para o compositor, tal como o “*money*” em “Lira dos vinte anos” — lembremos: “Daí o *money* entra em cena e arrasa /E adeus, caras bons de bola!” —, pode-se dizer que “o dólar que faz sol” é o grande motivo da aparente mudança de atitude que, na década de 1980, caracterizava a “rapaziada que [outrora] berrava: ‘amor e paz!’”⁴.

No álbum *Elogio da loucura*, as reminiscências do senso carnavalesco do mundo

⁴ Aqui, o conhecedor da obra de Belchior, certamente, lembrará do seguinte trecho da icônica “Como nossos pais”, do álbum *Alucinação*, de 1976: “E hoje eu sei/ Que quem

me deu a ideia/ De um nova consciência/ E juventude/ Está em casa, guardado por Deus/ **Contando os seus metais**”.

apresentam-se, também, na canção “Kitsch metropolitanus”. Observemos a letra:

Oh! Comedor de hambúrguer! Oh!
Mascador de chiclete! Beberão de keep cooler/
Vejam só que canivete! - Onde era mesmo a escola?/ (Meu broto passa gilete!)/
Garotos, clones, mutantes/ Mostrem de novo o topete// Que tal usar brilhantina/ No País da Vaselina?/ Quem tiver cara, me piche/ E eu chego feito um pivete/ À glória do sanduíche// Que gente fina, gatinha/ Rainha em puxar tapete// Não posso entrar numa sala/ Que eles vêm de cassetete!/?
Kitsch Metropolitanus/ Essa moçada promete/ Garotos clones mutantes/ Com que gastar meu confete? (BELCHIOR, 1988).

Para Bakhtin, o realismo grotesco é o sistema de imagens típico da cultura cômica popular, e sua característica marcante é “o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1996, p. 17). Em poucas palavras, o realismo grotesco consiste na construção de imagens em que se manifesta a degradação daquilo que, normalmente, é tomado como mais elevado. Assim, pode-se considerar que as imagens presentes em “Kitsch metropolitanus” mostram-se o auge do realismo grotesco passível de apreensão no referido álbum de Belchior.

Para esclarecer essa afirmação, vale observar que, na referida canção, ao invés de se referir com reverência àqueles jovens que, no seu tempo, configuravam o mundo oficial, Belchior orchestra uma série de enunciados que instauram um rebaixamento da estimada imagem que aquela juventude carregava consigo. Essa degradação consiste, sobretudo, em relacionar tal “moçada” a alguns elementos de gosto duvidoso — ou seja, *kitsch*. Daí, então, expressões como “comedor de **hambúrguer**”, “mascador de **chiclete**”, “beberrão de **keep cooler**”, “meu broto passa **gilete**!”, “mostrem de novo o **topete**!”, “que tal usar **brilhantina**” e “país da **vaselina**”.

Seja como for, o breve percurso traçado até aqui, parece já nos colocar em condições de olhar mais detidamente para a última canção do álbum,

nomeadamente, “Arte final”. Para tal, vejamos a letra da canção em questão:

Desculpe qualquer coisa! Passe outro dia!
Agora eu estou por fora. Volto logo. Não perturbe!/
Pra vocês eu não estou!// Sessão de nostalgia? Isto é lá com minha tia! Isto é lá com minha tia!/
Alô, presente! Estou chegando!/
Alô futuro! Já vou!/
Alô, presente! Estou chegando!/
Alô futuro! Já vou!// Ora, Ora! Até vocês que ouvi dizer/
São gente quase honesta/ Até vocês os reis da festa/
Ora, essa! Não confiam mais em mim!/
E me tratam como tratam mulher, preto/
Todos entramos no gueto/ Quando a coisa entrou no ar// Mas pegue leve, não empurre, seja breve/
Conheço o meu lugar!/
Dancei, sei que dancei, dancei, meu bem!/
Mas vem que ainda tem!// *Recitando*:// E então, my friends?/
Bastou vender a minha alma ao diabo/
E lá vêm vocês seguindo o mau exemplo/
Entrando numas de vender a própria mãe!// Alguém se atreve a ir comigo além do shopping center? Hein? Hein?
Donde están los estudiantes?/
Os rapazes latino-americanos?/
Os aventureiros, os anarquistas, os artistas/
Os sem-destino, os rebeldes experimentadores/
Os benditos-malditos — os renegados —, os sonhadores?// Esperávamos os alquimistas... E lá vêm os arrivistas, consumistas, mercadores/
Minas, homens não há mais?/
E entre o Céu e a Terra não há mais nada do que sex, drugs and Rock 'n' Roll?/
Por que o adeus às armas?/
Não pergunte por quem os sinos dobram.../ Eles dobram por ti!/
Ora, senhoras! Ora, senhores!/
Uma boa noite ilustrada de neon pra vocês/
O último a sair apague a luz azul do aeroporto/
E ainda que mal pergunte:/ “A saída será mesmo o aeroporto?” (BELCHIOR, 1988).

Se, como visto, a linguagem tipicamente carnavalesca é a linguagem que, zombando de toda autoridade, contesta valores e conclama a regeneração, parece razoável ver reminiscências dessa linguagem em “Arte final”. Nessa direção, o início da canção já é um bom indício:

Desculpe qualquer coisa! Passe outro dia!
Agora eu estou por fora. Volto logo. Não perturbe!/
Pra vocês eu não estou!// **Sessão de nostalgia? Isto é lá com minha tia! Isto é lá com minha tia!/
Alô, presente! Estou chegando!/
Alô futuro! Já vou!/
Alô, presente! Estou chegando!/
Alô futuro! Já vou!**

Como em tantos outros momentos da obra de Belchior — lembremo-nos de canções como “Velha roupa colorida” e “Como nossos pais”, ambas do álbum *Alucinação*, de 1976 —, esse trecho revela a

inquietação do compositor frente a qualquer tipo de estabilidade. Mais precisamente, o início de “Arte final” dá mostras de que, segundo o próprio autor, não se deve procurar em Belchior o mesmo que foi visto em outros momentos de seu percurso musical. Conforme sugere a letra, agora — como sempre — é hora de renovação.

Imediatamente após o trecho supracitado, a letra de “Arte final” traz, em meio a insinuações autobiográficas, os primeiros ensaios de uma profunda e corajosa contestação. Vejamos:

Ora, Ora! Até vocês que ouvi dizer/ São gente quase honesta/ Até vocês os reis da festa/ Ora, essa! Não confiam mais em mim!/ E me tratam como tratam mulher, preto/ Todos entramos no gueto/ Quando a coisa entrou no ar// Mas pegue leve, não empurre, seja breve/ Conheço o meu lugar!

Nesse excerto, Belchior assinala, de maneira sutil, a silenciosa oposição que, aparentemente, grandes nomes da cena musical faziam ao seu trabalho. É por isso, aliás, que esse trecho recorda sua canção “Conheço o meu lugar”. Nessa canção, integrante do álbum *Era uma vez o homem e o seu tempo*, de 1979, está registrada aquela que, desde “Como nossos pais”, é a mais penetrante oposição a autores como Caetano Veloso e Chico Buarque. Mais precisamente, é em “Conheço o meu lugar” que se pode ver a oposição de Belchior às canções “Gente” e “Festa imodesta”, ambas compostas por Veloso; a primeira sendo gravada em 1977, pelo próprio compositor; a segunda, em 1974, por Chico Buarque. Em “Conheço o meu lugar”, Belchior anuncia:

Não há motivo para festa;
Ora esta! Eu não sei rir à toa!
- Fique você com a mente positiva
Que eu quero a voz ativa
(Ela é que é uma boa!)
Pois sou uma pessoa.
Esta é minha canoa, eu nela embarco.
EU SOU PESSOA!

⁵ Além das oposições de Belchior a Caetano expostas nas faixas de *Elogio da loucura*, vale recordar duas outras oposições um tanto mais gritantes, presentes no álbum *Alucinação*, de 1976: a primeira pode ser vista no enunciado “Veloso, o sol não é tão bonito pra quem vem do norte e vai viver na rua”, cantada em “Fotografia 3x4”; a segunda pode ser inferida quando, fazendo referência à canção “Divino Maravilhoso”, composta por Caetano e Gil, Belchior anuncia tratar-se da letra de “um antigo compositor baiano”. Além

(A palavra “pessoa” hoje não soa bem — pouco me importa!)

Não! Você não me impediu de ser feliz!
Nunca jamais bateu a porta em meu nariz!
NINGUÉM É GENTE! [...]
Você sabe bem:
Conheço o meu lugar!
(BELCHIOR, 1979, maiúsculas do encarte original)⁵.

A essa altura, é preciso ter em mente que, como Bakhtin esclarece, o riso carnavalesco tem como objeto, também, aquele que ri. Assim, em “Arte final”, essa zombaria bilateral apresenta-se no seguinte trecho: “Dancei, sei que dancei, dancei, meu bem!/ Mas vem que ainda tem!”.

Observe-se, porém, que a zombaria apresentada por Belchior, em “Arte final”, não se restringe ao refrão. Antes, ela aparece, também, em um dos mais buliçosos trechos de toda a música brasileira:

E então, my friends?! Bastou vender a minha alma ao diabo/ E lá vêm vocês seguindo o mau exemplo/ Entrando numa de vender a própria mãe!! Alguém se atreve a ir comigo além do shopping center? Hein? Hein? Donde están los estudantes?! Os rapazes latino-americanos?! Os aventureiros, os anarquistas, os artistas/ Os sem-destino, os rebeldes experimentadores/ Os benditos-malditos — os renegados —, os sonhadores?! Esperávamos os alquimistas... E lá vêm os arrivistas, consumistas, mercadores/ Minas, homens não há mais?! E entre o Céu e a Terra não há mais nada do que sex, drugs and Rock 'n' Roll?! Por que o adeus às armas?! Não pergunte por quem os sinos dobram.../ Eles dobram por ti!/ Ora, senhoras! Ora, senhores!/ Uma boa noite ilustrada de neon pra vocês/ O último a sair apague a luz azul do aeroporto/ E ainda que mal pergunte:/ “A saída será mesmo o aeroporto?”

Como se vê, nesse trecho, o riso carnavalesco demonstra sua universalidade. Mais uma vez, utilizando expressões que, no contexto renascentista, seriam dignas da comunicação irrestrita

disso, anos após *Elogio da loucura*, Belchior apresenta-nos a canção “Baihuno”, que dá nome também ao CD de 1993. Nela, o compositor, provocativamente, entoa: “Ah! Quem precisa de heróis: feras que matam na guerra e choram na volta ao lar?! Gênios-do-mal-tropicais, poderosos bestiais, vergonhas de Mãe Gentil/ Fosse eu um Chico, um Gil, um Caetano, e cantaria, todo ufano ‘Os Anais Da Guerra Civil’”.

da praça pública, Belchior zomba dos outros — aqueles que, figurativamente, ingressaram na atitude “de vender a própria mãe” — e zomba dele próprio — que, figurativamente, teria vendido sua “alma ao diabo”.

E há mais: como em “Lira dos vinte anos” e em “Os profissionais”, Belchior provoca aqueles que, outrora, viam a si mesmos como “rebeldes experimentadores”. Por meio de enunciados como “ir comigo além do shopping center”, “uma boa noite ilustrada de neon pra vocês”, e, ainda, “o último a sair apague a luz azul do aeroporto”, resta claro que, para o compositor, os que se queriam “aventureiros”, “anarquistas”, “sem-destino”, na verdade, tornaram-se mais pusilânimes do que supunham.

Assim, na letra de “Arte final”, com toda clareza e contundência, Belchior instaura uma contestação daqueles que, no juízo de muitos, eram incontestáveis. Em termos gerais, seu riso contesta a geração dos pretensos revolucionários dos anos 1960; em termos específicos, seu riso contesta, além do próprio zombador, a autoridade dos reis que reinavam sobre o território musical brasileiro.

Nessas circunstâncias, parece razoável dizer que o álbum *Elogio da loucura* demonstra uma linguagem tipicamente carnavalesca. Quer dizer, no referido álbum, o estilo criativo é aquele que, enquanto ri, contesta. Em uma palavra: o riso carnavalesco de Belchior está significativamente expresso em *Elogio da loucura*.

Belchior e uma aparente aporia

Tudo isso dito, não podemos finalizar sem considerar o importante fato de que, para Bakhtin, o riso carnavalesco da Idade Média e do Renascimento não é exatamente o mesmo riso carnavalesco do Romantismo. Neste último, o riso carnavalesco aparece um pouco desfigurado. De acordo com o filósofo russo, no Romantismo,

o princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente, o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras “sérias”; mas no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto *regenerador* e

positivo do riso reduz-se ao mínimo. (BAKHTIN, 1996, p. 33).

Em outros termos, para Bakhtin, há uma distinção entre a comicidade da Idade Média e do Renascimento, de um lado, e a comicidade típica do Romantismo, de outro. Diferente daquela, esta última não contém um aspecto regenerador. Nas palavras de outro célebre brasileiro, o diplomata e sociólogo José Guilherme Merquior, na comicidade do Romantismo, “o riso esconde a lágrima; o carnaval se subjetiviza em amarga e noturna mascarada” (MERQUIOR, 1972, p. 189).

Ora, reiterando o que parece claro, isto é, a presença do riso carnavalesco no álbum *Elogio da loucura*, é possível dizer que estamos frente a uma instigante questão: se o riso carnavalesco de Belchior possui o aspecto regenerador, poderemos identificá-lo como representante tardio do Renascimento; em contrapartida, se o aspecto regenerador está ausente de sua obra, poderemos identificá-lo como representante tardio do Romantismo. Aqui, não tentaremos resolver a questão. Antes, para adicionar mais uma dificuldade, recorreremos a dois testemunhos do próprio compositor.

Em primeiro lugar, recordamos que, no ano de 1988 — portanto, no mesmo ano do álbum *Elogio da loucura* —, em conversa com o jornalista Ronaldo Farias, Belchior afirmou:

sou um romântico, acima de tudo. Mas não como o pessoal define o romantismo no Brasil: geralmente um cara brega e de emoção barata. Continuo romântico na essência definida pela literatura de Lord Byron, Álvares de Azevedo, Goethe e os poetas franceses: o individualismo, a aventura, a contestação do estabelecido e a descoberta da vida... a paixão.” (BELCHIOR, 1988, negrito acrescido).

Decerto, aqueles que já refletiram a respeito dos títulos das canções de Belchior, não são de todo surpreendidos com a afirmação supramencionada. Afinal, “Amor de perdição”, nome da primeira canção do álbum *Elogio da loucura*, é também o nome da famosa obra de Camilo Castelo Branco, uma das principais figuras do Romantismo de Portugal. Além disso, como mencionado anteriormente, a canção “Lira dos vinte anos” carrega o mesmo título da

antologia poética de Álvares de Azevedo, poeta do Romantismo brasileiro.

Em segundo lugar, recordamos que, em 2007, em uma entrevista concedida ao extinto jornal *Folha do Ceará*, o mesmo Belchior afirmou:

não me considero um artista plástico. Faço desenhos, pinturas, caricaturas, mas não gosto desse rótulo. E esse interesse vem desde a universidade, do começo do meu trabalho, ilustrei até capas dos meus CDs. Faço isso porque **tenho espírito de renascentista**, mas não pretendo completar minha música com a minha pintura, nem minha pintura com a minha música. (BELCHIOR, 2007, negrito acrescido).

Como se pode observar nos dois trechos das duas diferentes entrevistas, Belchior identifica-se ora como romântico, ora como renascentista. E isso, como dito anteriormente, acrescenta uma dificuldade para qualquer tentativa de apresentar um parecer final sobre o riso carnavalesco de Belchior.

Assim, mesmo frente ao testemunho do compositor, parece claro que, para compreender se seu riso é típico da Idade Média e do Renascimento, ou se é típico do Romantismo, faz-se necessário saber se, nesse riso, há ou não um aspecto regenerador. Para aqueles que, como nós, não se arriscam em uma resposta, resta aceitar a convivência como uma aparente aporia.

Considerações finais

Segundo Bakhtin, “Rabelais não era apreciado apenas pelos humanistas, na corte e nos estratos mais altos da burguesia urbana, mas também entre as grandes massas populares” (BAKHTIN, 1996, p. 51). Certamente, podemos dizer o mesmo acerca de Belchior.

Mais pertinente do que isso, diremos que, assim como Rabelais na França, Belchior é, na arte brasileira, uma das mais claras expressões do que possa ser a adesão ao senso carnavalesco do mundo. Por meio do riso sobre si e sobre os poderosos da cena em questão, a obra de Belchior revela uma contestação da cultura oficial; mais precisamente, uma contestação do comportamento típico da autoridade cultural encarnada em determinados nomes da MPB.

Ao que tudo indica, para Belchior, a questão com tais intérpretes não era algo pessoal. Era uma questão relacionada à arte proposta e ao comportamento que, naquele momento, envolvia tal arte. Assim, o álbum *Elogio da loucura* é uma contestação do comportamento típico da cultura oficial e, mais do que isso, a nítida enunciação de um afastamento em relação a tal cultura oficial. Com isso, ousamos pensar que para o seu álbum *Elogio da loucura*, bem como para a sua vida — marcada por certo desaparecimento de sob os holofotes —, Belchior tomou como mote aquilo que, em 1511, Erasmo de Rotterdam fez aparecer sob a voz de Moria, isto é, a própria loucura:

tudo o que fazem os homens está cheio de loucura. São loucos tratando com loucos. Por conseguinte, **se houver uma única cabeça que pretenda opor obstáculo à torrente da multidão, só lhe posso dar um conselho: que, a exemplo de Timão, se retire para um deserto, a fim de aí gozar à vontade dos frutos de sua sabedoria.** (ROTTERDAM, 1972, p. 44, negrito acrescido).

Referências

- 1 BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 3. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996. 419 p. (Linguagem e Cultura, 12)
- 2 BAKHTIN, Mikhail M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. 275 p.
- 3 BELCHIOR. *Alucinação*. Universal Music, 1976. CD.
- 4 BELCHIOR. Belchior, com nostalgia e pé na estrada. [Entrevista concedida a Ronaldo Farias]. *O estado de São Paulo*, 26 maio de 1988. Caderno 2, p. 77. Acesso em: 15 set. 2021. Disponível em: < <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19880526-34738-nac-0077-cd2-3-not/busca/Belchior> >.
- 5 BELCHIOR. *Bahiuno*. Movieplay, 1993. CD.
- 6 BELCHIOR. *Elogio da loucura*. Universal Music, 1988. CD.
- 7 BELCHIOR. *Era uma vez um homem e o seu tempo*. Warner Music, 1979. CD.

- ⁸ BELCHIOR. Cada vez mais latino-americano. [Entrevista concedida a Juracy Mendonça]. *Folha do Ceará*, Fortaleza, 04 out. 2007.
- ⁹ MERQUIOR, José Guilherme. *Saudades do carnaval*: introdução à crise da cultura. Rio de Janeiro: Forense, 1972. 283 p.
- ¹⁰ ROTTERDAM, Erasmo. Elogio da loucura. Tradução e notas de Paulo M. Oliveira. *In: Os pensadores*: Rotterdam e More. São Paulo: Abril cultural, 1972, p. 7-157. 314 p. (Coleção Os pensadores; X)
- ¹¹ VELOSO, Caetano. *Cinema Transcendental*. Polygram. 1979. CD.