

THIAGO DE OLIVEIRA VIEIRA

***Delírios por coisas reais: a sociedade brasileira nas
canções de Belchior (1974 – 2017)***

FRANCA

2023

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA
FILHO” FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS.**

THIAGO DE OLIVEIRA VIEIRA

***Delírios por coisas reais: a sociedade brasileira nas canções de
Belchior (1974 – 2017)***

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca, para obtenção do título de Doutor em História (Área de conhecimento: História e Cultura Social).

Orientador: José Adriano Fenerick

FRANCA

2023

V658d Vieira, Thiago de Oliveira
Delírios por coisas reais: : a sociedade brasileira nas
canções de Belchior (1974 - 2017) / Thiago de Oliveira Vieira. --
Franca, 2023
148 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca
Orientador: José Adriano Fenerick

1. História. 2. Música popular Brasil. 3. Indústria cultural. 4.
Anos 1970. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp.
Biblioteca da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca. Dados
fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

DEDICATÓRIA

À Cecília, Vinícius e Marina, por traduzirem o amar, por “bater com eles meu coração”.

Às memórias de Dora, Vladimir e Antônio, por terem me ensinado a esquadrinhar a vida.

À memória de Belchior.

THIAGO DE OLIVEIRA VIEIRA

***Delírios por coisas reais: a sociedade brasileira nas canções de
Belchior (1974 – 2017)***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para a obtenção do título de Doutor em História.

Área de concentração: História e Cultura Social.
Orientador: Prof. Dr. José Adriano Fenerick.

BANCA EXAMINADORA

PRESIDENTE: _____

Prof. Dr. José Adriano Fenerick, UNESP/Franca

EXAMINADOR: _____

Profa. Dr. Rainer Gonçalves Sousa IFG/Goiânia

EXAMINADOR: _____

Prof. Dra. Sheyla de Castro Diniz, FFLCH/USP

EXAMINADOR: _____

Profa. Dr. Gustavo José de Toledo Pedroso, UNESP/Franca

EXAMINADOR: _____

Prof. Dra. Vanessa Pironato Milani, UNESP/Franca

Franca, 31 de Outubro de 2023.

AGRADECIMENTOS

Quero iniciar esses agradecimentos saudando a José Adriano Fenerick, pessoa por quem nutro grande admiração e com quem nunca uma conversa foi em vão. Adriano é o professor nato, que com leveza e domínio indicou caminhos interessantes para tudo que quis fazer. Por mais de uma década como meu orientador, muito obrigado!

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida ente 2018 e 2019.

Agradeço à Vanessa Pironato pelos anos de amizade, por ter compartilhado sempre seu bom humor, seu conhecimento e expectativas sobre o mundo. Até hoje, só não a perdoei por ter tornado meu filho palmeirense! Este Doutorado não teria sido o mesmo sem tal presença.

Aos amigos Carlos Manoel e Danilo Ávila, agradeço pelo enriquecimento literário e filosófico que me proporcionaram.

Ao Professor Gustavo Pedroso e à Professora Sheyla Diniz minha admiração e meus agradecimentos por terem sido tão fundamentais durante o Exame de Qualificação deste trabalho com suas observações e indicações de rumo para esta tese. Nesse sentido, agradeço por terem novamente composto banca durante a defesa e estendo os agradecimentos a Rainer Gonçalves Sousa pelos importantes apontamentos e questionamentos feitos durante a arguição.

Aos familiares que de longe sempre emanaram boas energias ao longo destes anos, agradeço com carinho à Lourdes, Valéria, Clementina, Margarete, Valdir e Joyce.

À Raquel Sant'Ana pelo carinho e cuidado de sempre.

Aos amigos do IFMT por tornarem os dias em Mato Grosso mais amenos e fazer da rotina do trabalho um constante aprendizado.

A Vinícius e Marina por serem fonte de minha alegria e disposição, por guardarem em cada sorriso a forma mais genuína de amor.

Por fim, nada teria sido possível, desde quando esta tese era apenas um projeto, se não fosse o incondicional apoio de Cecília. Sem ela faltaria a ideia, a inspiração e a palavra. Agradeço pelo tempo, pela paciência e pela vida compartilhada.

VIEIRA, Thiago de Oliveira. ***Delírios por coisas reais: a sociedade brasileira nas canções de Belchior (1974 – 2017)***. 148 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca, 2023.

RESUMO

Antonio Carlos Belchior foi um cantor e compositor brasileiro que se notabilizou na música popular brasileira a partir da segunda metade da década de 1970. Em linhas gerais, suas canções se objetivavam a serem diretas, e segundo depoimentos do artista pudessem servir a transformação social. Belchior foi um grande crítico da estagnação política que assolava o Brasil naquele período, sobretudo por notar queo engajamento contra a Ditadura Civil-Militar estava esvaziado, e ao ler o seu tempo enquanto artista observava que a canção popular já não conseguia mais traduzir as angústias e anseios daquela sociedade. Nesse sentido, Belchior tratou de emitir com suas canções mensagens que fossem capazes de reavivar o sentido da esperança em construir uma sociedade mais justa e menos autoritária. Desde o lançamento de seu primeiro álbum em 1974, Belchior tratou de se firmar entre seus contemporâneos como um artista que se queria *outsider* ao mercado musical. Não obstante, seus vínculos a grandes gravadoras e a necessidade de adequação ao *mainstream* o fizeram percorrer outras formas de comunicação e linguagem tornando, segundo a crítica da época, sua obra repetitiva e de menor qualidade. Buscar os caminhos e as *experiências sociais* que legaram relevo a obra de Belchior é o motivo maior desta tese. Entender, portanto, seu caminho na música brasileira é o fio condutor deste trabalho que defende como hipótese principal, que a responsabilidade para que Belchior tenha se firmado como artista com tal postura era o seu trânsito entre o *tropicalismo* e o *nacional-popular*, e a partir de tais paradigmas estar convicto de legar um novo caminho à música popular no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Belchior; Música Popular Brasileira; Mercado Musical

VIEIRA, Thiago de Oliveira. *Delusions about real things: Brazilian society in Belchior's songs (1974 – 2017)*. 148 f. Thesis (Doctorat in History) – São Paulo State University (UNESP), Faculty of Human and Social Sciences, Franca, 2023.

ABSTRACT

Antonio Carlos Belchior was a Brazilian singer and composer who became notable in Brazilian popular music from the second half of the 1970s. In general, his songs aimed to be direct, and according to the artist's statements, they could serve social transformation. Belchior was a great critic of the political stagnation that was plaguing Brazil during the period, especially because he noticed that the engagement against the Civil-Military Dictatorship was empty, and when reading about his time as an artist, he noticed that popular songs were no longer able to translate the anxieties and desires of that society. In this sense, Belchior tried to send messages with his songs that were capable of reviving the sense of hope in building a more just and less authoritarian society. Since the release of his first album in 1974, Belchior tried to establish himself among his contemporaries as an artist who wanted to be an outsider in the music market. However, his ties to major record labels and the need to adapt to the mainstream made him use other forms of communication and language, making, according to critics at the time, his work repetitive and of lesser quality. Searching for the paths and social experiences that highlighted Belchior's work is the main reason for this thesis. Understanding, therefore, his path in Brazilian music is the guiding thread of this work, which defends as its main hypothesis that the responsibility for Belchior to have established himself as an artist with such a stance was his transit between tropicalism and national-popular, and the pR starting from such paradigms is convinced of leaving a new path for popular music in Brazil.

KEYWORDS: Belchior; Popular Brazilian Music; Musica Market

VIEIRA, Thiago de Oliveira. ***Delirios sobre cosas reales: la sociedad brasileña en las canciones de Belchior (1974 – 2017)***. 148 francos. Tesis (Doctorado en Historia) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Franca, 2023.

RESUMEN

Antonio Carlos Belchior fue un cantante y compositor brasileño que se destacó en la música popular brasileña a partir de la segunda mitad de la década de 1970. En general, sus canciones buscaban ser directas y, según declaraciones del artista, podían servir a la transformación social. Belchior fue un gran crítico de la situación política que azotaba a Brasil durante el período, especialmente porque notó que el compromiso contra la Dictadura Cívico-Militar estaba vacío, y al leer su época como artista, notó que las canciones populares ya no eran capaces de traducir las ansiedades y deseos de esa sociedad. En este sentido, Belchior intentó enviar con sus canciones mensajes que fueran capaces de reavivar el sentimiento de esperanza en la construcción de una sociedad más justa y menos autoritaria. Desde el lanzamiento de su primer álbum en 1974, Belchior intentó establecerse entre sus contemporáneos como un artista que quería ser un outsider en el mercado de la música. Sin embargo, su vinculación con grandes discográficas y la necesidad de adaptarse al mainstream le hicieron utilizar otras formas de comunicación y lenguaje, haciendo, según la crítica de la época, su trabajo repetitivo y de menor calidad. La búsqueda de los caminos y experiencias sociales que destacaron la obra de Belchior es el principal motivo de esta tesis. Comprender, por tanto, su trayectoria en la música brasileña es el hilo conductor de este trabajo, que defiende como hipótesis principal que la responsabilidad de Belchior para haberse consolidado como un artista con tal postura fue su tránsito entre el tropicalismo y el nacional-popular, y el partir de tales paradigmas está convencido de dejar un nuevo camino para la música popular en Brasil.

PALABRAS CLAVE: Belchior; Musica Popular Brasileña; Mercado de la musica

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – É O NOVO, É O NOVO, É O NOVO.....	16
1.1 Conheço o meu lugar	16
1.2 Disso Newton já sabia, cai no sul, grande cidade.....	22
1.3 Minha alucinação é suportar o dia-a dia.....	30
1.4 Mas é você que ama o passado e que não vê.....	42
1.5 Nunca mais teu pai falou: she's leaving home.....	45
1.6 João...o tempo andou mexendo com a gente, sim!	53
CAPÍTULO II – O MEU DELÍRIO É A EXPERIÊNCIA COM COISAS REAIS	66
2.1 Quero lhe contar como eu vivi	66
2.1.1 <i>Mote e Glosa (1974)</i>	71
2.1.2 <i>Alucinação (1976)</i>	76
2.1.3 <i>Coração Selvagem (1977)</i>	82
2.1.4 <i>Era uma vez um homem e seu tempo/ Medo de Avião (1979)</i>	87
2.2 Conheço o meu lugar	89
2.3 Um tango argentino me vai bem melhor que um blues.....	93
CAPÍTULO III – E O MEU CORAÇÃO SELVAGEM TEM ESSA PRESSÃO DE VIVER.....	106
3.1 A divina comédia humana	106
3.2 Todos cantores chamam baby.....	111
3.3 O amor é uma coisa mais profunda.....	118
CAPÍTULO IV – OBJETO DIRETO	125
4.1 Em busca de ser complemento.....	125
4.2 O mercado musical diante de Belchior na década de 1980.....	131
4.3 Ano passado eu morri – Belchior redescoberto pela juventude.....	135
Considerações finais.....	140
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	142

INTRODUÇÃO

Em Junho de 1976, diante do lançamento de *Alucinação*, álbum de estúdio gravado por Belchior e que adquiriu grande notoriedade em sua carreira, a crítica jornalística dividiu-se em sua apreciação, alguns nomes como Nelson Motta e Renato de Moraes saudaram as características trazidas pelo disco e conjunto das canções, apontaram novidades, inovações sonoras e poéticas, assimilando até mesmo conversas entre o movimento concretista e as letras de Belchior, além da inevitável comparação sobre a forma de narrar experiências entre ele e Bob Dylan. Em outra direção, Sérgio Cabral, por exemplo, via no espírito anarquista e contraditório das canções de Belchior algo já ultrapassado, requentado melhor seria, pois segundo a apreciação do jornalista a visão de mundo impressa nas canções estava apenas travestida de novidade, era uma rememoração do Maio de 1968 e dos movimentos de *contracultura*, de modo que em plena segunda metade da década de 1970 tudo já estava velho.

É certo que havia mesmo um arrefecimento dos valores da *contracultura*, fatos que adiante trataremos com minúcia, mas *Alucinação* parece em sua disposição de canções notar o mesmo que Sérgio Cabral e antes da crítica sem eco, tenta ao menos dar começo meio e fim ao estado de coisas que afetava a sociedade brasileira e propunha saídas. *Alucinação* é um álbum denso, suas canções postulam sobre a estagnação da juventude diante dos entraves políticos brasileiros e por isso analisa de forma contundente os conflitos geracionais, considera tratar de temas ligados à sociologia urbana quando discute o flagelo do migrante em centros urbanos, em alguma medida é *existencialista*, e é ao final refratário. Todos esses temas e características serão interpretados por Belchior durante seu período de maior ascensão no mercado musical brasileiro, que por questões comerciais se estabelece fundamentalmente na segunda metade dos anos 1970.

Para inscrever suas narrativas Belchior se apropriou de um tipo de artista engajado que se diferenciava daquele que foi tradicional aos Festivais de Música Popular na década de 1960, e não que estes fossem por ele refutados, pelo contrário, são parte fundamental do sujeito híbrido que não se rotula por sua origem, nem se quer demasiadamente cosmopolita, e diferentemente do que a crítica via, não era um correlato tupiniquim/cearense de Bob Dylan. Belchior estava impregnado de tempo histórico, como qualquer cidadão comum está, mas suas *experiências* e

sagacidade para ler o mundo o permitiram dar voz ao que lhe afligia diante da questão social, da paralisia no enfrentamento da Ditadura Civil-Militar e para falar de um outro lugar social sobre o Brasil.

Sem que repetisse obviedades e sem um cabedal tão primoroso de palavras e rimas, Belchior foi dando singularidade às suas canções também com sua voz anasalada, forçando tônicas em certas sílabas, dialogando com a literatura do século XX, nacional e estrangeira, e em absoluto, tentando sempre fugir dos rótulos, sobretudo daqueles que insistiam demasiadamente em reduzi-lo a sua região e ao seu estado natal. Se no tempo e no espaço, a obra de Belchior adquiriu contornos passíveis de serem estudados, propomos que interpretar Belchior por chaves que prezam pela construção de identidades não é uma alternativa, reduzi-lo às engrenagens do mercado musical também não. Para nós, o caminho para compreendê-lo mora fixamente em suas canções, e em tudo que delas derivam – tematizações, harmonias, estilística, arranjos, etc., além é claro, do material jornalístico produzido diante de suas canções, até daqueles que parecem elucubração, mas que se revelam precisos, sobretudo para que ele exprima a forma como enxergava as vicissitudes de seu tempo.

Esse *corpus* documental tem seu sentido e particularidade, e em mais de dois anos pudemos apreciá-lo com paciência e atenção, e não é tarefa das mais fáceis pensar o lugar de onde fala seu autor, pois trata-se de alguém com formação difusa. Diante disso, nosso percurso para pensar a obra de Belchior foi postular que ela está marcada por dois grandes paradigmas da música brasileira, o *nacional-popular* e o *tropicalismo*, essas duas grandes referências são presentes em quase todas as suas canções, elas dialogam, se sintetizam e imprimem com particularidade um retrato do Brasil nos anos 1970. Renato Ortiz (p. 164. 1988), sustenta que na *moderna sociedade brasileira* inaugurada após os anos 1950, o termo popular adquire outro significado, está menos calcado nas tradições de um povo, seus costumes, seu folclore, e mais ligada à dimensão consumista que ronda certo bem cultural, ou seja, a relevância que qualquer obra atingirá passa a ser medida por sua vendagem, por número de espectadores, etc. Nesse sentido, seu merecimento estético é mingüado em função de uma expectativa numérica. A questão suscitada por Ortiz já foi amplamente debatida nos estudos específicos sobre a História e a circulação da canção popular. Encontramos bons argumentos em Santuza Cambraia Naves, Rita Morelli, Márcia Tosta Dias, Marcos Napolitano, entre outros, e

guardadas as singularidades de cada perspectiva, uma indagação atravessa as obras – como pôde a *Indústria Cultural* brasileira, durante um período tão repressivo inaugurado com o Golpe de 1964, produzir uma obra tão crítica e fecunda na canção do Brasil? A pergunta não é despropositada, pois se o merecimento vem pelo consumo, e ele (o consumo) demanda padronização, a arrojada dimensão estética de uma boa parte dos artistas vinculados à MPB (Música Popular Brasileira) ocupa um *entrelugar* no mercado musical do Brasil. Talvez seja esse um dos curiosos fatos que se assentam sobre a sociedade brasileira, carregada de maravilhas, mas também de contradições, e que no entroncamento das tantas possibilidades de se ler a realidade, permite ao pesquisador a análise dos tempos pretéritos.

De antemão compreendíamos que o surgimento da MPB e sua consolidação no mercado da música brasileiro vieram de uma necessidade de especificar um nicho de consumo atrelado ao bom gosto musical e a crítica social, mecanismo quase econômico que diante da fertilidade criativa dos artistas envolvidos nesse processo, fez arrecadar cifras estáveis e rentáveis às gravadoras nacionais. Dizemos quase econômico, pois a dimensão política e a vontade de transformar em canção as *experiências* sociais acumuladas entre os anos 1960 e 1970 são significativas e por isso vão ao encontro da ampliação produtiva dos bens culturais brasileiros. Por conhecermos as bases da canção popular brasileira e as características da trajetória de Belchior era necessário ponderar a reflexão, pois Belchior encontra prestígio e sucesso da segunda metade dos anos 1970, momento em que a MPB já tinha estabelecido um corpo de artistas que respondiam à sociedade e as gravadoras, e o Brasil, como afirma André Barcinski (2014), adentrava o solo da música *pop*. Era importante, nesse sentido, compreendermos a dinâmica da obra de Belchior, saber se havia algo que a atravessava como fio condutor de um projeto ou algo similar, por certo tempo acreditamos que Belchior era uma face mais sisuda da *contracultura* que aportou no Brasil, algumas referências em suas obras nos causaram tal impressão - a sua narrativa muito inspiradora que considerava a *juventude* uma categoria histórica, a insistência em um novo tempo forjado sob formas alternativas de convívio e a interlocução com o rock britânico, sobretudo os Beatles.

Eram importantes temas e talvez possa ter sido um erro abandonarmos esse caminho, mas preferimos compreendê-lo como um *outsider*, portador de uma crítica que atingia os setores mais tradicionais da MPB, os tropicalistas, seus

remanescentes e os artistas que faziam a *contracultura* brasileira ter sentido. Nesse momento, foi valiosíssima as reflexões advindas da tese de doutorado de Josely Teixeira Carlos (2012) *FOSSE UM CHICO, UM GIL, UM CAETANO...: Uma análise retórico-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior*, no trabalho, a autora, através de recursos oriundos do campo da linguística o identifica como um polemista, que estrutura sua obra também para tencionar os cânones estabelecidos na música popular brasileira. Pudemos então, diante desse caminho, estabelecer os motivos históricos que o levaram a assumir tal papel, assim como, tornar-se atrativo às gravadoras nacionais. Entre idas e vindas nos rascunhos, escutas atentas de seus álbuns, análise documental e leitura, finalmente julgamos apropriado nos voltarmos a algo que apresentado como motivo menor na trajetória do artista durante o exame de qualificação deste trabalho, mas era onde morava a circunstância histórica fundamental para que a obra de Belchior tivesse o recorte que possui – Belchior é um artista que se construiu entre o *nacional-popular* e o *tropicalismo*, do primeiro movimento herdou a crítica social e a forma direta de falar dos problemas de seu tempo, portanto recusou a forma alegórica, característica ao *tropicalismo*, mas gozou do espólio destes últimos ao dialogar com a música estrangeira sem parecer entreguista e sem se importar com as patrulhas ideológicas.

Uma breve análise da canção “Velha roupa colorida”, sucesso em 1976 em sua voz e também na de Elis Regina, é um bom exemplo do que queremos apresentar. Uma canção que denuncia a paralisia e o anacronismo brasileiros após mais de uma década de ditadura, ferindo com a música tanto os mantenedores do regime, mas curiosamente também seus opositores. “Velha roupa colorida” é do cancionista de Belchior um dos “quinhões” mais curiosos, pois perseguindo o que alegamos acima, se formos fundo em sua análise textual, a canção parece querer atingir bem mais a militância do que os próprios reacionários do Brasil, tudo isso sem que a canção se torne reacionária. É certo que o artista pondera a respeito do passado, e sobre como ele não servia mais aos dias que corriam, sobretudo porque ele via raiar novos tempos, muito provavelmente um retorno à democracia, nesse sentido Belchior refuta o cotidiano político brasileiro, todavia afirma que se a juventude continuar engajada às novidades, mas vestindo uma caricatura dos anos 1960, vivendo o que se via em um cartaz do movimento *hippie* ela perderá o “trem da História”. Quando ouvimos a canção a partir da versão gravada por Elis Regina

em seu álbum *Falso Brilhante* a denúncia se realiza com uma dose de ironia, pois a intérprete refuta o passado com a letra envelopada em um “rockabilly”.

Sua maneira de querer discutir problemas nacionais, relativos ao engajamento, de modo direto e contundente, podem liga-lo a uma safra de compositores que pensaram a canção como objeto da transformação social e tomada de consciência diante dos impasses do Brasil, mas Belchior não operava em suas canções como Geraldo Vandré, Edu Lobo, Carlos Lyra e outros, que encontravam em gêneros tipicamente brasileiros a estrutura de suas músicas, seus *leitmotiv*. Belchior não abria mão de ser um sujeito do mundo, ligado ao que melhor já havia sido produzido na música contemporânea, sua forma de tocar violão e de cantar flertava muito com a música engajada do exterior, sobretudo os norte-americanos e os ingleses, algo que no final dos anos 1960 podia ser visto como entreguismo, mas após os tropicalistas e o muro entre a música do Brasil e a do exterior ser desconstruída isso deixa em absoluto de ser um problema político. Ou seja, Belchior está afinado à reflexão que se vale da canção para transformar, e não ser apenas mero entretenimento, mas ao mesmo tempo não abre mão da riqueza estética inspirada em Bob Dylan, nos Beatles, em Joan Baez, e outros artistas da *contracultura*. A própria “Velha roupa colorida” é conduzida a partir de distorções de guitarra, levada folk de violão e interlocução com temas estrangeiros.

Em nosso julgamento, se há algo duradouro na trajetória de Belchior é esse lugar de se fazer canção, por esse motivo ele acontece como fenômeno na segunda metade dos anos 1970, gerando desconforto por sua acidez em refutar o desbunde, por vezes não sendo reconhecido pela crítica, tampouco por seus pares. Não era benquisto por quem historicamente fez defesas do *nacional-popular* e nem encontrou correspondente nas fileiras que deram continuidade ao *tropicalismo*.

Precisamos ser questionados por aquilo que vemos com singularidade em Belchior acontecer com outros artistas, principalmente porque a historiografia alega que a MPB é um amálgama das tendências musicais dos anos 1960, e que os Festivais de Música Popular propiciaram seu surgimento, e nas gravadoras ganharam relevância por sua incontestável qualidade, de modo que Belchior não seria nada além do que um típico artista vinculado à sigla. No entanto, seria aprisionar demais a capacidade do alcance de determinado artista, subtraindo-o às caracterizações inerentes de uma sigla, posto que a MPB está bastante ligada à identificação das canções no nível de seu relacionamento com o mercado musical .

Esta tese está organizada em quatro capítulos sincrônicos e por isso temáticos. No primeiro capítulo o maior objetivo é expôr a “coluna vertebral” deste texto, ou seja, nossa hipótese ao olhar a obra de Belchior – pensá-la a partir de um entrelugar nascido na distância do *Tropicalismo* ao *nacional-popular*. Por essas características o capítulo revisita afirmações de Belchior, suas canções mais emblemáticas, temas que ele abordou e como seus procedimentos o fizeram crítico da realidade brasileira, mas quase sempre a operando com recursos vindos da canção estrangeira, seja em termos musicais ou políticos, e ao final, questionando como adotar uma temática musical estrangeira, no caso de Belchior, assim como no *Tropicalismo*, também era uma atitude política. Em suma, este capítulo é um tentativa primeira de justificar a hipótese e afirmar a tese: Belchior é um artista nascido entre o *nacional-popular* e o *Tropicalismo*.

No segundo capítulo privilegiamos um recorte mais cronológico, mas apenas para apresentar com minúcia e de forma mais análitica a discografia de Belchior entre 1974 e 1979. Mesmo que os álbuns já tenham sido comentados em outro momento do trabalho, neste capítulo a análise é mais abrangente em termos artísticos e comerciais. Todavia, este capítulo não serve apenas à exposição da discografia, e sim para que nós aprofundemos a análise sobre como Belchior olha a realidade brasileira e onde mora o seu engajamento. Ao final do comentário sobre os álbuns, elejemos temas reveladores da condição periférica do capitalismo brasileiro sob a óptica de Belchior e atribua a sua forma de fazer canção (o entrelugar do *nacional-popular* ao *Tropicalismo*) como responsável por tal olhar.

O terceiro capítulo revela a face romântica de Belchior como um elemento transformador em sua carreira, sobretudo como forma de se afirmar na indústria fonográfica. Aqui discutimos a contrariedade que mora nesse momento da carreira de Belchior, pois ao assumir a postura de ser um artista também romântico, Belchior, segundo a crítica, dispersa o potencial político de sua obra. Concluimos o trabalho destacando temas elegidos pelo artista durante a década de 1980 e seu retorno aos dias atuais como interlocutor de artistas que buscam dentro de sua obra se distinguirem também por uma linguagem política e atenta aos problemas sociais brasileiros, motivo pelo estendemos nosso recorte temporal até o ano de 2017.

CAPÍTULO I

É O NOVO, É O NOVO, É O NOVO!

1.1 – Conheço o meu lugar.

Antônio Carlos Belchior nasceu em Sobral, no Ceará, no dia 26 de Outubro de 1946, foi o décimo terceiro filho de um total de vinte e três. Oriundo de uma família extensa e de classe média, sua infância e adolescência assistiram de longe, amargurando-se nos descompassos nacionais, as expectativas de um Brasil moderno, aludido por JK, e o Brasil de justiça social, intentado por Jango. Criou-se musicalmente com repentistas e cantores de feira em sua terra natal, mas também se influenciou pelas canções de Cauby Peixoto, Ângela Maria e Nelson Gonçalves veiculados pelo rádio, provavelmente as músicas latino-americanas fizeram parte de sua formação, afinal narraria adiante que “um tango argentino era bem melhor que um blues”. Entre as experiências de sua juventude, uma em definitivo, seria decisiva. Trata-se de seu tempo na condição de frade franciscano em um convento na cidade de Guaramiranga, interior de seu estado. Segundo consta em sua biografia, a troca da vida secular, a essa altura em Fortaleza, pelo retiro espiritual monástico lhe rendeu distinta formação filosófica e teológica, além das lições de canto gregoriano e latim. Segundo narra Fausto Nilo, hoje arquiteto cearense e compositor, um traço do período monástico de Belchior foi sua forma pausada de falar, o que lhe atribuiu uma dicção quase perfeita, coroando sua formação intelectual, que desde a juventude já se apresentava, dado seu interesse absurdo pela literatura do mundo.

Dois anos após o Golpe de 1964, o artista compreende que o monastério não era sua vocação, retira-se com grande bagagem e confusão, a clausura não lhe permitiu de imediato compreender a conjuntura que o Brasil atravessava, e se viu aturdido entre uma vida dogmática ou libertária. Regressado a Fortaleza e com vinte anos lançou-se na companhia de antigos amigos à boêmia que orbitava a Universidade Federal do Ceará, deparou-se com uma porção de novidades musicais, grupos que se engajavam no teatro e nas discussões políticas, animou-se, e com a disciplina apreendida em seus tempos de frade alcançou o primeiro lugar no exame vestibular - Belchior ia se tornar médico. Desencantos acadêmicos o fizeram dispensar as salas de aula e os laboratórios universitários e seu mergulho derradeiro

foi aprender violão com mais destreza, ainda não sabia compor, mas escrevia poemas e na companhia de outros músicos amadores incumbiu-se da condição de letrista, era tímido cantor, pois achava que sua voz analisada não era boa companheira, entretanto, o momento musical que permitia heterogeneidades, ao longo dos próximos anos lhe sorriu.

Segundo seu biógrafo, Jotabê Medeiros, no final dos anos 1960, em Fortaleza, a juventude matriculada da Universidade Federal do Ceará era menos preocupada com a responsabilidade de formar um movimento, tal com ocorrera com o Tropicalismo, e não estava necessariamente ligada à elaboração de propostas, e sem a cobertura midiática ou a constante busca por profissionalização inovavam, testavam tendências e seguiam “fazendo sua música”, ainda que despertando a suspeita das censuras. Esse “amadorismo” duraria pouco tempo, e boa parte dos artistas envolvidos com canção popular buscariam formas de se fazer notar e ganhar espaço localmente, e depois, nacionalmente.

Fortemente incomodados com o autoritarismo promovido pela Ditadura, esses jovens viram a possibilidade de se expressarem para um público maior a partir da instalação de sucursais da UNE (União Nacional dos Estudantes) no espaço de suas sessões ligadas à cultura (ROGÉRIO, p. 71, 2006), em especial o CPC (Centro Popular de Cultura). Ali refletiam sobre os problemas nacionais e os exibiam em suas peças de teatro, apresentações musicais, etc. Refletiam, a partir de uma postura *antropofagista*, no sentido de quererem aproveitar o que vinha de fora, de lançar mão de algumas influências que fossem decisivas no processo de auto-reconhecimento e conseqüentemente em seus referenciais enquanto artistas.

Na trajetória de Belchior a necessidade de se sustentar e a busca por profissionalização caminharam juntas, isso porque ao se desinteressar pela vida acadêmica foi buscar empregos que lhe mantivessem, e conseguiu “bicos” na condição de produtor em emissoras televisivas cearenses, sendo uma intersecção entre os jovens artistas da Universidade Federal do Ceará e os programas locais. Encontrava-se, pois o que faltava à profissionalização dos artistas, e porque não dizer “o que também faltava à emissora” já que ela se favoreceu, posto que o encontro entre canção e televisão que estruturou a programação das emissoras cariocas e paulistas durante a década de 1960, podia se realizar também no Ceará.

É preciso levar em conta que no início dos anos 1970 (e até os dias de hoje) boa parte do circuito musical brasileiro estava situado no Sudeste, esse fato

condicionava os artistas ao deslocamento para o Sul do país afim de que suas produções adquirissem repercussão. Na década anterior a melhor fórmula para se apresentar uma nova proposta artística era o Festival. Foi a partir desse circuito que os Tropicalistas expuseram sua proposta musical e ganharam relevância no cenário cultural do Brasil, e não apenas eles, mas todos os que legaram características à MPB, estiveram, direta ou indiretamente, ligados aos Festivais de Música Popular. Entretanto, segundo Ana Maria Bahiana (2005, *online*), nos primeiros anos dessa década os Festivais passam por um processo de transformação bruta, onde os artistas pareciam perdidos e sem as mesmas inovações das décadas anteriores, fator esse que somado a censura e cerceamento de liberdades individuais nos “anos de chumbo” levaram ao fim desse circuito musical. A autora pontua que esse período entre 1970 e 1972 será marcado pela forte presença universitária na música popular apresentada nos Festivais. Artistas como Gonzaguinha e Ivan Lins iniciarão suas trajetórias junto a esse espaço e respondendo a demanda vinda de um grupo intitulado MAU (Movimento Artístico Universitário), próximo dessa mesma época, surgirão os artistas vindos do Nordeste, com uma mesma bagagem universitária, mas que segundo Bahiana, apresentam uma força criativa diferente, que estava ligada a fusão da nordestinidade com as informações que circulavam na música brasileira desde a década anterior, e é claro, com ampla influência do rock.

Segundo João Carlos Luna (p. 168, 2010), havia uma variedade de Festivais que ocorriam no Nordeste brasileiro, os acontecimentos eram celeiro das novidades musicais que surgiam na região. Amplamente impulsionados pela estética tropicalista, eles terminavam por ser polo de experimentação de uma outra sonoridade. A contingência do mercado musical, pressiona os artistas a migrarem para o Sudeste brasileiro a fim de terem seu trabalho reconhecido, a chegada em São Paulo ou no Rio, ainda que permeada pelas dificuldades financeiras, garantiria, no tempo e no espaço, o tão almejado reconhecimento, todavia, as experimentações em nível regional, prepararam os artistas nordestinos a terem suas obras creditadas de prestígio criativo segundo a crítica musical.

Entre os artistas que segundo Ana Maria Bahiana legam criatividade a este último momento dos Festivais, Belchior surge com destaque. A experimentação de novos sons e a possibilidade de construção de uma música mais livre não se resolvia mais em espaços amadores ou de pouco público. Surgiu nos grupos uma vontade de profissionalização, de exposição de ideias relativas a música popular que

se opunham a caricatura nordestina. Esse esforço tem início ainda em Festivais de menor repercussão nos estados de origem, Belchior foi um pioneiro, quando no ano de 1968, participa do IV Festival de Música Popular do Ceará (MEDEIROS, p. 36, 2017) concorrendo com a canção “Espacial”, Belchior conquistou apenas o quinto lugar, o vencedor foi Raimundo Fagner com a canção “Nada Sou”. Embora concorrentes, em um primeiro momento, Fagner e Belchior gozavam um do convívio do outro entre os bares e espaços musicais frequentados pela juventude cearense, desses encontros surgiu posteriormente, em 1969, a canção “Mucuripe”, hoje um clássico do cancionário popular, mas que na ocasião, durante um festival em Pernambuco não chegou nem entre as quarenta finalistas (MEDEIROS, p. 37, 2017).

Essa busca por profissionalização junto de espaços mais formais que termina nos festivais locais, e tardiamente, nos nacionais, se realiza junto das emissoras de televisão, fato que já era atestado no Sudeste do Brasil, ou seja, a aliança entre o mercado musical e as emissoras televisivas eram sintomáticas à formação da *Indústria cultural* no Brasil, que buscava, por meio de seus representantes, se alicerçar em todo território nacional. No caso de Belchior, por exemplo, sua presença na TV Ceará (MEDEIROS, p. 36, 2017) era frequente. Tal emissora era afiliada à TV Tupi de São Paulo, e entre os programas “Porque hoje é sábado”, “Show do Mercantil” e “Estúdio 2”, Belchior era com certa recorrência convidado a participar, demonstrando, segundo seu biógrafo, Jotabê Medeiros, o interesse oriundo do canal de televisão nas novidades da canção cearense promovidas pela juventude local.

No interior dessas canções e da vontade de profissionalização, o Tropicalismo foi a reflexão, o ponto mais marcante que o grupo baiano legará as demais produções será a possibilidade de diálogo com a música estrangeira, sobretudo o rock, e de um modo que a adoção de tais procedimentos na produção musical já não soassem mais como uma espécie de entreguismo ao imperialismo *yankee*.¹ Vale lembrar que no começo da década de 1970 o Tropicalismo já havia se esgotado (DINIZ, p. 16, 2017), mas suas marcas permanecessem legando características heterogêneas a produção cultural brasileira, fato esse que atesta o Tropicalismo não apenas como uma “influência”, mas como algo mais poroso, como uma memória a

1 É importante lembrar que em 1966 organizou-se em São Paulo o “Movimento contra as guitarras elétricas”, que denunciavam, como uma espécie de patrulha ideológica, a “invasão da música estrangeira” em solo nacional, fato que contrariava terrivelmente os pressupostos do *nacional-popular*.

ser colocada em prática - tal como foi o violão e o canto de João Gilberto na canção de protesto nos anos 1960.

Na estética construída por Belchior, segundo Pedro Rogério, o *rock londrino*, representado pelos *Beatles* e pelos *Rolling Stones* aparecia com demasiada força. O mesmo autor sustenta que Belchior sempre fora um pouco mais sóbrio diante das experiências de desbunde, de vivência *underground* (normais aos anos 1960), ou mesmo de se sentir parte da expressividade discursiva de uma nova categoria social, ou seja, não estava em início da década de 1970 afinado com lutas marginais, tampouco com experiências transcendentais, negações essas que serão revisitadas em sua carreira. Belchior, no entanto, buscava por meio de novas referências criar um estilo musical que tivesse um impacto similar ao dos Tropicalistas na década anterior, rivalizando espaço, mas sem que sua nordestinidade fosse estandardizada. O que deveria ser o mote da obra, sem dúvida, eram seus recursos críticos capazes de emitir uma opinião a respeito de si, do seu país, dos hábitos, do cotidiano e com isso tencionar sua obra sobre a sociedade brasileira embebecida na Ditadura Civil-Militar. Portanto existe uma recusa àquela sociedade e seus parâmetros de vivência, uma herança *contracultural*, mas também um impulso crítico e revelador da sociedade brasileira que pode ser tomado como herança advinda do paradigma *nacional-popular*.

Diante deste cenário político-social que se desenhou no Brasil dos anos 1960

Belchior pensou o subsídio de suas canções. Podemos afirmar que um dos elementos que mais se repetem em suas obras é a anotação do comportamento. Em seus dois primeiros discos, em 1974 e 1976, o comportamento da juventude em específico. Comportamento esse que pode ser o do próprio autor assumindo uma juventude que lhe pertencia mediante suas vivências e todo o contexto acima arrolado, ou o comportamento de grupo, como se fosse um sentimento geral.

Belchior parece pensar o momento bem mais em direção à ação e em nosso julgamento observar a juventude diante de tais dilemas. “Na hora do almoço” é uma canção que ilustra nossa afirmação. Lançada no álbum *Belchior*, de 1974, o primeiro do artista e que foi produzido pela Chantecler, ela também legou a ele, em 1971, o primeiro lugar no Festival Universitário da TV Tupi. Além de “Na hora do almoço” tornaram-se emblemáticas no álbum a canção anti-imperialista “A palo seco” e também a balada “Todo sujo de batom”. Na primeira canção, a que é objeto de nossa análise, percebe-se logo pelo título um ambiente próximo daquele que

narraram Gil e Caetano em “Panis et circenses”. As duas canções podem ser vistas em perspectiva, mas enquanto Belchior resolve o impasse do conservadorismo anunciado por Caetano e Gil por uma saída existencialista os dois preferem a melancolia e o ambiente onírico no enfrentamento do problema. Instrumentalmente a canção se inicia com uma percussão leve e contínua feita algum tipo de sino que tem apenas uma marcação durante toda a canção. A introdução logo se expande com um bonito romper de violinos que confere grandiosidade a momento, soma-se a esse princípio o compasso quartenário da bateria e ao longo da execução surgirão frases melódicas constituídas com instrumentos de sopro, como trompetes que conferem um ar latino-americano à canção.

O ambiente correlato a “Panis et circenses” é portanto a hora da refeição de uma família tradicional, onde segundo o autor são despejados além da comida uma porção de agonias: tristeza e medo somam-se a um comportamento polido que não condiz com a personalidade de quem está ali sentado, sobretudo do narrador.

“No centro da sala
Diante da mesa
No fundo do prato comida e tristeza
A gente se olha
Se entende e se cala
E se desentende
No instante em que fala
Medo, medo, medo, medo
Cada um guarda mais o seu segredo
A sua mão fechada
A sua boca aberta
O seu peito deserto
E a sua mão parada
Lacrada e fechada
E molhada de medo” (BELCHIOR, 1973).

Revela-se, portanto, um conflito geracional, bastante comum e motivo fundamental dos arroubos de juventude, uma insatisfação com as ideias e práticas engessadas e que são discutidas por Belchior na música.

“Pai na cabeceira
É hora do almoço
Minha mãe me chama
É hora do almoço
Minha irmã mais nova
Negra cabeleira
Minha vó, reclama

É hora do almoço
Ei, moço
Eu ainda sou bem moço pra tanta tristeza
Deixemos de coisa
Cuidemos da vida
Pois senão chega a morte
Ou coisa parecida
E nos arrasta, moço
Sem ter visto a vida
Ou coisa parecida
Ou coisa parecida
Aparecida.” (BELCHIOR, 1973).

O narrador é censurado em sua vontade de expressar-se, e a todo instante é lembrado da necessidade construída de se respeitar a refeição, mas que muito mais profundo do que o apêlo para o bom comportamento é falta de chance de se trazer à tona aquilo que precisa ser construído, a angústia do narrador por não poder dizer e pelas pessoas mais velhas não quererem ouvi-lo. A única personagem que poupada é a irmã mais nova, que é vista poeticamente por seus cabelos negros, talvez sua juventude ou infância não subsidie o estrangulamento da fala. Mas a fim de que a “irmã mais nova” não padeça por não ser ouvida ou censurada por suas palavras no futuro o narrador previne que ainda são muito jovens para sucumbir à tacanha prática estruturada até ali, e que a tristeza precisa ser substituída pela existencial chance de se viver aquilo que se quer, fugindo da morte ou do conformismo de um cotidiano apequenado.

1.2 Disso Newton já sabia, cai no sul, grande cidade!

A alusão à teoria newtoniana não é ao acaso. De acordo com a Lei da Gravitação² todos os objetos do Universo atraem a outros objetos por meio de uma força proporcional aos produtos de suas massas, isso faz com que, diferentemente do que ocorre na Lua, que possui massa menor do que a Terra, possamos permanecer fixos ao chão.

Se pensarmos no cenário brasileiro de início dos anos 1970, e construirmos uma metáfora, podemos admitir que o correlato da gravidade era o avanço

² Diz Newton: Todos os objetos no Universo atraem todos os outros objetos com uma força direcionada ao longo da linha que passa pelos centros dos dois objetos, e que é proporcional ao produto das suas massas e inversamente proporcional ao quadrado da separação entre os dois objetos.

modernizante que se desenhava em São Paulo e no Rio de Janeiro (Cf. BELTRÃO; CAMERANO. 2000). As indústrias de bens consumíveis se consolidavam, junto a elas houve o *boom* da construção civil e a oferta de uma gama de serviços que atendessem a população que crescia em ritmo frenético. Esse crescimento era desordenado e em termos de Brasil se estruturava em um descompasso, pois à medida que as regiões Sul e Sudeste caminhavam a passos largos, o Norte e o Nordeste permaneciam ligados a um ritmo próprio, quase que majoritariamente agrário e preso as suas contradições político-sociais (Cf. MARTINE, 1987). O cenário tornou o fluxo migratório de brasileiros uma estatística a ser notada e no tempo e no espaço a História Social do Brasil deu conta de avaliar como a economia e a sociedade mudaram, com elas os padrões de comportamento e vivência, em termos amplos, a cultura (Cf. SINGER, 1973).

Belchior assistiu a essas mudanças geopolíticas e as converteu em matéria-prima de suas canções, notando como tal gravidade poderia ser contraditória. O verso, por exemplo, que nomeia este trecho da tese, foi extraído da canção *Fotografia 3x4*:

Eu me lembro muito bem do dia em que eu cheguei
Jovem que desce do norte pra cidade grande
Os pés cansados e feridos de andar légua tirana
E lágrima nos olhos de ler o Pessoa e ver o verde da cana
Em cada esquina que eu passava
Um guarda me parava
Pedia os meus documentos e depois
Sorria, examinando o três-por-quatro da fotografia
E estranhando o nome do lugar de onde eu vinha
Pois o que pesa no norte, pela lei da gravidade
Disso Newton já sabia! Cai no sul grande cidade
São Paulo violento
Corre o rio que me engana
Copacabana, zona norte
E os cabarés da Lapa onde eu morei
Mesmo vivendo assim, não me esqueci de amar
Que o homem é pra mulher e o coração pra gente dar
Mas a mulher, a mulher que eu amei
Não pôde me seguir não
Esses casos de família e de dinheiro eu nunca entendi bem
Veloso o sol não é tão bonito pra quem vem
Do norte e vai viver na rua
A noite fria me ensinou a amar mais o meu dia
E pela dor eu descobri o poder da alegria
E a certeza de que tenho coisas novas
Coisas novas pra dizer
A minha história é talvez

É talvez igual a tua
Jovem que desceu do norte
Que no sul viveu na rua
E que andou desnortado, como é comum no seu tempo
E que ficou desapontado, como é comum no seu tempo
E que ficou apaixonado e violento como, como você
Eu sou como você
Eu sou como você
Eu sou como você
E que me ouve agora
Eu sou como você
Como Você. (BELCHIOR, 1976).

Nesta canção temos um apanhado dos temas que Belchior abordará em sua obra, elementos que se estendem desde a crítica às antíteses brasileiras à virtude de se viver desimpedidamente. Tratando de temas que seguem nesta linha, o compositor que, assim como a condição social nordestina, pesou em sua região, fez parte do fluxo migratório e aterrissou no Sudeste para construir uma carreira, no mínimo emblemática entre o cancionero brasileiro. Diante disso nos indagamos: quais características fizeram o “Norte” de Belchior pesar?

Quando em sua juventude Belchior cursava medicina na Universidade Federal do Ceará juntou-se a um grupo de jovens artistas, que assim como ele, pesariam em seu estado natal e terminariam por consolidar suas trajetórias artísticas no Sudeste. Enquanto jovem que era, Belchior buscava encontrar seu caminho, ele que se formou até nos estudos confessionais de seminário entendeu, e sua obra dá mostras disso, que sua maior conexão seria com o seu tempo e respeitando a sua vocação enveredou pelos caminhos da música sintonizando-se às referências que legariam a ele “coisas novas para dizer”. Sua obra passou a ocupar o entrelugar que margeava as referências do *nacional-popular* e a modernidade promovida pelo *Tropicalismo*.

É curioso observar que Belchior respeita, em sua obra, uma tradição diferente daquela que vinha herdeira da bossa nova. Em uma entrevista ao “Pasquim”³ no ano de 1982 ele afirmou que, segundo seu julgamento, Chico Buarque, Gilberto Gil, Jorge Ben poderiam ser considerados os melhores artistas brasileiros. E lega a Caetano Veloso, o papel destacado de fundador da modernidade musical no Brasil. Ou seja, a sua inspiração era contemporânea e a apreciação diz muito dos dados históricos que perfizeram a MPB. Alegamos isso, pois de acordo com Santuza Cambraia Naves (2010, p. 42-43), a MPB foi surgindo aos poucos desde os anos

3 “Entrevista de Belchior ao jornal *O Pasquim*”. Junho de 1982.

1960, e envolveu neste processo uma substituição da sensibilidade intimista normal à bossa-nova por algo menos *cool*, mais ligado aos diversos segmentos culturais do Brasil e conectada às diferentes discussões sobre a *brasilidade*, essas por sua vez, decorrentes das ideias ligadas ao *nacional-popular*. Insere-se nesse quadro a consolidação da música popular brasileira e sua mediação diante das grandes *majors* (DIAS, p. 59. 2008), pois segundo Márcia Tosta Dias, o início dos anos 1970 não prescindiu de grande criatividade e fertilidade musical, esse material foi amplamente aproveitado pelas gravadoras que entenderam que a MPB poderia ser tornar um filão altamente lucrativo e estável, selando os artistas como intérpretes da boa música brasileira. Belchior, por suas características estéticas, sobretudo a crítica que impregna suas canções é um herdeiro dos artistas surgidos nos anos 1960 e talvez para sua geração, entre aqueles que se tornariam conhecidos como *Pessoa do Ceará* (de modo genérico e amplo) Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, sobretudo os três, cumprem o papel que na década de 1960 era encarnado por Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Dorival Caymmi e João Gilberto. Se, como afirma Eric Hobsbawm (1983), “as tradições existem para serem reinventadas”, podemos supor que Belchior e seus contemporâneos rompem com a tradição de reverenciar o passado bossanovista e suas grandes referências passam a ser os artistas saídos dos Festivais.

Pensando em Belchior ao tomar Chico, Caetano e Gil como uma tradição não implicou em mimetiza-los, pelo contrário, por vezes eles se tornaram objeto da crítica construída por ele. Nesse sentido, a autora Josely Carlos Teixeira (2013) nos ajuda a pensar a posição de Belchior na música popular do Brasil e os elementos que compõem sua obra. O artista, no entender da autora, assumiu ao longo de sua carreira o papel de polemista, tendo Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso (principalmente) como objetos de sua crítica, estes por vezes, ou quase sempre silenciados, ou seja, não se estabelecia um debate, a crítica de Belchior vinha como rompimento de qualquer idealização construída pelos artistas ou por afirmações que no seu entender poderiam ser elitizadas. As afirmações como: “*Veloso o sol não é bonito para quem vem do Norte e vai vier na rua*”, numa resposta à canção *Alegria, alegria*; ou “*Nada é divino, nada, nada é maravilhoso*”, contrariando *Divino, maravilhoso*, composição de Gil e Caetano gravada por Gal Costa em 1969. Diferentemente das polêmicas que surgiram na música brasileira onde Wilson Baptista e Noel Rosa ou Dalva de Oliveira e Herivelto Martins foram os maiores

protagonistas e havia resposta⁴, os artistas que Belchior enfrentou se esquivaram, entretanto a crítica reverbera no tempo.

Belchior ao rever sua polêmica diante dos tropicalistas revela no ano de 2004, em uma entrevista ao jornal *O Povo*, de circulação no Ceará a seguinte argumentação:

Isso sempre foi um mal-entendido. Não fiz uma crítica pessoal, nem sequer crônica. O próprio Caetano já tinha dito que a Tropicália estava morta. Nunca pretendi disso uma crítica mais profunda, a não ser do ponto de vista até da ironia e que já havia sido feita pelos tropicalistas. Eu sou pós-tropicalista. O meu trabalho não poderia ser feito sem a presença do trabalho dos tropicalistas. Eu estou dizendo isso não em cooperação, mas do ponto de vista do contraponto. O trabalho dos baianos é absolutamente importante para Música Brasileira. Quem quiser se fazer importante, tem que fazer um contraponto àquelas ideias. (JORNAL O POVO, 2004).⁵

O artista, talvez, sem perceber, quando narra sua posição diante do Movimento Tropicalista adere às suas demandas, não se “convertendo” em um tropicalista, mas seguindo os rumos da *linha evolutiva* da música brasileira proposta por Caetano Veloso. Caetano propôs em 1966, durante uma entrevista a Augusto de Campos veiculada pela “Revista Civilização Brasileira” “que apenas a retomada da *linha evolutiva* poderia dar organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação”. Na ocasião, o ainda quase desconhecido e jovem Caetano Veloso se referia aos procedimentos criativos da bossa-nova com relação ao samba. Ele afirmava:

[...] Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem “contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente, da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico

4 Sobre o tema ver: LUZ, Leandro Moreira da; FAGUNDES, Bruno Flávio Lontra and FERNANDES, Mônica Luiza Sócio. A polêmica do samba entre Noel Rosa e Wilson Batista: a intertextualidade e os meandros da composição. *Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso* [online]. 2015, vol.10, n.2, pp.36-53.

5 Entrevista “Belchior: marginal bem-sucedido”. *Jornal O Povo*, Fortaleza, 12. jan. 2004. Páginas azuis – entrevista concedida à jornalista Carolina Dumaresc.

Buarque, Gilberto Gil, Maria Betânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral. (REVISTA DE CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, 1966)⁶

O procedimento híbrido de inscrever a informação passada junto da novidade caracterizou a bossa nova, e podemos concordar que quando Caetano faz sua afirmação está convicto daquilo que apresentaria nos pressupostos tropicalistas, haja vista que a técnica construída por João Gilberto é um dos fundamentos tropicalistas, ou seja, o movimento é a retomada da *linha evolutiva*, no sentido de não permitir o fenecimento da modernidade. A partir disso, podemos pensar na fala de Belchior quando ele narra que sua música seria impossível sem “os baianos” e que ela era pós-tropicalista, pois ao fim, o comportamento do artista em termos de tema, musicalidade e referência possuía um *ethos* contemporâneo, independentemente de suas críticas. E é um fato de curiosa apreciação essa postura, demanda entre outras coisas a vontade de criação, um processo dialético em suma.

Essa tensa relação que Belchior estabeleceu com Caetano Veloso, como afirmamos acima, não foi incorporada pelo baiano em seu cotidiano musical, vez ou outra ele se manifestava no sentido de afirmar que quando surgiu musicalmente não se opôs a João Gilberto ou Tom Jobim⁷ e que achava pouco produtiva a manifestação jovem de querer sempre estar em oposição ao passado, ainda que ele fosse muito recente. Com o falecimento de Belchior em 30 de Abril de 2017, Caetano publica no jornal “O Estado de São Paulo”, no dia posterior, uma crônica cheia de ternura para lembrar da obra e do artista. Caetano afirma não se esquecer da primeira vez que o viu em um show e sua performance irônica:

Ele veio da coxia quase correndo e gritando, antes da introdução da banda: "Quando me lembrei já estava em cima da hora!" Era a frase que Gil diz na abertura de minha *Irene*, ao perceber que tem que recomeçar [...]. A tirada de Belchior era mais uma das referências irônicas que ele fazia ao *tropicalismo*. Tinha uma beleza poética

6 REVISTA DE CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. Que caminho seguir na música popular brasileira? Ano I, nº 7, maio de 1966.

7 A crônica em questão é: “Canções de Belchior não são das que morrem”, publicada por Caetano Veloso, em 01 de Maio de 2017.

imensa, como muitos dos versos de suas canções. (JORNAL “O ESTADO DE SÃO PAULO, 2017).

Caetano Veloso continua sua descrição afetuosa por Belchior reverenciando sua ironia e chega a afirmar que não fosse por ele a rebeldia que o “pessoal do Ceará” quis emulsionar à música brasileira, no sentido de exporem que eles eram a verdadeira novidade, teria sido mais esvaziada ainda se não fosse o talento de Belchior. Na apreciação de Caetano essa contundência nas afirmações contra o *Tropicalismo* eram bem melhores do que uma condescendência com quem o antecedeu musicalmente, ela demonstrava força criativa e atitude. O “antigo compositor baiano”, diante disso afirma que tudo o que o “pessoal do Ceará” fazia, eles, os tropicalistas, já haviam feito, e cita como exemplo a canção “Pavão Misterioso”⁸, que embora “bela”, “psicodélica e nordestinista”, não era nova, afirmando que os baianos legaram isso à música brasileira anteriormente.

A fala de Caetano além de demonstrar conciliação com as polêmicas de Belchior evidenciam um dado histórico: a postura individual de Belchior diante da música popular brasileira. Rita Morelli (1991, p. 62-63) sustenta que o “pessoal do Ceará” assumiu em determinado ponto, o risco de serem confundidos com artistas de música regional, principalmente para se oporem ao “pessoal da Bahia” e estandartes de um novo movimento musical. A denominação “pessoal do Ceará” não era reclamada pelo grupo, embora Rodger Rogério, Têti, Fagner, Belchior, Marcus Vinícius, Amelinha, Ednardo e outros tenham se conhecido durante o período de graduação na Universidade Federal do Ceará não possuíam um projeto coletivo no sentido de apresentarem manifesto ou coisa parecida, nem mesmo de comungarem todos das mesmas referências. Essa nomenclatura surgiu de uma ideia de Walter Silva, produtor televisivo que apresentava na TV Record o programa “Mixturação”, uma ideia da emissora de manter ativa a fórmula de apresentar novos artistas já que o circuito dos Festivais estava desgastado pela censura (*Idem*). É certo que quando Rodger Rogério, Têti e Ednardo lançam seu álbum de estreia, incorporam em seu subtítulo a nomenclatura.

O disco *Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem: o pessoal do Ceará* foi lançado em 1974 tem um berço nordestino, cearense e portanto trata de

⁸ “Pavão Misterioso” é uma canção lançada em 1973 por Ednardo em seu álbum “O Romance do Pavão Misterioso”, tornou-se sucesso nacional três anos depois a ser utilizada como abertura da novela “Saramandaia”, em 1976, exibida pela TV Globo e escrita por Dias Gomes.

questões regionais ao mesmo tempo em que não quer se patrimonializar, no sentido de não se tornar bastião de uma identidade tipicamente cearense. Para isso, coloca as questões que são endógenas à região numa perspectiva universal, os dilemas urbanos, o subdesenvolvimento, a inevitável migração para o sudeste, seja nos termos de se lançar artisticamente ou por uma questão de desenvolvimento pessoal diante do ritmo de crescimento dos parques industriais de São Paulo, de Minas Gerais e do Rio de Janeiro. Para denotar essa busca por universalidade a melodia trazida na memória do ritmo dos violeiros, muito clara nas cordas de aço e nas emboladas que dão ritmo a algumas canções soma-se a presença de sintetizadores, distorções de guitarras e uma eletrificação que demarca a presença do rock. Ainda que o “Pessoal do Ceará” não quisesse assumir a identidade de fazer música cearense, eles terminam por uma pressão do mercado musical sendo reconhecidos dessa forma.

Belchior ao notar os rumos que o movimento tomava diante do mercado musical tratou de afirmar em entrevista à Folha de São Paulo em Setembro de 1973:

Eu não sou representante do Nordeste, do Ceará, de coisa nenhuma. Se o Nordeste aparece na minha obra, é como raiz, matéria-prima, em termos afetivos (me afetou). Nosso trabalho não está apadrinhado nem por região, nem por gênio nenhum.

O artista que mais tarde cantaria “que o Nordeste é uma ficção” tentava dar um traço menos artesanal a obra de seus conterrâneos, mas, sobretudo buscava se distanciar de qualquer tentativa vinda da imprensa de rotulá-lo como artista tipicamente cearense. Essa característica não era ingrata, Belchior queria ser tomado a partir de uma perspectiva universal, que demonstrasse antes sua postura de agir musicalmente dentro de pressupostos modernos, incorporando matizes trabalhados no exterior, querendo ser antes um latino-americano, que teria peculiaridades dentro deste grande recorte por ser brasileiro e nordestino, mas que àquilo que era naturalmente seu não poderia suprimir sua vontade de ser cidadão do mundo. Esses aspectos que norteiam a obra do artista, é que são problematizados por Caetano em sua crônica após o falecimento de Belchior.

1.3 Minha alucinação é suportar o dia-a-dia.

Em 1976 Belchior lançou seu segundo álbum de estúdio, *Alucinação*. Entre suas faixas, destaca-se “Como nossos pais”, sucesso estrondoso com ele, mas que se imortalizou na voz de Elis Regina, a artista no ano anterior recebeu a canção e tratou de situá-la no repertório de seu show “Falso Brillhante”, no ano seguinte, a canção se tornou a principal faixa de trabalho do álbum homônimo lançado pela cantora, mas foi “Apenas um rapaz Latino-Americano” o *hit* encampado por *Alucinação*. Segundo as estimativas de venda, *Alucinação* em seu primeiro mês de circulação vendeu 30 mil cópias, um feito importante na Phonogram, já que a gravadora estava acostumada a vendas menores, porém constantes, como pontua Márcia Tosta Dias (2001). Ao todo, o álbum alcançou a marca de venda de 500 mil cópias, o que tornava Belchior um artista de envergadura na Indústria Cultural brasileira, conectado, dessa forma, não apenas aos altos índices de vendagem, mas sendo executado à exaustão nas rádios AM, aparecendo com frequência nos programas televisivos de auditório, gravando clipes, etc.

Alucinação foi batizado com o nome de uma das canções do álbum. Ela abre o lado B e embora hoje, contemporaneamente a este texto que produzimos, o verso “amar e mudar as coisas me interessa mais” parece um adágio a certa parte da juventude, na ocasião de seu lançamento soou tímida no mercado musical. Entretanto, *Alucinação* é o pulso do álbum e emblemática no projeto estético de Belchior.

Eu não estou interessado em nenhuma teoria,
Em nenhuma fantasia, nem no algo mais
Nem em tinta pro meu rosto ou oba oba, ou melodia
Para acompanhar bocejos, sonhos matinais
Eu não estou interessado em nenhuma teoria,
Nem nessas coisas do oriente, romances astrais
A minha alucinação é suportar o dia-a-dia,
E meu delírio é a experiência com coisas reais
Um preto, um pobre, um estudante, uma mulher sozinha
Blue jeans e motocicletas, pessoas cinzas normais
Garotas dentro da noite, revólver: cheira cachorro
Os humilhados do parque com os seus jornais
Carneiros, mesa, trabalho, meu corpo que cai do oitavo andar
E a solidão das pessoas dessas capitais/A violência da noite, o
movimento do tráfego
Um rapaz delicado e alegre que canta e requebra, é demais
Cravos, espinhas no rosto, Rock, Hot Dog, "play it cool, Baby"

Doze Jovens Coloridos, dois Policiais
 Cumprindo o seu (maldito) duro dever e defendendo o seu amor e
 nossa vida
 Cumprindo o seu (maldito) duro dever e defendendo o seu amor e
 nossa vida
 Mas eu não estou interessado em nenhuma teoria, em nenhuma
 fantasia, nem no algo mais
 Longe o profeta do terror que a laranja mecânica anuncia
 Amar e mudar as coisas me interessa mais
 Amar e mudar as coisas, amar e mudar as coisas me interessa mais
 Um preto, um pobre, um estudante, uma mulher sozinha
 Blue jeans e motocicletas, pessoas cinzas normais
 Garotas dentro da noite, revólver: cheira cachorro
 Os humilhados do parque com os seus jornais
 Carneiros, mesa, trabalho, meu corpo que cai do oitavo andar
 E a solidão das pessoas dessas capitais
 A violência da noite, o movimento do tráfego
 Um rapaz delicado e alegre que canta e requebra, é demais
 Cravos, espinhas no rosto, Rock, Hot Dog, "play it cool, Baby"/Doze
 Jovens Coloridos, dois Policiais
 Cumprindo o seu (maldito)duro dever e defendendo o seu amor e
 nossa vida
 Cumprindo o seu (maldito)duro dever e defendendo o seu amor e
 nossa vida
 Mas eu não estou interessado em nenhuma teoria,
 Em nenhuma fantasia, nem no algo mais
 Longe o profeta do terror que a laranja mecânica anuncia
 Amar e mudar as coisas me interessa mais
 Amar e mudar as coisas, amar e mudar as coisas me interessa mais.
 (BELCHIOR, Antonio Carlos. 1976)

Essa canção será para nós a porta de entrada para problematizar a *contracultura* em Belchior, assim como seus desdobramentos. Ainda que Belchior esteja, segundo nossa apreciação, interessado em fazer canções a partir das referências do *nacional-popular* e do *tropicalismo* é importante considerar a *contracultura* como *experiência* social marcante e decisiva nas narrativas do artista, principalmente pela *contracultura* ser base do Tropicalismo. "Alucinação" é uma canção composta com forte inspiração em Bob Dylan, um dos artistas que mais influenciaram o comportamento e a obra de Belchior. As semelhanças entre os dois artistas estão além desta canção, mas especificamente, particularizando-a, vê-se no estilo da letra algo que se aproxima bastante das canções de Dylan. Uma longa letra com dez estrofes, refrão que se alterna, e na narrativa uma constatação individualizada de problemas coletivos, o que não torna, seja Belchior, seja Dylan, emissores de um mero proselitismo, mas evidencia antes uma eloquência e tino apurado para, a partir de suas experiências, visualizar as descompassos do tempo em que viviam, nessa mesma narrativa uma forte impressão literária e a construção

de imagens que ombreiam a poesia. O ritmo *folk* do violão em Alucinação torna mais evidente a alusão ao artista estadunidense. Voltaremos à canção adiante.

Belchior tornou-se um artista de difícil classificação na tradição da música popular brasileira, por isso tratamos no tópico anterior de situá-lo entre o *nacional-popular* e o *tropicalismo*, pois como leitor da tradição que o antecedeu, Belchior pôde caracterizar sua obra de um modo bastante próprio, tal particularidade que caracterizará sua obra tem a ver com as *experiências temporais* a que esteve exposto durante os anos 1960, senão na condição de vivente, pelo menos como entusiasta da *contracultura*.

Edward P. Thompson entende que compreender um processo histórico é refletir sobre como homens e mulheres pensam e agem diante de determinadas circunstâncias. A historicidade do fenômeno social, dialético em seu movimento natural, não pode nos deixar imóvel ou numa realidade pré-determinada. Esse era seu principal combate teórico com Luis Althusser, para quem, em uma perspectiva *marxista-estruturalista* o papel dos sujeitos históricos parecia preso às determinações econômicas. E não apenas Althusser era combatido, mas como toda uma gama de autores vinculados ao *marxismo* ortodoxo, que insistiam em determinações estruturantes da sociedade. Segundo o autor o agir humano poderia ser determinado da seguinte forma:

“As pessoas não experimentam sua própria experiência apenas como ideias, no âmbito do pensamento e de seus procedimentos (...) Elas também experimentam sua experiência como sentimento e lidam com esse sentimento na cultura, como normas, obrigações familiares e de parentesco, e reciprocidades, como valores ou (através de formas mais elaboradas) na arte ou nas convicções religiosas” (THOMPSON, 1981, p. 189).

Acreditamos que Belchior estabeleceu com a *contracultura* uma experiência aos moldes do que postula E.P. Thompson. Quando tratamos de *contracultura* o imaginário a respeito de tal manifestação histórica sugere a figura do hippie como retrato. Suas calças blue jeans, batas de inspiração indiana, cabelos compridos e uma diferente forma de se dar, de se amar. O poder da flor em detrimento de revólveres e uma rebeldia contra um sistema completamente colapsado. Manifestações contra o obscurantismo ocidental - cristão e enferrujado – e em seu lugar o poder do corpo e da mente, lições do misticismo oriental reorganizadoras da subjetividade. No protagonismo jovem uma novidade: a de ser jovem e ser protagonista (perdoem-nos pela redundância) e diante disso o assumir de novas

pautas sociais, ou seja, explorar os desejos e lutar por eles contra padrões engessados por muito tempo e que não mais representavam o jovem dos anos 1960, sujeito-histórico dessa década. Sua contestação foi por ele inscrita em suas canções, livros, filmes e todas as suas possibilidades repercutem no tempo.

O jovem dos anos 1960 foi fruto de um processo de modernização das bases sociais em quase todo mundo. Embora o planeta vivesse um período de fortíssima polarização no imediato “pós-Segunda Guerra”, os projetos econômicos em curso, no Ocidente ou no Oriente, primaram em alavancar o desenvolvimento tecnológico e científico. Essas transformações se davam em todos os níveis e em todos os países que estavam direta ou indiretamente ligados à Guerra Fria. Nos países de “Primeiro Mundo” onde o crescimento das economias capitalistas era visto à distância, a classe média que se ampliou diante dos fatos também reclamou para si uma maior assistência e essa, segundo Eric Hobsbawn, canalizou-se num clamor pela melhora nos serviços educacionais secundários e superiores. Nos países, hoje chamados emergentes, como era o caso do Brasil, o crescimento (ainda que dependente) também trouxe às pautas do dia pedidos por transformações no âmbito social, talvez as Reformas de Base propostas por Jango possam ser lidas dessa maneira.

Ao levarmos em conta que a ampliação do acesso aos jovens nas universidades converteu-se em algo material e tais espaços deixam de ser apenas deleite das elites de cada Estado, podemos admitir que as instituições de ensino passam por uma transformação de seu sentido na sociedade do pós-guerra, pois agora ela necessitaria atender outras demandas e passaria a cumprir outro papel, ou melhor, a intelectualidade passa a cumprir um novo papel, aquele de estar atenta às agendas sociais. Este processo, no entanto, nos previne novamente Hobsbawn, não teve como protagonista necessariamente a intelectualidade já constituída, mas um novo sujeito histórico, este que diante dos fatos de seu tempo garimpou seu espaço e seus direitos – os jovens de classe média.

É fundamental que pensemos a segunda metade do século XX na chave da contingência, não havia apenas um caminho, um grupo ou uma filiação política, o campo de representatividade se apresentava de diferentes formas e os filhos do chamado “Baby Boom” tornaram-se uma categoria histórica adjacente aos velhos ditames da esquerda, a juventude que vivenciava transformações profundas, que recusava certos valores passou a cumprir um papel social de atitude de transgressão do tempo.

A violência com que as nações desenvolvidas se enfrentaram (em solo terceiro-mundista) durante a Guerra Fria era motivo de protesto, a repressão da esquerda nos países que compunham a “Cortina de Ferro” também, o imperialismo, a sociedade de consumo, o triunfo da futilidade capitalista, e todas as formas de organização burocráticas que estagnavam a sociedade passam a ser vistas como obstáculos para construção de um novo tempo. Entre os elementos psíquicos, a vontade de constituir uma sociabilidade mais livre (em seu sentido ontológico) era uma demanda, e para isso era necessário desconstruir os tabus e procurar uma linguagem mais expansiva que reatasse a vida a um certo tipo de hedonismo.

Respaldada nas concepções que justapunham marxismo e psicanálise, parte da juventude passou a enxergar no superego, o agente repressor internalizado pelo sistema. Agente que, a exemplo do Estado, promovia a conservação do *status quo* e contra o qual parte da juventude se insurgiu, revolucionando, ou pensando revolucionar, os costumes, as formas de ação política e a própria concepção ocidental de cultura, com novas visões de mundo. Sexo, família, espiritualidade, entre outros aspectos do cotidiano, passaram a frequentar a pauta dos debates até então preferencialmente voltada para a análise econômica e política, fazendo transbordar os conflitos da esfera privada para a pública. Mais que debater, uma parcela significativa da juventude passou a viver os novos ideais, rompendo com os padrões vigentes e aderindo a um novo *modus vivendi*, concebido como libertário e batizado de contracultural, devido ao seu caráter cismático em relação à cultura ocidental. Cisma propiciado, ironicamente, pelos próprios avanços científicos, tecnológicos e econômicos dos pós-guerra. Anunciava-se, assim, uma nova dissidência em oposição à esquerda predominante, que passava a conter em suas fileiras com um segmento que, ao invés de apostar unicamente na revolução política como forma de destruir o Sistema, apostava na revolução cultural. (CAPELLARI, p. 45, 2014)

Olgária Matos (1981) tem o entendimento de que esta juventude que precisa ser encarada como sujeito histórico⁹ se manifesta de modo particular em cada um de suas ações, fosse nos levantes do “Terceiro Mundo”, diante da “Primavera de Praga”, ou em qualquer outro motim. No entanto, segundo a autora, os acontecimentos de “Maio de 68” na França marcam em definitivo o que seria a manifestação mais enfática da *contracultura*: a recusa pela tecnocracia.

9 Em sua conformação como sujeito histórico, a juventude que viveu os anos 1960 era majoritariamente formada por estudantes (e no mundo capitalista majoritariamente oriundos de classes abastadas), e embora entre eles houvesse distintas colorações, o corolário libertador era unânime.

Theodore Roszak em sua clássica *A Contracultura* traça uma distinção entre a postura dos jovens estadunidenses e seus correspondentes europeus diante do efervescente contexto. Para o autor, as demandas são estritamente etárias e estudantis, enquanto a juventude europeia acreditava estar se desligando das antigas formas de luta da esquerda tradicional, sobretudo em “Maio de 68”, ela nada fazia senão replicar a mesma práxis. Por outro lado, ele postulava que os jovens americanos foram mais felizes em suas realizações, pois compreenderam que uma nova forma de vida só emergiria se caso fosse enterrado o velho cotidiano onde se dava a política e a vida social tradicional.

A juventude americana parece haver percebido mais depressa que na luta contra esse inimigo as táticas convencionais de resistência política ocupam posição marginal, em grande parte restrita a crises imediatas de vida ou morte. Para além dessas questões imediatas, entretanto, jaz a tarefa maior de alterar todo o contexto cultural em que tem lugar a política cotidiana. (ROZSAK, p. 65, 1972)

Rozsak, tal como outros estudiosos do tema concordam que a tecnocracia era o principal elemento a ser combatido por essa nova categoria histórica - a juventude - mas no entanto indagavam-se (à época) sobre os porquês de serem os jovens universitários os responsáveis pela difusão e propagação das ondas transformadoras que atingiam o *status quo* e não mais a classe trabalhadora, como desde o século XIX elaborara-se. Em Maio de 1968 quando explode na França as rebeliões estudantis que colocavam em xeque a burocracia acadêmica, os problemas relativos ao comportamento e toda uma ordem de transformação cultural, a classe trabalhadora encampa a luta ao lado dos estudantes, mas imediatamente ao ter suas demandas atendidas, como a redução da carga horária semanal e reajustes salariais se retiram do movimento e passam inclusive, tal qual a esquerda tradicional, a tecer críticas contundentes ao movimento.

A contracultura encontrou sua fortuna na Europa e nos Estados Unidos, mas reverberou no espaço e planou sobre o Brasil, tendo rosto e ação singulares. Por aqui, encontrou no subdesenvolvimento um obstáculo para sua plenitude transgressora, mas ainda sim causou abalos sísmicos no plano do comportamento e na produção de bens culturais. Christopher Dunn (p. 146, 2008) propõe que a *contracultura* surge no Brasil com a esquerda e se posiciona contra o estado ditatorial promovido pelo Golpe de 64 e os valores sociais que lhe são inerentes, mas coloca em cena novas formas de ativismo político, provocando fissuras entre a

própria esquerda brasileira reunida no PCB (Partido Comunista Brasileiro). Nessa mesma direção, Sheyla Diniz (2018, p. 28), sustenta o quão é improdutivo do ponto de vista analítico, tentar estabelecer comparações entre a *contracultura* estrangeira e a que floresceu no Brasil, pois suas diferenças, antes de evidenciarem um movimento amorfo por aqui, nos mostram particularidades de uma juventude que se deparou com um regime autoritário e embrutecido, mas que mesmo assim conseguiu redefinir bases de convívio social e de produção cultural.

A *juventude*, enquanto categoria histórica terá como grande bandeira ao longo da década de 1960 a libertação. Libertar-se das formas opressoras que se mantinham erigidas em seu cotidiano e que estruturavam o *status quo*, as expressões artísticas, a vida pessoal. Nesse sentido, outro autor nos ajuda a refletir sobre o período e sobre as ações que demarcam a História do século XX: Hebert Marcuse. É necessário construirmos esse panorama para afinal, situar a obra de Belchior diante de seu tempo.

Hebert Marcuse possui uma obra essencialmente anticapitalista e emancipatória. Esse é fundamentalmente seu diferencial perante os outros autores da Escola de Frankfurt, Marcuse se desloca apenas do campo da crítica e lega a sua obra um subsídio revolucionário, olhando as vicissitudes do seu tempo de modo analítico construindo um caminho capaz de desconstruir os impasses para a libertação. Isabel Loureiro comenta:

Marcuse de fato foi o único filósofo da Escola de Frankfurt que, mesmo sem ter militância política em sentido estrito, sempre permaneceu um teórico da revolução. Desde o início sua obra gira em torno de um problema: a necessidade da transformação radical da sociedade capitalista. Foi a derrota da revolução alemã que o sensibilizou para a política, como ele mesmo reconhece em várias entrevistas dadas ao longo da vida. Marcuse tem uma necessidade premente de entender por que uma revolução, que parecia na ordem do dia, acaba derrotada e as antigas classes dominantes retornam, fortalecidas. Com esse objetivo, começa a ler Marx. Mas um Marx filtrado pelo Lukács de História e consciência de classe e o Korsch de Marxismo e filosofia, livros críticos do marxismo economicista dos partidos operários oficiais. (LOUREIRO, p. 03, 2015)

Entre os elementos fundantes de sua análise no campo revolucionário estão os *Manuscritos Econômico-Filosóficos* de Karl Marx. A obra que tenciona o movimento dialético entre o *ser* e sua *consciência* busca, no espaço e no tempo, uma emancipação completa do ser humano, onde podemos admitir que talvez todas as vertentes da obra marxiana estejam em diálogo, ao menos de um modo explícito.

Se por um lado o Marx dos *Manuscritos* é uma influência decisiva em sua obra, será outro grande pensador do século XIX o segundo elemento basilar de seu trabalho: Sigmund Freud. Tal combinação resultará, em *Eros e Civilização*, onde o autor persegue a temática de constituir uma teoria do sujeito do pós-guerra que foi completamente capitaneado pelas tensões de seu tempo, ou seja, o tempo da *sociedade industrial avançada*. Marcuse admitia que o antigo *sujeito-histórico* reivindicado pelo marxismo estava tragado pela sociedade de consumo, por isso seu comprometimento revolucionário havia se esvaído, e as máculas da ideologia e da repressão o levaram, paulatinamente, ao encontro de seus algozes.

O que Marcuse aponta é que a sociedade capitalista havia em sua constituição criado mecanismos capazes de fazer com que o indivíduo histórico negasse as suas próprias pulsões de vida (*Eros*) e de acostumado e amedrontado que se tornou das necessidades exploratórias de sua sobrevivência não enxergava mais nenhuma forma de libertação. O que agrava esse contexto, e por isso nosso autor apoiar-se a em Freud é que tais domínios não se dão apenas naquilo que é sensível, toda essa carga de repressão será internalizada e fará com que os anseios fracassem na psique dos homens, portanto, o sujeito da *sociedade industrial avançada* está derrotado antes de mesmo de se colocar diante da luta, é esse seu fundamental fracasso, e é isso, ainda que teleologicamente, que Marcuse explica como sendo o principal desgaste das revoluções em termos políticos, sociais e econômicos. Diante da inexorabilidade de variação de vida deste homem no século XX que o autor persegue um outro sujeito capaz de transformar socialmente o mundo.

Hebert Marcuse está situado num período histórico onde observa os descaminhos do socialismo soviético, que converteu-se em nada além do que um sistema repressor e autárquico, por outro lado, via na conformação do *american way of life* as amarras da sociedade de consumo. Os dois hemisférios separados pelas tensões políticas, no entanto, guardavam consigo a implacabilidade do avanço industrial e a chegada avassaladora do advento da automatização. Com tal chegada, boa parte da força depreendida na produção se dissipava, já que a máquina passara a cumprir tal papel. O autor compreendeu que desse modo, onde a pulsão de vida já não era completamente depositada no trabalho em série, este novo indivíduo que vive a iminência da automação teria a possibilidade de direcionar o *Eros* há outras atividades. Segundo Isabel Loureiro:

Assim sendo, numa sociedade em que o trabalho manual é crescentemente substituído por máquinas, Eros pode libertar-se, a energia pulsional antes canalizada para o trabalho pode dirigir-se para outros fins. Entretanto, precisamente porque não há mais base objetiva para a ideologia do trabalho penoso e para a repressão das pulsões é que é necessária a repressão das consciências. Mas se as consciências são dominadas, como é possível a emancipação? A idéia básica é que a força libertadora de Eros, que não pode ser totalmente reprimida e que sempre retorna à superfície, faz explodir os quadros da sociedade estabelecida [...] Chegamos assim ao tema, central em Eros e civilização, de uma sociedade do tempo livre. Com a automação, o pouco trabalho que restaria seria trabalho não alienado, lúdico. [...] Em outras palavras, a abolição do trabalho alienado permitiria investir a libido no trabalho – que se tornaria assim trabalho lúdico – e nas relações sociais, o que transformaria a vida num jogo estético/erótico em que os sentidos humanos não seriam moldados pela forma mercadoria. Numa sociedade sem repressão das pulsões a gratificação erótica seria inerente a toda a vida social e ocorreria a reconciliação entre os seres humanos e a natureza, a qual deixaria de ser mera matéria que o homem pode explorar a seu bel prazer (donde o interesse de Marcuse pela ecologia). (Idem, p. 07)

Eros e Civilização, publicada em 1955, encontra entre os jovens da década posterior um amplo respaldo e porque não dizer, um horizonte de ação. Lido pela direita como um apologista das perversões e pela esquerda tradicional como uma irracionalista, Marcuse se converterá no guru de toda uma juventude disposta a mudanças, mas não em um sentido estritamente sindical/operário, há entre estes que tornaram a *contracultura* uma realidade outras formas de transcendência.

No Brasil é certo que a repressão que se abriu contra os estudantes brasileiros no pós-1964 tornou a transgressão dos movimentos contestatórios limitada, e após 1968, com a promulgação do AI-5 o horizonte de luta se torna ainda mais hostil. A saída para enfrentar a ditadura, construída por parte da esquerda brasileira foi a atuação no anonimato, por meio das guerrilhas¹⁰, algo que estava deslocado de um entusiasmo maior da população brasileira.

Como água do mar que se espalha, as teorias que comentamos acima, se fizeram populares no Brasil. O *desbunde* à lá São Francisco-Califórnia, está presente em ricas produções culturais que ganharam o Brasil entre o final dos anos 1960 e a primeira metade da década posterior. Subvertendo a violência da censura o Brasil viveu sua *contracultura*, sem esquecer do seu terreno, de seus

10 Sobre o tema ver: RIDENTI, Marcelo. O fantasma da Revolução Brasileira. São Paulo: UNESP, 1993.

anacronismos, desafiando além do poder instituído, a *cordialidade* das relações sociais, pois quem, conservador *em si*, seria condescendente com a figura andrógina de Ney Matogrosso nos idos de 1973? Mas e Belchior?

Em entrevista ao Pasquim no ano de 1982, Belchior foi interpelado sobre sua participação em movimentos de juventude durante os anos 1960:

Pasquim: Você participou do movimento estudantil de '68? Belchior: Participava, mas de forma alternativa, achando que devia seguir outro rumo, pois era voltado à própria instituição, quando cabia ao universitário repensar todo o ato político brasileiro naquele momento. Por exemplo: eu achava que cabia aos estudantes pensar as alternativas para uma mobilização política que não fosse capitalista ou socialista. Queria uma experiência anarquista, no sentido mais rígido da palavra, uma experiência desordenadora. Imaginava que podíamos aproveitar a oportunidade do movimento estudantil pra ser algo mais que caudatário do movimento político institucional. Pretendia uma coisa mais concreta e inovadora do que fazer passeatas de abaixo o imperialismo. Mas ao ultrapassar o movimento retórico fui vencido.

A desordem aludida pelo compositor tem a ver com o pensamento de recusa, e é nesse sentido apontamos no artista um veio, talvez, *existencialista*. A música de Belchior ao longo dos anos 1970 tem menos a ver com um misto de esperança e lamentação. Uma lamentação, no entanto, que não flerta com o *niilismo* nietzchiano em seu sentido *passivo*, Belchior olha com a crueza da realidade, de alguém que se quer construir *outsider* até do engajamento, seja ele dado ao *desbunde* ou a militância *stricto sensu*. Dessa forma, “Alucinação” é uma canção quase manifesto dessa postura que renderá dentro da crítica musical desconfianças e senões dos defensores da MPB mais engajada¹¹.

Alucinação, como chamamos atenção acima, é a canção que nomeia o álbum lançado pelo artista em 1976. É uma canção que se engrandece menos por ornamentos melódicos e muito mais por sua acidez e pelo canto forte entoado pelo artista, ou seja, é a voz de Belchior e sua letra terrivelmente real que a engrandecem. Os argumentos de Belchior na canção exibem uma espécie de desquite com o seu tempo, mas não sem deixar ao final uma possibilidade de rumo,

11 A afirmação em questão tem a ver com a uma crítica em especial. Veiculada pelo Jornal *O Globo*, após o lançamento de *Alucinação*, em 1976, nela, Sérgio Cabral, tece comentários sobre o disco afirmando que a *novidade* aventada por Belchior em seu disco já é, em verdade, muito antiga e procurada desde os anos 1960. A hipótese que esse trabalho busca consolidar vai na contramão da afirmação de Cabral, pois acreditamos que Belchior envolva outros temas em suas exposições, embora influencie-se pelo que lhe antecedeu. A crítica é intitulada como “O novo só na superfície”.

de existência possível para lidar com as vicissitudes e anacronismos da época. Na vitrola quando colocamos “Alucinação” para tocar (primeira faixa do lado B) somos de repente surpreendidos com a voz de Belchior, pois a canção não possui nenhuma introdução que prepare a sua escuta, explode a voz anasalada de Belchior a dizer que “não está interessado em nenhuma *“tiuria”*”.

Teoria é uma palavra que quando grafada corretamente, mesmo possuindo apenas seis letras, se classifica como paroxítona de quatro sílabas - te-o-ri-a – Belchior a canta “**tiu-ri-a**”, diminuindo uma sílaba, dessa forma, não apenas adequa a à melodia da canção, mas como também relativiza as próprias teorias que naturalmente o circundavam, tornando seu canto nordestino, seu sotaque e maneirismos, mais importante do que as ideias feitas, sua existência ganha maior destaque. Permanece ao longo da narrativa se desligando dos engajamentos tradicionais, se recusa à fantasia e às colorações políticas quando aponta não querer “tinta para o rosto” ou saídas frívolas para o dia-a-dia.

Na segunda parte da canção, Belchior novamente afirma sua recusa às teorias, e acrescenta um novo elemento ao seu desquite: as *coisas do oriente* e os *romances astrais*. Ora, ao longo da década de 1960 e a primeira metade da década seguinte a busca por referências que dessem vazão a subjetividade no interior do estilo de vida *contracultural* foram buscadas nas religiões e nas filosofias orientais. Marcos Alexandre Capellari comenta:

Em meio aos prós e contras, e graças às críticas e autocríticas, a contracultura dos anos 60 e 70 se revela como um movimento de ideias e comportamentos que, a despeito de sua heterogeneidade, é marcado pela ênfase na subjetividade. O “eu”, de mero espectador do drama universal, se transformou, sob o influxo da psicanálise, do existencialismo, do psicodelismo e de doutrinas filosóficas e religiosas do Oriente e do Ocidente, em ponto de chegada, em espetáculo cujo enredo deve ser desvendado como condição de um novo aprendizado sobre o mundo. Um aprendizado cujo norte é a felicidade decorrente da libertação das amarras culturais internalizadas. (CAPELLARI, p. 78, 2007).

Essa busca pelo *eu* permanente reconcilia a separação que o discurso ocidental promoveu entre sujeito e objeto tornando a subjetividade total um valor a ser buscado, o homem, dessa forma, não está distante da natureza, ele necessita se integrar à ela, afim de se tornar uno no mundo, ter uma consciência holística de sua existência. Ao continuar sua narrativa Belchior responde a este quadro que

acabamos de expor, e termina por afirmar que tais ideias orientais são apenas um delírio, e que se for para delirar que seja *por coisas reais*, pois estas são tão reais que nos deixam perplexos, olhar ao redor e não se espantar é como se passássemos indiferentes ao que o mundo se tornou. Ou seja, o artista traz à tona seu lugar no mundo como um sujeito que está desencantado, mas que não por isso se tornará sonhador de um mundo ideal, seu canto serve para refletir, para alertar sobre a violência que assola a existência, tais quais as do racismo, das relações entre capital e trabalho, a angústia, a opressão, a animalidade e da alienação, elementos que são metaforizados a partir do *preto, do pobre, do estudante, da mulher sozinha, do revólver e do blue jeans*.

Ao findar suas críticas Belchior chama a atenção à obra de Anthony Burgess *A Clockwork Orange*, em português: *A Laranja Mecânica*. O livro *distópico* publicado em 1962 tornou-se filme em 1971 pelas mãos de Stanley Kubrick e desde então é reverenciado como uma das grandes obras do cinema mundial. Na obra, Alex Delarge, o protagonista, é um jovem que na companhia de alguns amigos pratica atos de “ultraviolência” envolvendo assassinatos e abuso sexual. Alex em uma de suas investidas acaba sendo “traído” por seus amigos e finalmente preso pela polícia. Seu recolhimento acarreta um amplo debate público em torno de um tratamento experiencial oferecido ao protagonista pelo governo autoritário do Reino Unido. Trata-se de uma espécie de condicionamento *behaviorista*, onde Alex não apenas passa a nutrir uma ojeriza por todos os atos que praticava anteriormente, mas como também deixa de lado qualquer sentimento moral. Alex, curiosamente, após se tornar uma espécie de celebridade que divulga o sucesso do tratamento inventado pelo governo britânico, reencontra todas as suas vítimas que com grande gana de vingança o expõe a mesma “ultraviolência” que ele levava à cabo antes do tratamento. Em um desses episódios, ao vagar pelas ruas extremamente debilitado e indefeso, um intelectual contrário ao tratamento, que foi uma antiga vítima de Alex o recolhe em casa, pois não o reconhece em um primeiro momento. Mas basta que Alex, durante um banho, comece a cantar “Signin’in the rain”, famosa canção executada por Gene Kelly no filme homônimo de 1952, para que o “benfeitor” ative na memória a lembrança do delinquente violentando sua esposa enquanto cantava a música, e ele, paradoxalmente, se nutre de um sentimento de revide, mas que o deixe confortável na situação de intelectual. Sabendo que um dos resultados do tratamento em Alex havia sido o pavor que este passa a nutrir pela “Nona Sinfonia

de Beethoven”, antes sua música predileta, o intelectual trata de enclausura-lo em um quarto e coloca para tocar a referida obra. Alex apavorado se joga pela janela em uma evidente tentativa de suicídio. O protagonista então acorda em um hospital e ao seu encontro está o Primeiro Ministro inglês que sabendo que o tratamento foi revertido para que Alex recobrasse a consciência o chantageia afirmando que se ele mantiver um comportamento similar ao pós-tratamento ele ganhará dinheiro e se tornará famoso. O governo celebra com Alex um acordo onde a violência e os interesses escusos se tornam mais importantes do que o bem-estar da sociedade.

Belchior quando alude à obra *Laranja Mecânica* quase no final da canção afirma: “longe o profeta do terror que a Laranja Mecânica anuncia/ amar e mudar as coisas me interessam mais, intenta que o verso sintetize a canção, pois ao longo de sua narrativa, ele afirma que quase nada que preenche o cotidiano político lhe parece uma saída interessante. Nenhuma das investidas da juventude, sejam nas “velhas ideias” ou na “alienação proposital” são capazes de refletir a alucinação que a sociedade brasileira lhe causava. Mas da mesma forma, Belchior, também não se queria entusiasta de saídas fáceis, indivíduos que se comportassem como “animais de rebanho” ou que a violência se tornasse o corolário de novos tempos. Amar e mudar as coisas, antes de uma resignação é uma escolha. “Alucinação” se tematiza como canção que discute o humanismo de um modo onde mover-se a partir da subjetividade é algo que adquire relevo apenas se esta dimensão de nossa existência for sensível ao outro. Essa é a mensagem à juventude dos anos 1970.

1.4 Mas é você que ama o passado e que não vê

Talvez, nenhuma outra canção de Belchior tenha falado à juventude tão abertamente do que “Como Nossos Pais”. A canção disposta como terceira faixa do lado A do álbum “Alucinação” foi o segundo maior sucesso do referido disco, ficando atrás apenas de “Apenas um rapaz latino-americano”, “carro-chefe” do LP de Belchior lançado em 1976. Desde seu lançamento, “Alucinação” tem sido ovacionado como um dos maiores discos já produzidos no Brasil, e na última década foi redescoberto pela crítica e por aqueles que se interessam pela canção popular no Brasil. Talvez um dos elementos causadores desse *frenesi* em torno de “Alucinação” tenha sido o cotidiano político o qual o Brasil foi vítima nos últimos cinco anos, uma áspera agenda que envolveu a perda de direitos no mundo do trabalho e uma

amplificação de preconceitos contra todos os grupos historicamente marginalizados no país. Um poço sem fundo de angústia e ódio que esperamos um dia que a História Social consiga explicar. A busca por *Alucinação* revela a contemporaneidade do disco, pois sua temática relativa a uma *nova* forma de participação social não cria engodo para uma subjetividade que finda-se em si.

“Como Nossos Pais” é uma canção que tem por tema o conflito geracional, todavia, seus protagonistas são pessoas da mesma idade, mas com visões distintas sobre os dilemas que caem sobre si, cujas raízes são os descompassos da vida política brasileira ou a falta de perspectiva diante da persistência da ditadura militar.

Não quero lhe falar
Meu grande amor
Das coisas que aprendi
Nos discos
Quero lhe contar como eu vivi
E tudo o que aconteceu comigo
Viver é melhor que sonhar
Eu sei que o amor
É uma coisa boa
Mas também sei
Que qualquer canto
É menor do que a vida
De qualquer pessoa
Por isso cuidado meu bem
Há perigo na esquina
Eles venceram e o sinal
Está fechado prá nós
Que somos jovens
Para abraçar meu irmão
E beijar minha menina na rua
É que se fez o meu lábio
O meu braço e a minha voz
Você me pergunta
Pela minha paixão
Digo que estou encantado
Como uma nova invenção
Vou ficar nesta cidade
Não vou voltar pro sertão
Pois vejo vir vindo no vento
O cheiro de nova estação
Eu sinto tudo na ferida viva
Do meu coração
Já faz tempo
Eu vi você na rua
Cabelo ao vento
Gente jovem reunida
Na parede da memória
Esta lembrança

É o quadro que dói mais
Minha dor é perceber
Que apesar de termos feito
Tudo, tudo, tudo, tudo que fizemos
Ainda somos os mesmos
E vivemos
Ainda somos os mesmos
E vivemos
Como os nossos pais
Nossos ídolos
Ainda são os mesmos
E as aparências, as aparências
Não enganam não
Você diz que depois deles
Não apareceu mais ninguém
Você pode até dizer
Que eu 'to por fora
Ou então
Que eu tô inventando
Mas é você que ama o passado
E que não vê
É você que ama o passado
E que não vê
Que o novo sempre vem
E hoje eu sei, eu sei
Que quem me deu a ideia
De uma nova consciência
E juventude
Está em casa guardado por Deus
Contando seus metais
Minha dor é perceber
Que apesar de termos feito
Tudo, tudo, tudo, tudo que fizemos
Ainda somos os mesmos
E vivemos
Ainda somos os mesmos
E vivemos
Ainda somos
Os mesmos e vivemos
Como os nossos pais. (BELCHIOR, Antonio Carlos. 1976)

A canção, como sustentamos acima, é um diálogo, ou melhor, trata-se de um conflito de ideias entre um casal. Tal como ocorre em “Alucinação”, a instrumentação cumpre um papel intimista, sem grandes ornamentos. O que proporciona à canção a grandeza que ocupa no disco é sua letra bem construída, baseada em versos fortes, sustentáculos de dois refrões que são como a síntese da tematização da canção, e a instrumentação, nesse caso, acompanha a transmissão da mensagem, reduzindo-se ou ampliando-se de acordo com a tensão que a letra anuncia. Ou seja, durante a exposição das ideias a instrumentação é simples,

baseada em um violão *folk*, uso tímido de um sintetizador e marcação da bateria. À medida que o narrador adverte o segundo personagem da canção, a instrumentação baseada nos mesmos instrumentos citados aumenta, e se percebe com maior nitidez o uso da guitarra e a ampliação das potências do sintetizador.

O formato da canção guarda muita semelhança com “Alucinação”, não apenas em sua mensagem, mas também em sua harmonia e no modo como Belchior a interpreta. Sua voz anasalada e grave se espraia em diferentes tonalidades para fazer um vinco na letra, sobretudo nos momentos em que a temática perseguida alude a necessidade de reconhecermos como a *práxis* política dos últimos vinte anos anteriores à 1976 não levou a juventude ao posto, que em tese, deveria ocupar na sociedade.

Na canção o narrador dialoga com alguém a quem com ternura chama de “grande amor” e afirma não querer falar-lhe de trivialidades, mas sim de suas experiências, dos acontecimentos que o afetaram. A premissa *existencialista* surge então em frases como: “viver é melhor que sonhar”, onde podemos interpretar que os caminhos que nossa subjetividade nos conduz, quando têm-se em conta a necessidade alguma forma de ação, como adiante se apresentará, pode ser mais interessante do que viver de fórmulas ou ideias feitas. Adiante Belchior afirma que “qualquer canto é menor do que a vida de qualquer pessoa”, utilizando duas vezes seguidas o pronome indefinido “qualquer”, o que pode ser lido como uma anáfora que demarca que mesmo diante de tantas canções alusivas ao período político que o Brasil atravessava elas não atingem a angústia do jovem, mesmo assim tergiversa com a sua prevenção e admite que o “sinal está fechado” para a juventude – Paulinho da Viola em 1969 venceu o V Festival de Música Popular Brasileira com a canção “Sinal Fechado”, onde uma conversa prosaica durante um sinal vermelho de um cruzamento metaforiza a censura e a falta de liberdade na sociedade brasileira. Cinco anos mais tarde, Chico Buarque grava a canção e nomeia seu álbum com o mesmo título “Sinal Fechado”, para além de uma coincidência, uma *sincronicidade*, pois Chico estava enfrentando uma difícil queda de braço com ditadura, onde quase todas as suas canções eram barradas pela censura.

O engajamento e a construção de uma atitude demarcadora de sua existência surge quando o artista afirma que naqueles tempos abraçar e beijar a quem se ama, numa alusão a uma vida livre e desimpedida só existirá a partir de um anárquico levante que envolva os braços e a voz dos angustiados. Como um grito de excluídos

é necessário expurgar o encastelamento e o medo, novos tempos virão. Esse sopro de otimismo, entretanto, só adquire lastro se o destinatário da mensagem se atentar aos discursos posteriores na canção. Belchior recorre à memória de tempos idos para mostrar que outros horizontes eram possíveis, o “cabelo ao vento, gente jovem reunida”, como se a experiência da liberdade *contracultural* promovida, por exemplo, pelos *hippies* tivesse sido encampada com mais vigor, fazendo jus à outros caminhos a construção de outras formas de sensibilidade. É certo que naquele momento, em 1976, isso não era mais possível, o que era e o que se foi são muros do passado que precisam cair para o raiar de novas esperanças. O narrador, tal qual Carlos Drummond de Andrade, que lamenta por Itabira ser apenas “um quadro na parede”¹², lamenta esse passado, pois ele foi vivido pela metade e chega ao ponto máximo da canção, mesmo momento em que o intimista arranjo se rompe com a crescente de todos os instrumentos envolvidos em sua execução, e o angustiante verso que ecoa até os nossos dias afirma: “minha dor é perceber que apesar de termos feito tudo o que fizemos, ainda somos os mesmos e vivemos como os nossos pais”, o que acarreta responsabilizar individualmente quem vive o presente sem grandes expectativas, pois se é o indivíduo responsável por sua *existência*, este por sua vez está fadado a viver livremente, para a transformação ou para a acomodação, acomodação essa que sugere até mesmo os protagonistas daquele tempo não terem olhado para os lados e buscar novas referências. Imitam, dessa maneira, os mesmos cacoetes de seus pais, conformam-se, e tal qual os “seus ídolos”, guardam-se em casa por Deus e *aburguesam* suas vidas, preocupados em construir sonhos alimentados pelo capitalismo.

Nesse sentido, “Como nossos pais” (assim como *Alucinação*, o álbum), pelo tom de sua crítica parece ser uma canção que atravessa a fronteira da metáfora, tão comum a canção dos anos 1970, pois diz abertamente sobre o dilema de atravessar

12 Em diferentes canções de Belchior destaca-se uma intertextualidade com a poesia. Em “Como nossos pais”, o verso “Na parede da memória/ Esse é o quadro que dói mais”, podemos admitir a menção de Belchior ao poema “Confidências de um itabirano”, escrito por Carlos Drummond de Andrade: “Alguns anos vivi em Itabira./ Principalmente nasci em Itabira./ Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro./ Noventa por cento de ferro nas calçadas./ Oitenta por cento de ferro nas almas./ E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação./ A vontade de amar, que me paralisa o trabalho,/ vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes./ E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,/ é doce herança itabirana./ De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:/ esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil;/ este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;/ este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;/ este orgulho, esta cabeça baixa.../ Tive ouro, tive gado, tive fazendas./ Hoje sou funcionário público./ Itabira é apenas uma fotografia na parede./ Mas como dói!”

os tempos obscuros sem repetir maneirismos sazonais, a canção, especificamente chama atenção ao novo, “o novo sempre vem”, mas para isso é necessário alargar as possibilidades do existir, olhar ao redor.

1.5 Nunca mais teu pai falou: she's leaving home!¹³

Em 1972 Roberto Carlos lançou seu décimo segundo álbum de estúdio. Entre muitas canções que o LP de Roberto lançou no mercado musical com sucesso, uma merece nossa atenção, trata-se de “À Janela”:

Da janela o horizonte
A liberdade de uma estrada eu posso ver
O meu pensamento voa livre em sonhos
Pra longe de onde estou
Eu às vezes penso até onde essa estrada
Pode levar alguém
Tanta gente já se arrependeu e eu
Eu vou pensar, eu vou pensar
Quantas vezes eu pensei sair de casa
Mas eu desisti
Pois eu sei lá fora eu não teria
O que eu tenho agora aqui
Meu pai me dá conselhos
Minha mãe vive falando sem saber
Que eu tenho meus problemas
E que às vezes só eu posso resolver
Coisas da vida
Choque de opiniões
Coisas da vida
Coisas da vida
Novamente eu penso ir embora
Viver a vida que eu quiser
Caminhar no mundo enfrentando
Qualquer coisa que vier
Penso andar sem rumo
Pelas ruas, pela noite sem pensar
No que vou dizer em casa
Nem satisfações a dar

¹³Wednesday morning at five o'clock/ As the day begins/ Silently closing her bedroom door/ Leaving the note that she hoped would say more/ She goes downstairs to the kitchen/ Clutching her handkerchief/ Quietly turning the backdoor key/ Stepping outside, she is free/ She (we gave her most of our lives)/ Is leaving (sacrificed most of our lives)/ Home (we gave her everything money could buy)/ She's leaving home, after living alone, for so many years (bye bye)/ Father snores as his wife gets into her dressing gown/ Picks up the letter that's lying there/ Standing alone at the top of the stairs/ She breaks down and cries to her husband/ "Daddy, our baby's gone/ "Why would she treat us so thoughtlessly?/ How could she do this to me?"/ She (we never thought of ourselves)/ Is leaving (never a thought for ourselves)/ Home (we struggled hard all our lives to get by)/ She's leaving home, after living alone, for so many years/ Friday morning, at nine o'clock/ She is far away/ Waiting to keep the appointment she made/ Meeting a man from the Motor trade/ She (what did we do that was wrong)/ Is Having (we didn't know it was wrong)/ Fun (fun is the one thing that money can't buy)/ Something inside, that was always denied, for so many years/ She's leaving home, bye, bye (LENNON & MCCARTNEY, 1967).

Coisas da vida
Choque de opiniões
Coisas da vida
Coisas da vida
Penso duas vezes me convenço
Que aqui é o meu lugar
Lá fora às vezes chove
E é quase certo que eu vou querer voltar
A noite é sempre fria
Quando não se tem um teto com amor
E esse amor eu tenho mas me esqueço
Às vezes de lhe dar valor
Coisas da vida
Choque de opiniões
Coisas da vida
Coisas da vida
Tudo tem seu tempo
E uma vida inteira eu tenho pra viver
E nessa vida é necessário a gente
Procurar compreender
Coisas que aborrecem
Muitas vezes acontecem por amor
E esse amor eu tenho
Esquecido às vezes
De lhe dar valor
Coisas da vida
Choque de opiniões
Coisas da vida
Coisas da vida. (CARLOS, Erasmo; CARLOS, Roberto, 1972).

“À Janela” é uma canção que vai de encontro às expectativas da juventude que investiu na *contracultura*. Ela propõem à resiliência diante do despertar de novos caminhos, e é muito tacanha ao supor à juventude, pois apresenta um panorama que opõe pais e filhos somente pela trivialidade como sair sem dar explicações, vagar pelas ruas sem ter hora para voltar, etc. Pode ser lida como uma canção moralista, pois pondera que o conflito geracional se dê somente por um “choque de opiniões”, ao passo que sabemos as raízes de tais problemas são bem mais profundas, tratava-se de uma recusa aos mesmos padrões de comportamento. “À Janela” é a antítese de “She’s leaving home”, dos Beatles, pois nesta a jovem personagem da música, mesmo sendo uma figura abastada, a quem os pais proporcionaram tudo o que dinheiro pôde, não hesita em se aventurar por outros caminhos em busca de sua felicidade, mesmo que isso causasse a completa desesperança de seus pais. Segundo consta¹⁴, Paul McCartney leu a notícia no *Daily*

¹⁴ Sobre o tema ver: TURNER, Steve. THE BEATLES: The stories behind the songs - 1967-1970. Londres: Ed: Carlton Books Ltd. 2011.

Mail de uma jovem que aos dezessete anos saiu de casa deixando apenas um bilhete afirmando que iria embora. Os pais, catatônicos com a atitude da filha, declararam à ocasião que não entendiam seu sumiço repentino, de uma vez que ela “possuía tudo em casa” – “we gave her everything money could buy”.

Entre Roberto Carlos e os Beatles, Belchior optou por outro caminho: o da crítica. Imaginou a sociedade brasileira com potencial “para ir embora”, mas constatou com a maturação dos anos 1970 que ela apenas vislumbrou da janela o horizonte de expectativas. *Existencialista*, propôs aforismas ansiando o *novo*, onde não existirá espaço *para tanta tristeza* e que o “passado é uma roupa que não nos serve mais”, e neste ponto, não servia como exemplo a jovem de “She’s leaving home”, tampouco o quase “coroinha”, personagem de Roberto e Erasmo Carlos. Belchior não aponta respostas, mas olha para juventude de sua época e sem metaforizar, sem verniz, expõe angústias nunca antes traduzidas. *O sonho acabou*, mas não a possibilidade de construir outros sonhos, tal como afirmaria em entrevista de rádio no ano de 1982, quando interpelado sobre suas canções se impregnarem de crítica à sua geração:

Essa palavra, sonho, pra mim, é uma palavra muito significativa, ela diz respeito à utopia provável, a utopia que pode ser alcançada e não a utopia pura e simples. O sonho é aquilo que você pretende como acréscimo a sua humanidade e que pode ser alcançado se você usar novas táticas, novos elementos, novas estratégias, novas formas de humanidade. (CAMINHOS DA CULTURA COM BELCHIOR, 1982)¹⁵

Dessa forma, há uma canção de Belchior, também extraída do LP “Alucinação”, de 1976, que pode dar indícios de crítica e possibilidade de sonho, nos termos do que afirma o compositor – “Velha Roupa Colorida”:

Você não sente nem vê
Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo
Que uma nova mudança em breve vai acontecer
E o que há algum tempo era jovem novo
Hoje é antigo, e precisamos todos rejuvenescer
Nunca mais meu pai falou "She's leaving home"
E meteu o pé na estrada, "Like a Rolling Stone"
Nunca mais eu convidei minha menina
Para correr no meu carro (loucura, chiclete e som)
Nunca mais você saiu a rua em grupo reunido
O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor, que é de um cartaz

¹⁵ O programa foi transmitido pela Rádio Universitária desde Fortaleza em 1982. O programa radiofônico era apresentando por Ricardo Guilherme, que durante mais de uma hora faz perguntas a Belchior sobre sua obra e vida.

No presente a mente, o corpo é diferente
E o passado é uma roupa que não nos serve mais
No presente a mente, o corpo é diferente
E o passado é uma roupa que não nos serve mais
Como Poe, poeta louco americano,
Eu pergunto ao passarinho "Blackbird, o que se faz?"
Raven never raven never raven
Black bird me responde
Tudo já ficou atrás
Raven never raven never raven
Assum-preto me responde
O passado nunca mais
Você não sente não vê
Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo
Que uma nova mudança em breve vai acontecer
O que há algum tempo era jovem novo,
Hoje é antigo
E precisamos todos rejuvenescer
E precisamos todos rejuvenescer
E precisamos rejuvenescer. (BELCHIOR, Antonio Carlos. 1976)

Esta canção, à exemplo de “Como Nossos Pais”, foi incorporada ao espetáculo de Elis Regina, em cartaz durante 1975 e 1976 denominado *Falso Brilhante*, as duas canções tornaram-se os maiores sucessos de Elis no álbum homônimo de 1976. O espetáculo foi mais acessível ao público pelo baixo preço dos ingressos e aproximou as fronteiras da música de Elis ao rock, à modernidade musical e às possibilidades de contestar mais abertamente o Regime Militar. Ela que em 1972 havia sido retratada com desconfiança pelo “Pasquim”, faz a pazes com a crítica ao gravar um disco com ares mais politizados. Na versão de Elis para “Velha Roupa Colorida” destaca-se a rítmica do *rock’n’roll*, Belchior por sua vez traz uma versão mais sóbria, e tal como quase todo o seu “Alucinação” interpreta a referida canção a partir de referências do *folk* e do *jazz*.

O trabalho com a canção popular gravada em LP sempre leva o pesquisador a buscar o formato original das gravações com as quais trabalha, e mesmo, por vezes, não sendo seu trabalho ligado estritamente aos estudos de memória há uma preocupação em conhecer a impressão do ouvinte de quarenta anos atrás no momento de lançamento da canção. No caso específico de “Velha Roupa Colorida”, os ouvintes em 1976 tinham a opção à época de ouvi-la a partir da gravação de Elis Regina e a de Belchior, por ser uma música carregada de mensagens, composta a partir de um crivo crítico, nos indagamos: em qual das duas versões a canção se sintetiza? A interpretação de Elis possui uma ironia imanente, pois como podemos

observar, “Velha Roupa Colorida” lança o argumento de que o “passado é uma roupa que não nos serve mais”, no entanto, a “roupagem” de sua versão é um *rockabilly*, variável do *rock’n’roll*, recorrente entre os anos 1950 e 1960. Já na versão de Belchior é possível captarmos mais da letra, de uma vez que ela é interpretada mais calmamente e os versos aparecem com maior nitidez. Se tomarmos esse caminho interpretativo, podemos concluir que a interpretação de Elis é tão profunda e marcante que a artista um pouco se torna “dona” da canção, pois redefine sua estrutura interna e a torna um objeto único de crítica.

“Velha roupa colorida” é uma canção baseada na intertextualidade com ícones da modernidade, seu ponto de partida é o taciturno poema de Edgar Allan Poe, “O Corvo”, em inglês “*The Raven*”. A obra narra a experiência sobrenatural de um jovem que em um dia frio do mês de Dezembro, tenta em vão estudar “tomos de ciências ancestrais”, quando é surpreendido por batidas em sua janela, ao que a abre, contempla apenas a noite, e “nada mais”. Inquieto com o inconveniente decide escancarar as vidraças que protegiam o ambiente do tempo, e de repente avança sobre o cômodo um pássaro negro, um corvo, que elegantemente “como um lorde”, senta sobre o busto de Palas Atena. Espantado com a singularidade da visita de um pássaro tão estranho, e que segundo as lendas traz maus agouros, por tantas representações que o tornam como par de Satanás, o narrador começa a indagar o corvo afim de saber qual o seu nome nas trevas, ao que o corvo afirma: nunca mais! - *Quoth the raven “Nevermore”*.

O poema publicado em 1845 contou desde então com traduções de figuras de grande envergadura na literatura mundial. Para o francês quem se encarregou de tal feita fora Charles Baudelaire, e para língua portuguesa dois dos mais importantes autores deste vernáculo: Machado de Assis e Fernando Pessoa, o último segundo a crítica literária, fora tão prudente em sua tradução que manteve a cadência musical que Poe proporciona ao poema em sua língua original, assim como um total respeito à métrica. Repleto de simbolismos, Poe, “*poeta, louco americano*”, que conserva um ambiente de mistério durante toda a narrativa contempla o corvo como uma figura de sapiência, vide seu esplendoroso pouso sobre o busto de Atena. E sua resposta insistente “nevermore”, brinca com o sobrenatural, pois ao mesmo tempo que adverte não ser possível acessar os mortos, haja visto que o narrador insiste em saber se quem o enviou e se está bem noutra plano é seu amor falecido, *Lenore*, ele mesmo dá ares da existência do sobrenatural, pois é um pássaro falante, ainda que,

segundo a biologia, os corvos integrem os grupos de pássaros capazes de repetir palavras. Tais ambiguidades proporcionam ainda mais encantamento à obra de Poe, que termina a narrativa com a personagem em um mar de angústia, quase à beira da loucura.

Tal qual o sábio corvo do poema, Belchior em sua narrativa ao longo de “Velha roupa colorida” sempre inicia seus versos em que alude ao passado com a expressão “nunca mais”, não o faz por saudosismo, mas sim para afirmar que aqueles tempos de outrora não regressarão, e que, portanto, é necessário encontrar outras formas de *existência*. Assim como em “Na hora do almoço”, “Alucinação” ou “Como nossos pais”, “Velha roupa colorida” não trata apenas de angústias, ela se inicia profeticamente com o artista afirmando que em breve mudanças ocorrerão, as pessoas a quem ele dirige o anúncio de novos tempos, no entanto, não são capazes de perceber o sopro de mudanças, pois estão atadas ao passado. Ao longo de tal prevenção a instrumentação da canção mantém-se regular, sem nenhum tipo de exagero instrumental, marcada fortemente pelo uso passivo de um sintetizador e do violão de aço ao fundo, tocado por Belchior, perseguindo a *folk music*.

A canção, dessa forma, buscará em sua narrativa, assim como outras canções de “Alucinação” discutir como o passado estava distante do tempo de sua composição e que estava inacessível, até como escora para o futuro. Mimetizando a sapiência do “corvo” de Poe que sabe que o passado não regressa, Belchior afirma que nunca mais os pais puderam se lamentar pelos filhos terem partido de casa, fazendo alusão à canção dos Beatles, “*She’s leaving home*” e complementando sua intertextualidade com outra canção icônica dos anos 1960 “*Like a rolling stone*”, de Bob Dylan lançada em 1965, onde o compositor faz uma série de questionamentos sobre o jovem que saíra de casa no auge da busca de sua autonomia, mas precisa lidar com as angústias de estar só em sua existência. Dylan consagrou o refrão: *How does it feel?/ How does it feel?/ To be on your own?/ With no direction home?/ Like a complete unknown?/ Like a rolling stone?*¹⁶

Alude ainda há uma construção imagética do jovem *beatnik* dos anos 1950, imortalizado nas figuras de Marlon Brando ou James Dean, ícone da rebeldia jovem e filhos diretos do *baby boom*, o “*Rebel without cause*” com seu carro conversível, óculos escuros e jaqueta de couro. Belchior, dessa forma, sustentando um discurso

16 Qual é a sensação?/ Qual é a sensação?/ De estar por conta própria?/ Sem um rumo para casa?/ Como uma total desconhecida?/ Como uma pedra rolando? (Tradução livre).

que é necessário buscar as *novas ideias*, afasta a possibilidade de que o comportamento seja uma réplica dos anos 1950 ou 1960, como verbaliza nos versos subsequentes da canção, onde discute que nunca mais se viveu os valores do *power flower*, tampouco os do *make love, not war*, fazendo menção direta aos protestos *contraculturais* da década de 1960.

Na última estrofe da canção, Belchior encarna o próprio Edgar Allan Poe, e nota-se como sua voz se coloca na canção de um modo mais arrastado, e que ao mesmo tempo as distorções das guitarras e dos sintetizadores se sobressaem dando a impressão de um arranjo similar ao *rock progressivo*, ou seja, a psicodelia serve para denotar ao momento da canção o seu quê de fantasia, todavia, Belchior não conversa com o “corvo”, mas sim com o “Blackbird”, mencionando novamente uma canção dos Beatles, esta, gravada no *icônico* “Álbum Branco”, no *icônico* ano de 1968.

Blackbird singing in the dead of night
Take these broken wings and learn to fly
All your life
You were only waiting for this moment to arise
Blackbird singing in the dead of night
Take these sunken eyes and learn to see
All your life
You were only waiting for this moment to be free
Blackbird fly, blackbird fly
Into the light of a dark black night
Blackbird fly, blackbird fly
Into the light of a dark black night
Blackbird singing in the dead of night
Take these broken wings and learn to fly
All your life
You were only waiting for this moment to arise
You were only waiting for this moment to arise
You were only waiting for this moment to arise. (LENNON;
MCCARTNEY. 1968)

“Blackbird” é uma canção alusiva ao movimento “Panteras Negras” que trata da liberdade, da necessidade de *existir* e para tanto metaforiza um pássaro negro de asas quebradas que mesmo diante de suas dificuldades precisa aprender a voar. O “Blackbird” dos Beatles vai além da crueza das palavras do “corvo”, pois traz consigo uma mensagem de esperança: *Blackbird singing in the dead of night/ Take these broken wings and learn to fly/ All your life/ You were only waiting for this moment to arise*. Nada que coubesse melhor a discussão de Belchior em “Velha roupa colorida” do que proporcionar a sua narrativa o “pássaro negro” dos Beatles, sinônimo de

esperança a uma canção que afirma que “o passado é uma roupa que não nos serve mais”. Tal esperança que, paradoxalmente, se complementa na canção quando Belchior paraleliza o “Blackbird” ao “Assum Preto” de Luiz Gonzaga.

Tudo em volta é só beleza
Céu de abril e a mata em flor
Mas assum preto, cego dos zóio'
Não vendo a luz, ai, canta de dor
Mas assum preto, cego dos zóio'
Não vendo a luz, ah, canta de dor
Talvez por ignorância
Ou maldade das pior
Furaro os zóio' do assum preto
Pra ele assim, ah, cantar mió'
Furaro os zóio' do assum preto
Pra ele assim, ah, cantar mió'
Assum preto vive solto
Ma' não pode avuá'
Mil vez a sina de uma gaiola
Desde que o céu, ah, pudesse oiá'
Mil vez a sina de uma gaiola
Desde que o céu, ai, pudesse oiá'
Assum preto, o teu cantar
É tão triste como o meu
Também roubaro o meu amor, ai
Que era a luz, ah, dos zóio' meu
Também roubaro o meu amor, ai
Que era a luz, ah, dos olhos meu
Também roubaro o meu amor, ai
Que era a luz, ah, dos olho meu
Também roubaro o meu amor, ai
Que era a luz, ah, dos olhos meu. (GONZAGA, Luis; TEIXEIRA, Humberto. 1950).

Na canção o “Assum preto” fora cegado para cantar melhor, vive fora da gaiola, mas não sabe voar, sua sina é estar livre, mas preso ao que lhe foi imposto. Para além de aproximar fronteiras de canções extremante distintas, uma possibilidade na canção brasileira somente após o Tropicalismo, “Blackbird” e “Assum Preto” ficam como canções que conversassem ao longo do tempo, onde uma respondesse a outra, como se os dois pássaros não quisessem tal destino, assim como Belchior projeta em sua canção a fuga de saídas claustrofóbicas.

Ao longo de suas canções, recorrentemente, Belchior, reclama novas ideias, mas ao final o que seriam tais ideias, e porque elas são tão necessárias? Acreditamos que a resposta para tais indagações parta de uma conversa que o artista pretende com aquele que foi um dos maiores exemplos de reinvenção e arte ao longo do século XX: John Lennon.

1.6 João...o tempo andou mexendo com a gente, sim!

Ao ter assumido a presidência do país em 1974, o General Ernesto Geisel, sela o compromisso de mudança política, uma transição lenta e gradual que reconduziria o país à democracia. As “transas” de Geisel demoraram a acontecer, e somente em 1979, findado seu mandato, promulga-se no Brasil algo concreto relativo à abertura política, tratou-se da Lei de Anistia¹⁷ que permitiu que todos aqueles que cometeram *crimes políticos* entre 02 de Setembro de 1961 e 15 de Agosto de 1979 pudessem voltar ao país e exercer livremente seus direitos civis. Na ocasião o presidente do Brasil era João Baptista de Oliveira Figueiredo. O caso é que ao longo deste período (a segunda metade dos anos 1970) as ações políticas tradicionais pareciam estancadas. A guerrilha havia sido derrotada, principalmente uma de suas frações mais importantes que se arregimentava entre o Maranhão, o Tocantins (na ocasião ainda Goiás) e o Pará: a Guerrilha do Araguaia; diversas operações militares foram consumadas pelo exército, que ao lado da miserável população camponesa do local, localizaram e assassinaram todos os integrantes do movimento. Bóris Fausto comenta:

Os grupos armados urbanos, que a princípio deram a impressão de desestabilizar o regime com suas ações espetaculares, declinaram e praticamente desapareceram. Esse desfecho resultou em primeiro lugar da eficácia da repressão, que acabou com os ativistas da luta armada e seus simpatizantes (...). Outra razão para o declínio foi o ato de os grupos armados isolarem-se da massa da população, cuja atração por suas ações era mínima, para não dizer nenhuma. A esquerda radical equivocara-se completamente, pensando poder criar no Brasil um novo Vietnã. (FAUSTO, 1995, p. 483).

No tempo e no espaço, a sina da guerrilha brasileira foi ter sido atacada física e verbalmente por aqueles a quem suas ações se motivavam, é certo que existem muitos fatores sociológicos envolvidos nessa sentença, mas ao fim e ao cabo o cenário foi este. Raiava por volta de 1977 um movimento denominado *Liberdade e Luta*, corrente trotskista, reunida principalmente na Universidade de São Paulo e que aparentava ter ânimo para reestruturar o movimento estudantil brasileiro e por meio de mobilizações pedir o fim da ditadura, verdade seja dita, um ato munido de coragem, dadas as circunstâncias repressivas da polícia. Do mesmo modo, em 1978, explodiu no ABC paulista, região majoritariamente operária, a primeira greve

¹⁷ Lei N° 6.683, de 28 de Agosto de 1979. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6683.htm

de trabalhadores desde 1968, cujo líder foi Luís Inácio Lula da Silva, na ocasião, presidente do Sindicato dos Trabalhadores Metalúrgicos, as greves durariam até 1980 e entre suas principais reivindicações estavam o fim dos arrochos salariais que denunciavam a ineficiência dos militares em gestar economicamente o Brasil. O *milagre econômico* já havia se dissipado e o Brasil para não mergulhar nas sucessivas crises econômicas que assolavam o planeta por conta do preço do petróleo mundial, contraia empréstimos internacionais, fazendo ampliar sua dívida externa, as taxas de juros internas e a inflação.¹⁸

Ao cerzirmos a atmosfera política e a materialidade das canções de Belchior parece oportuno o compositor não apenas afirmar a necessidade do *novo*, mas como também aguardar com esperança a vinda de outros tempos – “*uma nova mudança em breve, vai acontecer*” – onde fossem reunidas expectativas de novas formas de luta, uma coragem *existencial*, alterações no campo da mentalidade, afinal os tempos eram outros. A vontade pelo *novo* é algo que se expressa em sua obra desde o seu primeiro álbum gravado em 1974 intitulado “Belchior”. Erroneamente a crítica atribuiu a este álbum dois nomes que não lhe cabem, é possível encontramos referências que o situam como *Mote e Glosa*, por ser essa a primeira faixa do Lado A, ou ainda como *À Palo Seco*, por ser a canção de maior sucesso na ocasião do lançamento. Este álbum é um marco conceitual na trajetória de Belchior, sua inovação e experimentalismo tanto em canto, arranjo e letra o conforma como um grande objeto de reflexão da época, além de lançar as bases e questionamentos à respeito do *novo*, ideias que supomos que Belchior responderá apenas ao final dos anos 1970.

Em “Mote e Glosa”, canção composta como um baião em compassos de dois por quatro, Belchior anuncia:

é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo
é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo
é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo
é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo
passarim no ninho (tudo envelheceu)
cobra no buraco (palavra morreu)
você que é muito vivo
me diga qual é o novo
me diga qual é o novo
me diga qual é o novo
novo

¹⁸ Sobre as condições sociais e econômicas no Brasil dos anos 1970 ver: FAUSTO, Bóris. HISTÓRIA DO BRASIL. São Paulo: Edusp. 2019.

novos
novos
me diga qual é o novo
me diga qual é
me diga qual é o novo
me diga qual é
me diga qual é o novo
me diga qual é. (BELCHIOR, Antonio Carlos, 1974).

Belchior promove uma construção poética desde o título inspirado em Manuel Bandeira no poema “Mote e Glosas”, como também remete a letra à forma concretista tanto pela repetição do termo “novo”, pelo uso de parênteses em alguns trechos quando tem a intenção de explicar o significado de suas afirmações e pela disposição das palavras. O *novo* em si, o autor não explica, tampouco sugere o que ele seja, em razão disso, permanece um enigma cujas pistas são dadas em dois momentos: na passagem em que afirma “passarim no ninho (tudo envelheceu)/ cobra no buraco (palavara morreu), inaugurando em sua obra o *canône discursivo* à respeito do passado: a necessidade de encontrar outras formas de expressão em seu tempo. Indo além, chega a supor a morte da palavra, que entendemos ser em verdade a morte da metáfora e a reinvenção da canção a partir de algo mais direto, que não aparece em “Mote e Glosa”, mas em outra faixa do álbum, a canção “À Palo Seco”, que mais adiante trataremos.

Se valendo da ironia, Belchior questiona o que é *novo*, como afirmamos não responde, mas a canção em sua completude dá algumas pistas, pois composta sob um baião, ritmo tradicional do Nordeste, faz uso de sintetizadores e guitarras, conferindo à canção um aspecto moderno, fruto de uma experimentação de sons que tencionam não apenas o tradicionalismo em torno do gênero baião, mas também da MPB, que em 1974 procurava achar seu caminho dentro de fórmulas mais convencionais. A ironia de “Mote e Glosa” vai um pouco além, pois em termos literários, convencionalmente, o mote é um dístico a que seguem versos dando continuidade a ideia lançada originalmente, ao final, após a glosa, retorna-se ao mote, a estrutura da rima, comumente, segue a fórmula ABBAACCCDDC. Belchior constrói uma letra composta majoritariamente por motes, mas sem necessariamente deixar claro qual era a glosa, ou melhor, qual o enigma por detrás do mote. Mesmo tendo o autor construído uma obra que tocasse a juventude e fosse como um alerta a novas formas de engajamento e participação, nunca foi audaciosa ao ponto de pressupor maneiras de se aguerir na luta, seu principal compromisso foi com a

necessidade de alertar sobre a importância da liberdade e da necessidade de escolhas.

No entanto, findada a década de 1970, Belchior se aproximava da gravação de seu quinto LP que carrega um título bastante emblemático “Era uma vez um homem e seu tempo”, uma das faixas, a segunda do lado B, intitulada “Comentários à respeito de John” dá indícios de resposta daquilo que Belchior procurou ao longo de todos os seus discos na década de 1970: porque seu tempo, passado e presente, estavam tão desgastados, e daí a necessidade de novas reflexões. Em “Comentários à respeito de John”, de 1979, Belchior afirma:

Saia do meu caminho, eu prefiro andar sozinho
Deixem que eu decida a minha vida
Não preciso que me digam de que lado nasce o Sol
Porque bate lá meu coração
Sonho e escrevo em letras grandes de novo
Pelos muros do país
João, o tempo andou mexendo com a gente sim
John, eu não esqueço
Oh no! Oh no!
A felicidade é uma arma quente
Quente
Quente
Saia do meu caminho, eu prefiro andar sozinho
Deixem que eu decida a minha vida
Não preciso que me digam de que lado nasce o Sol
Porque bate lá meu coração
Sob a luz do teu cigarro na cama
Teu rosto-rouge, teu batom me diz
João, o tempo andou mexendo com a gente sim
John, eu não esqueço
Oh no! Oh no!
A felicidade é uma arma quente
Quente
Quente. (BELCHIOR, Antonio Carlos; PENNA, José Luiz, 1979).

A canção foi composta ao lado de José Luiz Penna, político brasileiro e um dos fundadores do Partido Verde no Brasil. Penna ao longo da década de 1970 foi integrante de peso do PCB (Partido Comunista Brasileiro), o “partidão” e assinou com Belchior uma das canções mais emblemáticas de nosso artista. Composta no estilo “*folk country*” o arranjo lembra de longe a canção de Bob Dylan “Girl from the North Country”, principalmente pela utilização dos violões de aço, um que “sola” a canção, ao passo que o outro a lhe fornece ritmo, em “Girl from the North Country” um encontro perfeito entre Dylan e Johnny Cash. Se os cantores americanos são uma referência harmônica e instrumental, o personagem da canção é outro, trata-se

de John Lennon, como fica claro em seu título. O biógrafo de Belchior, Jotabê Medeiros (2017, p. 116), aponta que em meados dos anos 1970, Jose Luiz Penna ao lado de Tiago Araripe e Paulinho Costta, criou a banda “Papa Poluição”, um conjunto que se objetiva a militar em torno da questão ambiental e que tinha uma proposta de fundir o rock com ritmos regionais nordestinos. Segundo Medeiros, Belchior sempre que podia assistia aos shows do referido grupo, e se interessou por uma música em especial, chamada “John”. Segundo Paulinho Costta, Belchior acrescentou a letra de “John” dois versos: “Sonho, escrevo em letras grandes de novo pelos muros do país” e “Sob a luz do teu cigarro na cama, teu rosto *rouge*, teu batom me diz”. A canção, portanto, escrita à quatro mãos, e em períodos distintos, sugere que tanto Penna como Belchior estavam apoiando a decisão de John Lennon de seguir o caminho da carreira solo e trilhar novos horizontes artísticos, a partir de 1970. Deixando de lado os pormenores que envolvem o final da banda, interessante é pensar na problemática que gera a canção, pois para todos os efeitos, a chancela fosse de quem fosse, em nada implicaria na decisão de Lennon, talvez o compositor de “John”, Penna, e posteriormente, Belchior, que tece comentários à canção citada, partiam de uma relação entre fã e ídolo, que por sua natureza, não era correspondida. Um tipo de platonismo que cultivamos em nossa vida com os artistas que mexem com nosso sentido e são contributivos à nossa formação.

John Lennon era incontestavelmente um ídolo para toda a geração que atravessou os anos 1960 com juventude e as marcas de sua obra e pensamento reverberam até os nossos dias. Sua rebeldia, comportamento e ideias subsidiavam o lugar do jovem diante de uma sociedade que agonizava por mudanças, o *rock*, foi o lugar social privilegiado para construção das críticas. Eric Hobsbawm, comenta:

Poderia expressar qualquer coisa e tudo ao mesmo tempo dentro dessa faixa etária, mas embora o rock tenha desenvolvido variantes regionais, nacionais, de classes ou político-ideológicas claras, sua linguagem básica, da mesma forma que a vestimenta vulgar-populista associada à juventude (principalmente os jeans), atravessou fronteiras de países, classes ou ideologias. A exemplo do que ocorre na vida dos integrantes desses grupos etários, no rock o público e o privado, o sentimento e a convicção, o amor, a rebeldia e a arte, a dramatização e a postura assumida no palco não são distinguíveis uns dos outros. (HOBSEAWM, 2009, p. 18).

Nesse sentido, a apreciação de Frederic Jameson (1996, p. 30) sobre os Beatles (e os Rolling Stones) explica o contexto ventilado por Hobsbawm, pois segundo Jameson o “alto modernismo” encarnado pelos grupos expressavam o mal-

estar e a negação da modernidade, ao mesmo tempo que ainda se guiavam por alguns de seus princípios, isso denotava um poder transformador e utópico. O catalizador dessa construção de sentido nascia de uma sociedade baseada na imagem e suplantava a cultura literária antes predominante. De modo que no mesmo tempo em que o indivíduo projetava e alimentava sua formação social com as ideias expressas por seu ídolo, queria mimetizar sua estética e até seus sentimentos, o mercado, dessa forma, alimentava tais anseios tornando-o um consumidor em potencial, mas sem que tal prática perdesse o seu simbolismo, Jameson, por isso, argumenta que a década de 1960 foi um extraordinário *revival* representações utópicas, mas já alinhavadas por diferentes relações entre a cultura e o mercado.

Ao ter John Lennon como fiador de seus anseios e inspiração, Belchior parece, por fim, afirmar mais diretamente sobre o desgaste por qual passava sua geração. O artista chama atenção a postura do “Beatle” ao deixar a banda, algo mais ligado à sua individualidade, fato consumado pela carreira que posteriormente desenvolveu, maximizando sua militância em torno de causas importantes, levantando a bandeira do pacifismo e da desobediência civil, tão importante quanto, foi o aprofundamento artístico que sua obra teve, atitude incontestada desde o álbum *Sgt. Pepper’s*, de 1967, mas que durante os anos 1970, ao lado de Yoko Ono, adquire características *vanguardistas*, criando uma obra única que tenciona o campo da arte e o mercado. À medida que Belchior interpreta os primeiros versos da canção, com ares bastante libertadores, estabelece-se um lugar ambíguo, pois ela tanto narra as posturas de Lennon, como também causa a impressão de que o sujeito que está a passar por tais mudanças é o próprio Belchior.

Nesse sentido no verso “Não preciso que me digam de que lado nasce o sol porque bate lá meu coração”, há uma intertextualidade com a canção “Here Comes The Sun”, e podemos interpretar tal passagem de duas maneiras: ninguém, em tese, precisava lembrar John Lennon sobre sua trajetória junto dos Beatles, pois por ela ele sentia demasiado afeto. A escolha de “Here Comes The Sun” para esse trecho da canção tem a ver, não só com a mensagem de esperança que ela transparece, mas também, supomos, por pertencer ao icônico álbum “Abbey Road”, cuja foto da capa, é um dos resultados do gatilho memorial quando se faz menção aos Beatles; como afirmamos, há uma segunda possibilidade interpretativa. Belchior presava mais a intertextualidade do que a metáfora, entretanto, a canção não foi escrita

apenas por ele, e além, foi composta no início dos anos 1970 por um compositor ligado ao PCB, o referido verso pode por esse caminho, fazer alusão à antiga União Soviética, afinal tanto a antiga nação como o sol, respectivamente, localiza-se e nasce no/ao leste. No entanto, a crítica mais contundente parte dos versos “John, eu não me esqueço/ A felicidade é uma arma quente”, onde o artista guia sua vida, em tese, a partir das reflexões que a canção “Happinnes is a warm gun”, lançado no “Álbum Branco”, de 1968, traz. A canção foi composta por Lennon e McCartney:

She's not a girl who misses much
Do do do do do do, oh yeah
She's well-acquainted with the touch of the velvet hand
Like a lizard on a window pane
The man in the crowd with the multicolored mirrors
On his hobnail boots
Lying with his eyes while his hands are busy
Working overtime
A soap impression of his wife which he ate
And donated to the National Trust
I need a fix 'cause I'm going down
Down to the pits that I left uptown
I need a fix cause I'm going down
Mother Superior jumped the gun
Mother Superior jumped the gun
Mother Superior jumped the gun
Mother Superior jumped the gun
Mother Superior jumped the gun
Mother Superior jumped the gun
Happiness is a warm gun (bang, bang, shoot, shoot)
Happiness is a warm gun, momma (bang, bang, shoot, shoot)
When I hold you in my arms (ooh, oh, yeah)
And I feel my finger on your trigger (ooh, oh, yeah)
I know nobody can do me no harm (ooh, oh, yeah)
Because
Happiness is a warm gun, yes it is (bang, bang, shoot, shoot)
Happiness is a warm, yes it is, gun (happiness, bang, bang, shoot, shoot)
Well, don't you know that happiness is a warm gun momma?
(Happiness is a warm gun, yeah). (LENNON; MCCARTNEY, 1968).

O título “Happiness is a warm gun”, foi extraído de um artigo da revista “*American Rifleman*”, a publicação mensal da “National Rifle Association” (NRA) – Associação Nacional do Rifle, a edição da revista havia sido lançada em Maio de 1968. Tal título por sua vez se construía sob a ironia de parafrasear uma das tirinhas humorísticas de Charles Schulz, o cartunista responsável por *Peanuts*, no Brasil, “Snoopy e Charlie Brown”, cujos títulos sempre se iniciavam com a afirmação “Happiness Is...” (A felicidade é...). Segundo Paul McCartney, em entrevista

ocorrida pouco depois do lançamento do álbum, Lennon achou tão doentia a estandardização da venda de uma arma, e além, supo-la quente após seus disparos, que criou a partir do título do artigo, uma letra que segundo McCartney se assemelha a uma poesia.

Segundo José Adriano Fenerick e Carlos Eduardo Marquioni, citando Jonathan Gould, “Happiness, é um exercício de obscuridade, amarrado por uma série de pedaços (‘bits’) autônomos, trata-se de uma raridade entre as músicas *pop*, pelo fato de que nenhuma das partes totalmente assimétricas se repete”. Os autores se referem aos diferentes compassos que a canção apresenta ao longo de sua execução, onde visita diferentes vertentes do rock, legando a cada uma de suas partes uma atmosfera distinta. A canção, desse modo, cumpre, ao lado de outras canções do “*White Album*”, um papel bastante destacado.

Em entrevista a Revista *Playboy*, em 1980, pouco antes de seu trágico assassinato, John Lennon afirmou que a canção possuía uma ambiguidade em sua narrativa, ao mesmo tempo que versava contra a apologia à violência também se referia a tensão sexual entre ele e Yoko Ono, nas palavras de Lennon, eles estavam juntos há pouco tempo e ele era guiado sexualmente por ela. No tempo e no espaço, a canção tem por objetivo, a partir de suas metáforas, chamar atenção ao desarmamento e ao pacifismo. A construção de sua letra revela como as armas, em uma sociedade doentia, podem se tornar algo extremamente banalizado. Contexto patente nos anos 1960, e dinamizado pela existência da Guerra Fria e os combates em solo “terceiro-mundista” entre os Estados Unidos e a União Soviética.

Como afirmamos em outros momentos deste texto é diante de tal polarização que a *contracultura* adquire relevância no cenário social, com a *juventude* de diferentes partes do planeta assumindo compromissos de transformação radical. Dentro deste cenário, nos Estados Unidos, por exemplo, concomitantemente às *experiências* de desbunde contra a *sociedade tecnocrática*, materializada pelos *hippies*, intensificava-se a luta dos negros em favor dos Direitos Civis na perspectiva marxista-revolucionária encarnada pelo movimento “Black Panthers”. John Lennon, embora tenha feito acenos a este movimento (como pontuamos a canção “Blackbird” é alusiva ao grupo), se destacou principalmente por sua atitude de desobediência civil através do pacifismo. Se tornou icônico o protesto “*Bed-Ins for Peace*” (“Na cama pela paz”), onde John e Yoko, se valendo da publicidade legada pela imprensa na cobertura do casamento dos dois, decidem se hospedar no quarto 702 do Hotel

Hilton em Amsterdã, Holanda, e permitem que jornalistas os entrevistassem entre às 9 horas da manhã e as 9 horas da noite, à ocasião a imprensa sugeriu que talvez a atitude dos artistas se caracterizaria por uma performance sexual, no entanto, por sete dias, durante a hospedagem, falaram apenas sobre a paz mundial. O protesto ainda ocorreu em Viena, Áustria e em Toronto, Canada, vale destacar que ao longo de sua carreira com os Beatles e com Yoko Ono, Lennon, compôs várias canções alusivas ao pacifismo e a desobediência civil. John Lennon foi tragicamente assassinado em Dezembro de 1980 em frente ao prédio que morava em Nova York.

Hanna Arendt uma das filósofas mais importantes do século XX construiu uma obra essencialmente libertária em que postula o pensamento como ato político. Segundo a autora, com o declínio do Império Romano as práticas que podem ser entendidas como mais libertárias, perdem espaço no cotidiano do indivíduo em detrimento de uma nova moral instituída com o cristianismo, dessa forma Arendt afirma que a liberdade em seu sentido mais filosófico fica delineada como algo interiorizado, onde as indagações caminham sem efetivação de uma vez que aquilo que se pensa e se quer não deve ser praticado, a essa manifestação a autora define como liberdade filosófica. Quanto à liberdade política a pensadora a relaciona com ação, como potência. É nesse sentido que ela estabelece a existência da política para manifestação da liberdade, assim como ao contrário. A liberdade política implica em vontade de transformação, em ação, sendo assim pode-se estabelecer que Hannah Arendt concebe a liberdade como sendo um ato político. Por ter sido uma árdua denunciante da violência e do modo como ela se naturaliza com a modernidade, sobretudo após o nazismo, Arendt sempre viu com desconfiança, ao longo dos anos 1960 os movimentos que para se criarem defendiam algum artifício bélico. Isso porque, segundo ela:

Recorrer à violência em face de eventos ou condições ultrajantes é sempre extremamente tentador em função de sua inerente imediação e prontidão. [...] Tanto na vida privada quanto na vida pública, há situações em que apenas a própria prontidão de um ato violento pode ser um remédio apropriado. [...] A ausência de emoções nem causa, nem promove a racionalidade. 'Desapego e serenidade' em vista de uma 'tragédia insuportável' podem realmente ser 'aterrorizadores', isto é, quando não são o resultado de controle, mas de uma evidente incapacidade de compreensão (ARENDR, 1968, p. 82-83)

Em virtude de sua forma de pensamento e atitude, Arendt ao longo dos anos 1960 viu com simpatia a defesa de pautas não-violentas e de desobediência civil,

sentindo sua filosofia representada por atitudes que levassem em conta uma atitude espontânea e voluntária como forma de chamar atenção às reivindicações de minorias. O pensamento de Hanna Arendt, as atitudes de John Lennon são alusivos, portanto à prática da desobediência civil. Esta, ademais, vai se imbuir do espírito de recusa promovido pela *contracultura* e se tornará um caminho plausível aos grupos interessados em “mudar o mundo”.

Chegamos a este ponto e supomos sermos capazes de defender porque está em “Comentários à respeito de John”, as respostas para o desgaste que Belchior via na sociedade brasileira. As mobilizações se desgastaram com a repressão policial e a clandestinidade das ações políticas, majoritariamente estudantis, não ganharam respaldo popular. É, portanto, a obra de Belchior, quando menciona a *juventude*, uma obra que revela melancolia por sua falta de ação, mas ao mesmo tempo se mune com a esperança de que a rebeldia (re)ocupe (ou ocupe) seu lugar. Talvez seja por isso, que quando olha para o passado entende que a mimetização do *desbunde* ou a organização sindical pautada no marxismo *stricto sensu*, de característica sindical, levado a cabo, sobretudo pela relação “capital x trabalho” não fosse capaz de dar os pontos necessários nas feridas brasileiras. Apenas a quase “anarquia” da desobediência civil seria capaz de denunciar o caos que se vivia, a falta de liberdade e de escolhas. Em termos musicais Belchior, se afeta pelo *nacional-popular* quando se preocupa em criar uma canção que seja crítica e que denuncie os descompassos brasileiros, e do *Tropicalismo* herda a possibilidade de trazer referências internacionais, não apenas em termos musicais, mas em sentido político amplo, a principal referência, a *contracultura*.

Não obstante, é necessário apontar que tal qual Lennon não materializaria sua não-violência se não houvesse a *estrutura de sentimento* contracultural, Belchior não teria tido fomentado uma desobediência civil se não tivesse havido no Brasil o espraiamento dessa mesma *contracultura*. Em 1976, ainda em seu “Alucinação”, o compositor parece indicar, sem rodeios e verniz, um pouco de suas ideias.

Não quero regra nem nada
Tudo tá como o diabo gosta, tá
Já tenho este peso, que me fere as costas
E não vou, eu mesmo, atar minha mão
Já tenho este peso, que me fere as costas
E não vou, eu mesmo, atar minha mão
O que transforma o velho no novo
Bendito fruto do povo será

E a única forma que pode ser norma
É nenhuma regra ter
É nunca fazer nada que o mestre mandar
Sempre desobedecer
Nunca reverenciar
É nunca fazer nada que o mestre mandar
Sempre desobedecer
Nunca reverenciar. (BELCHIOR, Antonio Carlos, 1976).

Como quase todo o disco, “Como o diabo gosta” é composta a partir de um referencial *folk*, mas acrescido de uma ornamentação que a aproxima do cantochão, uma herança do tempo monástico de Belchior e a influência do canto litúrgico em sua vida, e indo além, faz contraditoriamente que “Como o diabo gosta”, soe como um salmo, um canto gregoriano, dogmático em sua mensagem. Seus acordes iniciais lembram a introdução do “Blackbird” dos Beatles. A canção fecha o lado A do disco, é um recado, que contemporaneamente a este texto, precisa ainda ser lembrada. A letra é bastante objetiva, e Belchior a interpreta lentamente, pronunciando todos os seus versos de um modo bastante nítido, sem nenhum maneirismo com a voz que repete como numa oração: “sempre desobedecer, nunca reverenciar”.

Porque, no entanto, no Brasil é preciso desobedecer? A resposta nasce das apreciações que Belchior faz sobre o país. Estas, por sua vez, tema de nosso segundo capítulo.

CAPÍTULO II

O MEU DELÍRIO É A EXPERIÊNCIA COM COISAS REAIS

2.1 Quero lhe contar como eu vivi

Durante a década de 1970 Belchior lançou cinco LP's, foram eles: *Mote e Glosa*, pela Chantecler em 1974; *Alucinação*, pela Phonogram/Philips em 1976; *Coração Selvagem*, em 1977; *Todos os Sentidos*, em 1978; e *Era uma vez um homem e o seu tempo/Medo de Avião*, em 1979, os três últimos foram gravados pela multinacional Warner. Distintos em seus repertórios, estes álbuns apresentam conjuntamente a estética de Belchior diante da canção popular no Brasil. Nesse sentido, mesmo diante das particularidades de cada álbum, há algo que os atravessa, e por isso chamamos atenção ao sentido da estética, pois um elemento conduz o artista em sua construção, trata-se, objetivamente, do engajamento. Entretanto, o que significava engajar-se durante os anos 1970 e sobre qual manifestação do engajamento Belchior se debruça?

A década de 1970 no Brasil trouxe à sociedade uma forma diferente de comportamento e isso tem a ver com a persistência e ação da Ditadura civil-militar sobre a população, mas também engendrada como reação a essa. Segundo Chaves e Cattai (2019), a década de 1970 coadunou perspectivas antitotalitárias, antiautoritárias e anticomunistas, em verdade tratava-se de uma reatualização dos valores inerentes à Guerra Fria. Segundo os autores, foi no vazio deixado pelos projetos de revolução constituídos na década anterior que nasce um grande plano de transição democrática, alinhando, curiosamente, perspectivas progressistas, situadas à esquerda, mas também ganhando adeptos de comportamento e crença liberais. Estes projetos, continuam os autores, não estavam desligados de uma vontade de florescer a modernidade capitalista no Brasil (e em todo mundo subdesenvolvido), e tinham como forças ideologizadoras as escolas de ciências sociais norteamericanas, que entendiam que a formação intelectual das elites de cada país, contribuiriam decisivamente para preservação e manutenção da plenitude democrática.

No Brasil, a “compressão” política, executada pela ditadura tendo em vista “institucionalizar” certos pilares de ordem e de segurança, passava a ser avaliada como necessitando de ajustes que permitissem, como salvaguardas à estabilidade e à continuidade do regime, uma assimilação progressiva e criteriosa de grupos sub-representados, novos ou que já houvessem desfrutado de acesso ao poder de Estado. Essa pretensão, que inaugurou, para o Brasil dos anos 1970, uma preocupação que mobilizaria toda uma intelectualidade internacional, partia de certas premissas. A primeira partia do reconhecimento de que a “Revolução de 1964” estabeleceu relações mais apropriadas entre indivíduo e Estado, dando sustentação à modernização capitalista engendrada pela ditadura, que modificara a matriz de desenvolvimento do país. Seria a atualização de um esforço, que nos anos 1930 coubera a Getúlio Vargas, de tomar para o regime e para o Estado, contra certa exacerbação “individualista” do liberalismo, a missão de estabelecer e realizar os ideais do que deveria ser o “bem comum”. A segunda postulava que um novo “amálgama” social, alicerces de uma futura ordem moderada e de centro, poderia ser produzido sem rupturas, pelo restabelecimento do Estado de Direito. Para tanto, uma nova “institucionalidade” deveria anteceder a esse restabelecimento, o que se daria por meio da modificação da estrutura de Estado e pelo cuidadoso direcionamento e sentido das liberdades e das possibilidades de organização e de participação civil. Abria-se uma temporada na qual passava-se a buscar, no trabalho intelectual, por exemplo, a reflexão sobre como poderiam ser essas novas possibilidades de engajamento público e de equilíbrio político.

Esse novo período, portanto, é inaugurado a partir de uma prática conciliadora dos interesses de diferentes setores nacionais, e até contemporaneamente, o Brasil permanece atrelado a estes objetivos, e a espreita de sua condução, sempre há forças reacionárias, insistentes na subtração da democracia.

O impasse brasileiro, o dualismo de sua formação e o relacionamento social é objeto constante das análises de Paulo Arantes e Roberto Schwarz. Duplamente os dois autores construíram uma crítica contundente à interpretação do Brasil a partir de teorias universalistas vindas da Europa, e sobre como o ressentimento advindo dessa frustração colocou o intelectual brasileiro reflexivo pela superação de uma natureza provinciana e menor. Foi com Roberto Schwarz, por exemplo, que Machado de Assis teve sua obra lida com o rigor que ela demanda – o que antes era lido como impotência narrativa, torna-se, pelas mãos de Schwarz um desrespeito pela norma, uma tomada de consciência diante da sociedade brasileira. O texto machadiano se convertia em uma crítica à sociedade escravista e cheia de maneirismo que o Brasil insistia em cultivar. O esforço intelectual, entre as décadas de 1960 e 1980 em fazer o Brasil refletir a partir de suas características mais

íntimas, aprofundou o conceito de *periferia do capitalismo*. Conforme observa Gustavo Pedrosa (2013), tratou-se de rever como o ideário oitocentista, após a Independência, não se completou a partir da materialidade que a sociedade brasileira estava assentada, pois ainda que houvesse uma busca pelo trabalho livre, pela economia de mercado, pela igualdade e de tantos outros valores fomentados pelo *Iluminismo*, o Brasil permanecia arcaico em suas manifestações econômicas e sociais – o latifúndio permeava ativo, assim como o regime de escravidão e as relações sociais estabelecidas a partir de uma cruel relação de poder e subjugação entre a elite e os setores menos abastados do Brasil.

A chegada da República, como afirmará José Murilo de Carvalho (2019), ocorre sem participação popular e sem que se compreendesse exatamente o que significava o federalismo, a maioria sem letramento e condições humanas de sustento se via mais distante da nação. No tempo e no espaço, a República coloca no centro da economia nacional os cafeicultores e um Estado deficiente pronto a servir interesses privados. Os negros alforriados são preteridos na esfera nacional pela mão-de-obra imigrante no campo e na cidade, os rincões brasileiros, fora da órbita do centro-sul brasileiro, também são postos no ostracismo. Ora, refletir sobre um país e problematizar o seu futuro apenas de forma etapista implicava em tornar o passado de equívocos não passível de ser resolvido, mas sim esquecido, deixado de lado, amontoado em morros, várzeas alagadas e áridos sertões.

O esforço modernizante que se estabeleceu no Brasil após a década de 1950 foi frustrado pela Ditadura civil-militar, pois os impasses do republicanismo brasileiro não se resolveram quando o governo adotou recursos que aprofundaram o capitalismo no Brasil, mas sem que a população mais empobrecida fosse envolvida nos projetos. A repressão sobre os contrários coloca parte da intelectualidade brasileira no exílio e a outra parte amordaçada pela persistência da censura, diante desse quadro, o quê fazer?

Ao longo do primeiro capítulo chamamos atenção à necessidade de compreender Belchior como um artista que situa sua obra entre o *nacional-popular* e o *tropicalismo*, e como ele enxerga no segundo movimento um quase falseamento verdade brasileira, posto que os tropicalistas representam as vicissitudes do país por uma chave alegórica. Ainda nesse sentido é importante afirmar que Belchior em momento nenhum verbaliza em suas narrativas a expressão “*nacional-popular*”, como aliás, quase artista nenhum ligado ao que se tornará a MPB também fará, se

enquanto conceito *gramsciano* a expressão existiu junto aos Centros Permanentes de Cultura da UNE, ela não estava capilarizada na mídia durante a década de 1960 pelos artistas que de algum modo se valem dessa interpretação. O *nacional-popular*, fica portanto, mais situado entre as perspectivas historiográficas que buscam compreender a canção popular brasileira filha dos Festivais de Música da década de 1960, do que como elemento intertextual dos artistas. Entretanto (e dourando a pílula tropicalista) também há de nossa parte um certo estranhamento, pois é difícil crer que Belchior não tenha reconhecido a validade da estética do movimento. Como já destacamos em outros pontos deste texto, Belchior é um artista que dialoga continuamente com Caetano Veloso, em suas canções ele é criticado, mas em suas entrevistas ele é reverenciado por inaugurar a modernidade musical brasileira. Para o bem e para o mal, o que é possível extrair desse entrelugar é que Belchior acreditava ainda na necessidade da crítica direta, sem meios termos, em um sentido quase anárquico do comportamento artístico, um tipo *pop* de canção engajada, e um *pop* tropicalista, que dialogasse com a música estrangeira, com novas tendências, que conseguisse unir os cantos dos sertões com a música londrina, mas que estivesse envelopada em tipo de canção, em um tipo de refrão que atentasse ao *status quo*, que atentasse contra a condição periférica do Brasil diante do capitalismo.

Recentemente (2021), Caetano Veloso estrelou um documentário intitulado *Narciso em Férias*, onde o artista narra o período de sua arbitrária prisão em 1969, auspiciada pelo Ato Institucional nº5, e o começo de seu exílio na Inglaterra. Os acontecimentos descritos por Caetano são valiosos para que se compreenda o sentido do engajamento e os objetivos tropicalistas. É certo que desde os anos 1970 o movimento tem sido revisitado por diferentes disciplinas, a fim de que se compreenda melhor seu sentido e espraiamento entre o território da canção no Brasil, mas destaco o momento em que Caetano narra a ocasião em que é interrogado e presencia a cólera de um oficial do Exército, que segundo o próprio artista parecia conhecer bem filosofia e outros temas das Ciências Humanas, Caetano então, afirma que o oficial parecia um tanto insubordinado, pois não exercia alta patente, mas discordava do juízo dos superiores sobre ele, de uma vez que ele acreditava que a música e o comportamento de Caetano eram mais perniciosos à juventude do que, por exemplo, a música e o comportamento de Geraldo Vandré, pois Caetano atuava no sentido da radicalização dos costumes, na inauguração de

uma nova forma de vida, que Caetano era leitor de Hebert Marcuse e que isso era mais danoso do que fazer canções maldizendo o Exército.

Se Caetano Veloso sofreu perseguição pela direita, recebeu críticas da esquerda. Roberto Schwarz, citado acima, foi categórico ao afirmar que o *tropicalismo* lia nas contradições brasileiras mera aberração e não um estágio da História a ser solucionado dialeticamente. Na apreciação de Schwarz, com os tropicalistas “os dramas privados da burguesia se misturavam à vida pública da nação (DUNN, p. 121, 2008). A perspectiva de Schwarz, segundo aponta Christopher Dunn (2008) tinha a ver com sua reflexão amparada nos textos do filósofo húngaro Gyorgy Lukács que foi um crítico da alegoria já que segundo ele, a alegoria produz uma “visão fantasmagórica da história que não pode ser interpretada como uma totalidade coerente e determinada (DUNN, p. 121, 2008). Schwarz, inclusive, discute como contraponto ao *tropicalismo*, o movimento de alfabetização desenvolvido por Paulo Freire no estado de Pernambuco, pois a visão dialética contida na metodologia para alfabetizar tinha por mote clarear a consciência em torno da distribuição e dos problemas advindos do subdesenvolvimento. Christopher Duun, comenta a posição tropicalista e o texto de Roberto Schwarz:

A análise de Schwarz levanta importantes questões sobre o papel dos artistas e intelectuais na sociedade brasileira, mas a comparação parece ignorar as consideráveis diferenças entre a obra de um ativista engajado na educação popular e a de artistas envolvidos num projeto de renovação estética e de crítica cultural, no âmbito da mídia de massa [...] Os tropicalistas produziram um “objeto ambíguo” que lançou luz sobre as contradições da modernidade brasileira, mas não elaboraram nenhum programa concreto de ação coletiva. A alegoria tropicalista simplesmente não se encaixava na visão dialética que Schwarz tem da História, na qual a coexistência do arcaico com o moderno poderia ser percebida como uma série de “anacronismos” abusivos ou um “verdadeiro abismo histórico” produzido por “uma junção de diferentes estágios de desenvolvimento capitalista”. (DUNN, pp. 122-123, 2008)

Não podemos afirmar que Belchior seja um leitor de Roberto Schwarz, não há documento que evidencie esse diálogo, mas é interessante notar que a obra de Belchior ao longo da década de 1970 tem um teor essencialmente anticapitalista e que foge de interpretações que não encaram o estágio em que se encontrava a sociedade brasileira como algo a ser superado, o que nos leva a crer, que talvez em virtude do ambiente em que se criou musicalmente, ou seja, um ambiente ligado ao

movimento estudantil e periférico na estrutura social brasileira, dada sua origem geográfica, Belchior entenda a sua música como um instrumento de consciência popular. É certo que o artista foge do sentido *stricto sensu* de uma canção nacionalista, de ritmos e gêneros tradicionais, parece impossível Belchior, por exemplo, participar da “Marcha contra a guitarra elétrica”, não apenas por sua postura de “cidadão do mundo”, mas também pelo que sua obra apresenta musicalmente, isso porque o artista foi um homem tocado pelo sentimento contracultural, e sua perspicácia o fez notar que em outras partes do mundo o essencial de tal movimento foi sua luta contra as formas tradicionais de dominação burguesa. Nesse contexto, é importante notar, que Belchior se afeta dialeticamente com o *tropicalismo*, pois ao mesmo tempo em que se fez crítico deste movimento se valeu de certa metodologia para construir sua obra, e isso é interessante do ponto de vista da História da canção no Brasil, pois seu processo de renovação precisa, necessariamente, passar por uma atualização de seus conceitos para permanecer contemporânea ao seu tempo.

Essa interpretação de Belchior sobre os temas brasileiros, a partir de uma perspectiva engajada e pouco afeita à conciliação, o tornou na segunda década do século XXI um artista revisitado pela juventude, sobretudo pelas mãos do artista Emicida que em sua canção “AmarElo”, um estrondoso sucesso, medido hoje por *views*, revisitou “Sujeito de sorte”, canção gravada no álbum *Alucinação*, por Belchior, em 1976, esse tema será discutido com maior profundidade no último capítulo.

A fim de que possamos ao longo deste capítulo descrever o engajamento de Belchior sobre os temas brasileiros, quero apresentar o que há em seus álbuns gravados na década de 1970, de modo que não pareça aleatória a escolha das canções que serão trabalhadas, e sobretudo para se evidencie a hipótese deste trabalho, ou seja, que Belchior está situado entre o *nacional-popular* e o *tropicalismo*.

2.1.1 Mote e Glosa – Chantecler (1974)

O álbum inaugural de Belchior foi lançado no ano de 1974, três anos após o artista sagrar-se vencedor do IV Festival Universitário da TV Tupi, onde levou o primeiro prêmio com a canção “Na hora do almoço”. Em 1974, Belchior vivia na cidade de São Paulo e já inteirava dois anos na metrópole, mas a vida artística ainda

não rendia os frutos desejados, senão pela gravação de Elis Regina da canção “Mucuripe”, escrita por ele e Raimundo Fagner, justiça seja feita. Em 1974 já circulava também o álbum “*Meu corpo minha embalagem, todo gasto na viagem*” do qual participaram Ednardo, Rodger Rogério e a cantora Têti, alcunhados de “Pessoal do Ceará”. Belchior, como tratamos anteriormente, não quis participar do disco e do grupo com o receio de ter sua música rotulada como folclórica ou regional. Quem acertou com Belchior a gravação do disco foi o produtor musical Marcus Vinícius, que possui em sua história o lançamento por selo próprio de álbuns de Cartola, do Quinteto Armorial, de Paulo Vanzolini, entre outros. Marcus Vinicius comenta:

Belchior tinha algumas ideias ousadas no campo das letras, o que decorria de sua formação literária. Ele sempre foi um grande leitor de poesia. Creio que foi isso que nos aproximou. Lembro que falávamos muito na necessidade de buscar uma saída pós-tropicalista para a música brasileira de então, que estava se tornando muito repetitiva, correndo o risco de tornar-se apenas um subproduto roqueiro. Eu achava que deveríamos buscar alternativas nas referências da música contemporânea, em autores de vanguarda como Boulez, Messiaen e outros. Como tínhamos liberdade para fazer o disco, sem limite de orçamento e criação, usamos a orquestra completa e, algumas faixas. Isso era ousado na época. (VINÍCIUS, Marcus *apud* MEDEIROS, Jotabê, p. 86. 2008)

Belchior foi uma exceção no quadro de contratações da Chantecler. Segundo Eduardo Vicente (2010) a gravadora especializou-se desde a década de 1950 na gravação de música regional, e foi uma das pioneiras na gravação da música sertaneja tendo feita-a penetrar no tecido urbano brasileiro. A gravadora em questão foi vendida à Continental em 1972, mas continuou atuando no mercado da música com relativa autonomia, o que explica, por exemplo, a liberdade artística citada por Marcus Vinícius na gravação do álbum de Belchior.

Mote e Glosa recebeu a seguinte nota na Revista *Veja*, em 15 de Maio de 1974:

“Valeu a pena esperar. Seu LP de estreia mistura belíssimas cantigas nordestinas com misteriosos e instigantes poemas concretos. E a sua voz, áspera e seca como a dos vaqueiros do sertão corre pelos versos saudavelmente influenciados por João Cabral de Melo Neto, com a agilidade de um coral e o vigor de um jegue”.

A nota tentava dar conta da escuta impactante do álbum. Até nos dias de hoje ouvi-lo de surpresa causa espanto: zabumba, triângulo, viola de cantador e

distorções de guitarra organicamente arrançadas; pífanos antecipam o canto rouco do cantor que dirá repetidamente: “é o novo/ é o novo/ é o novo/ é o novo”. O encarte do disco é uma homenagem, senão uma adesão aquele que na década de 1970 era o movimento de poesia mais recente no Brasil, o *concretismo*.

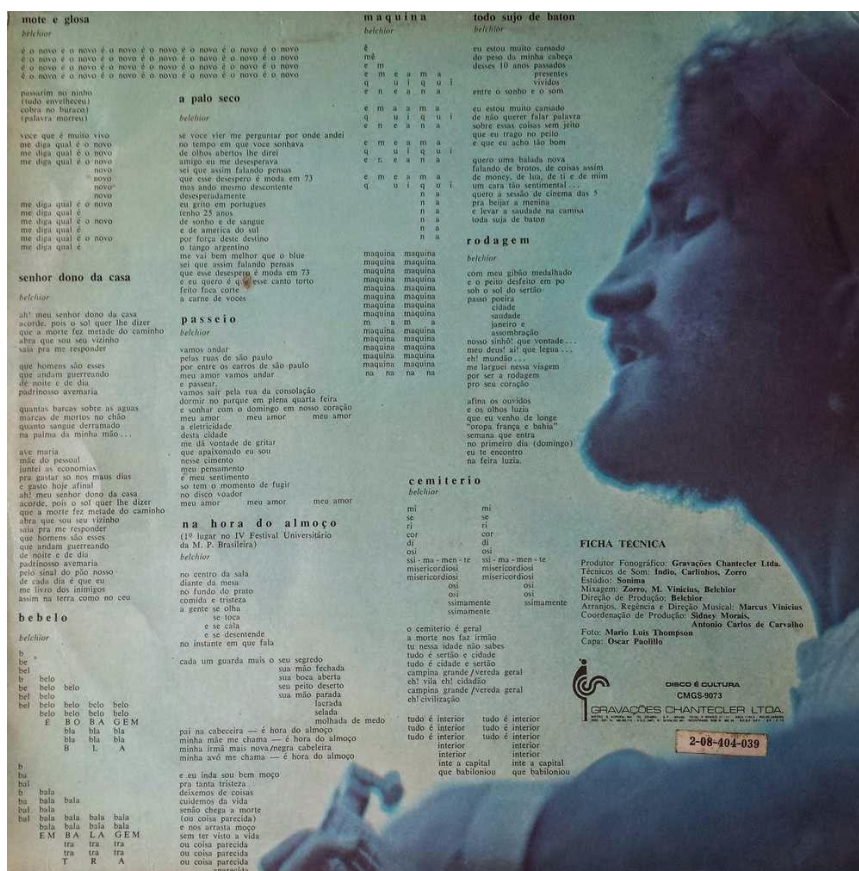


Figura 1. Encarte do LP - Belchior (1974)

As letras dispostas como se fossem poemas concretos serão um artifício do artista em todos os seus discos lançados em seu período mais fértil, e são enfaticamente estéticas, pois acompanham a forma de Belchior cantar e adequar o verso na melodia. O álbum está composto da seguinte forma, no LADO A: Mote e Glosa; A Palo Seco; Senhor Dono da Casa; Bebelo; Máquina I – LADO B: Todo Sujo de Batom; Passeio; Rodagem; Na Hora do Almoço; Cemitério; Máquina II.

Como afirmamos, em poesia, *mote* diz respeito ao conjunto de versos que é utilizado como desafio, como ideia para construção deste tipo de texto. Desde os primórdios da literatura portuguesa, sobretudo representado nas cantigas, este tipo de recurso se fez presente. O que segue o *mote* na construção poética é a *glosa*, que seria como a resposta, o complemento suscitado pelo *mote*. Belchior, dessa maneira, ao intular seu álbum como *Mote e Glosa*, quer deixar claro que há um

projeto em curso para a apresentação da obra. Nada está aleatório. A primeira canção que tem, não por acaso, o nome do álbum, o inaugura perseguindo (como tratei anteriormente) a palavra *novo*. O artista não responderá nesta faixa, o que efetivamente ele considera o novo, e talvez atravessasse toda a década de 1970 sem responder, obviamente, sem responder de forma literal, pois cada álbum apresentado carrega consigo uma possibilidade de resposta. Sugerimos, para tanto, que Belchior estivesse interessado fielmente a problematizar o engajamento, a partir de outras referências, e com audácia, apresentar em cada álbum novo àquilo, que em seu julgamento, levaria a MPB a outras manifestações de sentido.

As canções que mais se destacaram nesse álbum foram “À Palo Seco”, “Todo sujo de Baton” e “Na Hora do Almoço”, esta última tratamos anteriormente e as demais serão analisadas em seu devido lugar. Mesmo essas canções que se destacaram para fins comerciais¹⁹, que costumeiramente perseguem um padrão, até para que sua execução em rádio fosse facilitada, que dizer, que respeitavam a uma quantidade de tempo, sempre em torno de três minutos, que possuíssem refrão e melodia e orquestração mais tradicionais, encontram seu lugar no álbum, sobretudo pelo seu discurso que sustentam. Mas chamo a atenção para a canção “Bebelo”, que dialoga com o tom de novidade que o disco apresentava, e da mesma forma, era também um flanco aberto na MPB que aproximou Belchior, ainda que de forma rápida, de compositores que tinham por interesse, no início da década de 1970, legar ao cancionário nacional características mais experimentais.

Bê,bê, bel, bel, belo
Bel belo, belo, bel belo
Bel belo, belo, belo, belo, belo, belo, belo, belo...
É bobagem
Bla-bla-bla
Bla-bla-bla
Bla uhm...
Bê, bal, bal, bal bala
Bal bala, bala, bal bala
Bal bala, bala, bala, bala, bala, bala, bala, bala...
Embalagem
Tra-tra-tra
Tra-tra-tra
Tra uhm...(BELCHIOR, 1974).

¹⁹ A canção “Todo sujo de Baton” (balada), por exemplo, foi gravada com sucesso pelo cantor e compositor Antonio Marcos no álbum *Felicidade*, no ano de 1976, e foi naquele ano o principal sucesso do artista. Vale destacar que, Antônio Marcos, era um artista vinculado a música romântica, egresso do movimento de Jovem Guarda.

Consideramos essa canção “Bebelo”, como uma das mais instigantes entre as que estão contidas em *Mote e Glosa*, vale lembrar que além dela, três outras canções também perseguem uma mesma orientação concretista, ao menos de forma mais nítida, são os casos de “Máquina I”, “Cemitério” e “Máquina II”. Entretanto, “Bebelo”, se destaca por uma característica de tentar promover, dentro do álbum, um encontro entre o *erudito* e o *popular*. A começar por sua forma, que esgarça a conclusão do verso, o decompõem em sílabas e depois o reconstrói. Este recurso está presente também no arranjo da canção, pois à medida que a faixa começa a ser executada ouve-se um tilintar de pratos, que perseguem, no entanto, um mesmo compasso, o pífano contorna a percussão com frases melódicas e a desordem que tenta promover um ambiente similar ao da música contemporânea fica por conta de um conjunto de instrumentos também percussivos que dão a impressão de que algo sendo revirado, e de forma cirurgícia executa-se um triângulo. De longe chega uma viola dinâmica adornada por instrumentos de sopro mais graves, mas o que será a marca da canção em toda sua execução será a rabeca perseguida por um violino e executando, ambas, a mesma melodia. O conjunto de rabeca, viola dinâmica e pífano parecem então começar a desafiar os instrumentos mais clássicos e a introdução da canção que dura aproximadamente um minuto e trinta segundos torna-se uma competição, se decantarmos a canção toda esta estruturação que citamos esta seria a primeira parte. Em seguida, Belchior, por quase quarenta segundos, canta sons em tom mais agudo como se fossem lamentos enquanto dedilha a viola nordestina - a cada nota executada, o passado árabe da música nordestina se faz mais presente. José Ramos Tinhorão, em 1974, em uma crítica do *Jornal do Brasil* a esse disco afirmou que Belchior “disseca a viola nordestina²⁰ até arrancar-lhe das entranhas a sua inegável origem árabe” (1974, p. 2). O que dá suporte a “poesia” concreta de “Bebelo” é a percussão de pratos acompanhada por uma alternância entre violino e rabeca, curiosamente no final a música se resolve com a execução melódica de uma flauta.

Ora, o quê, no entanto, justificaria todo o percurso musical dessa faixa? Primeiramente seria Belchior construindo a *glosa* de seu *mote*, se o início do álbum

20 Viola dinâmica, comumente conhecida como “viola nordestina” ou “viola de repentista”, é um instrumento similar à viola caipira, esta última tradicionalmente executada na música sertaneja de raiz que é comercialmente associada a uma manifestação do interior do sudeste brasileiro. Todavia, a “viola dinâmica” possui singularidades, a principal delas é o seu som metálico e elétrico, alcançado a partir de sua feitura que requer em seu tempo sete bocas feitas de ferro, além da boca principal. É um instrumento raro, mas muito presente nas manifestações musicais nordestinas.

anuncia que o que vem a galope é o *novo*, o artista precisa fazer jus a sua anunciação, e para tanto, lança-mão de todo um repertório de técnicas da música experimental promovendo uma simbiose entre letra e música que foge ao padrão da canção popular no Brasil, dialogando com artistas, como por exemplo, Hermeto Pascoal, que em 1973, havia lançado *A Música Livre de Hermeto Pascoal*, uma referência artística desde o lançamento, onde os sons brasileiros se cruzam com o improvisado do *jazz*. Em segundo lugar, uma tentativa bem sucedida de edificar uma música universal, algo explicitado pelos tropicalistas em suas verbalizações sobre o movimento, ou seja, expôr os muros que separam a música brasileira da música estrangeira, expondo instrumentos tipicamente nordestinos, junto de instrumentos de orquestra e arranjos, ora pelo improvisado, ora pela formalidade. Em último lugar (ainda que possam haver outras explicações), uma tentativa histórica de olhar a contrapelo a música nordestina, decompondo-a, expondo suas influências, mas sem que haja uma “patrimonialização” sobre seus sons e sentidos, pois o que importa, ao final, é a necessidade de se afetar pela materialidade, e assim recriá-la.

Mote e Glosa é álbum referencial na trajetória de Belchior, pois é como se ele fosse uma pedra fundamental daquilo que o artista queria constituir, e ainda que sua carreira navegue por outros mares, os álbuns que o seguem, guardaram consigo essa premissa de serem *glosas* do novo.

2.1.2 *Alucinação – Phonogram (1976)*

Foi com *Alucinação* que Belchior encontrou o sucesso comercial, não por acaso, pois as características do álbum foram ao encontro do processo de transformação que a indústria fonográfica brasileira passava. Em 1973 quando o economia global foi afetada pela “Crise do Petróleo” os produtores de disco no Brasil encontraram um entrave à obtenção da matéria-prima para produção do vinil. As fabricantes de LP alegavam que as altas taxas alfandegárias (MORELLI, p. 72. 1991) eram um impeditivo para que o produto final chegasse aos ouvintes por um preço razoável. Entretanto, ainda que tenha havido quedas generosas na compra de discos, a indústria fonográfica conseguiu manter-se assegurada no rol de vendas de bens culturais, sobretudo pelas estratégias que por elas foram planejadas. Primeiramente a aposta em gêneros que tivessem apêlo comercial, fato que marcou, por exemplo, no biênio 1974-1975 o chamado “boom do samba”, capitaneado por artistas como Clara Nunes, Alcione, Beth Carvalho, entre outros. Em segundo lugar

uma estratégia de limar das gravadoras os artistas que mantinham um espírito “vanguardista” em sua obra e que poderiam não devolver o lucro despendido com a produção de seus álbuns (MORELLI, p. 76-77. 1991), a Philips-Phonogram demitiu de seu cast, entre 1974 e 1975 artistas como Luiz Melodia, Jards Macalé e Sérgio Sampaio.

Autores como Marcos Napolitano, Marcia Tosta Dias e a própria Rita Morelli são unânimes em afirmar que a indústria da música no Brasil, em meados da década de 1970, passa a ter em conta a necessidade de se vender discos de MPB e de se aprofundar nesse campo musical, pois se antes a sua chegada ao público encontrava barreiras, principalmente por seu tom engajado e crítico, a partir de 1974 com as políticas de distensão, a tendência era que o público jovem se tornasse entusiasta dessa manifestação musical, de modo que havendo regularidade na compra deste tipo de disco as duplicatas da produção estariam pagas.

No entanto, como esse contexto favoreceu Belchior? Bem, é importante lembrar que seu álbum *Mote e Glosa*, ainda que tenha recebido elogios até de José Ramos Tinhorão, aventurava-se por um caminho pouco convencional, experimentava da mesma forma, outras sonoridades e tipificação de letra, era um álbum pouco afeito ao estilo tradicional da canção, convertendo-se em um sucesso de crítica, mas não de vendagem. Em um momento em que as gravadoras buscavam o compasso mais certo entre produção e venda, “apostar as fichas” em um artista que até o momento, havia apresentado um álbum como *Mote e Glosa* dava a entender que o pensamento industrioso sobre o disco ia descer pelo ralo. Nessa incerteza, a “estrada de tijolos amarelos” de Belchior foi ladrilhada por ninguém menos do que Elis Regina. Segundo Jotabê Medeiros (p. 86, 2017), um de seus biógrafos, *Alucinação* não teria sido sem o acaso.

Em 1974, Belchior morava em São Paulo, vivia sem a receita que lhe garantisse a tranquilidade, dono de um álbum cheio de adjetivos, mas sem o contrato que lhe garantisse continuidade. Sob a condição de artista iniciante e promissor, foi um dos convidados por Vinícius de Moraes e Toquinho para assistir a gravação do LP que a dupla lançaria naquele ano. A gravação ocorreu em São Paulo, ocorre que uma das convidadas pelo “poetinha” foi também Elis Regina que curiosa com a presença do artista sentado tímido em um canto, perguntou a Toquinho se aquele era o outro autor de “Mucuripe”, canção que ela registrou em 1972. Afirmativamente Toquinho confirmou. Elis disse a Belchior que buscava

canções para um novo disco e convidou o artista para que lhe mostrasse canções suas, que se por ventura, passassem por seu crivo, seriam gravadas no ano seguinte. Sem rodeios, Belchior disse à ela que não tinha mais violão, tampouco gravador e que nem recursos ele tinha para ir a casa dela. O que era uma possibilidade tornou-se uma promessa. Elis garantiu a Belchior que cantaria em seu show *Falso Brillhante* duas canções suas, e assim o fez, interpretou como se fossem suas “Velha roupa colorida” e “Como nossos pais”. Elis declararia à *Revista Veja* por ocasião do lançamento de *Falso Brillhante*:

Belchior não faz nada por fazer, não vive de paetês e lantejoulas, e descreve muito bem a exploração do nosso subdesenvolvimento cultural. Estou impressionadíssima e apaixonada por sua música. Estou selecionando músicas de novos compositores para meu próximo LP e confesso: é a primeira vez, em três anos, que não enfrento o problema de falta de material.

Quando o repertório do *Falso Brillhante*²¹ chegou à Phonogram, Marco Mazzola, impressionou-se com a qualidade musical das canções de Belchior, Elis rasgou-se em elogios ao compositor da grande canção de trabalho de seu disco novo – “Como nossos pais” - e ela na condição de uma das grandes inauguradoras da MPB alocou Belchior como artista que podia seguir ao seu lado, legando temas interessantes à música brasileira, é como se tivesse havido a chancela da artista

21 Elis Regina, em 1975, pretendia com o show *Falso Brillhante* percorrer os dez anos de sua trajetória artística. Para tanto, realizou um espetáculo de ares circenses, cuja direção ficou por conta de Myryam Muniz e César Camargo Mariano. O espetáculo esteve em cartaz por dois anos, no hoje extinto, Teatro Bandeirantes, em São Paulo. Há uma estimativa de que aproximadamente 280 mil pessoas tenham assistido o referido show. A sua gravadora à época, a Phonogram, interessada no sucesso de público e crítica, pediu a artista que o repertório fosse gravado em LP - outro sucesso comercial, o álbum vendeu mais de 100 mil cópias, Além do destaque que recebeu Belchior pelas compR osições gravadas por Elis, outros artistas que estiveram em evidência na ocasião foram João Bosco e Aldir Blanc, cuja expressão “falso brilhante” lhes é atribuída por estar contida na canção “Dois pra lá, dois pra cá”, gravada por Elis no ano anterior. É importante destacar também a atenção que Elis Regina deu ao cancionista latino-americano pela gravação de “Gracias a la Vida”, sucesso da cantora argentina Mercedes Sosa e cuja autoria pertence a folclorista e compositora Violeta Parra e “Los Hermanos”, canção do também argentino Atahualpa Yupanqui. Essa conexão com músicos latinos foi muito profícua na segunda metade da década de 1970 e tentou promover uma aproximação da MPB com o movimento da *nueva canción*, que guardadas as singularidades, por seu tom crítico e contestador pode ser olhada em perspectiva junto da MPB. O exemplo de Elis Regina foi seguido por Milton Nascimento em seu álbum *Geraes*, de 1976, que conta, dentre outras canções com “Volver a los 17”, um dos maiores sucessos de Violeta Parra, e na referida gravação, interpretado magistralmente por Milton e Mercedes Sosa. Aproximações de uma mesma vertente podem ser enxergadas nentre Chico Buarque e o cancionista cuabano, e mais especificamente com o movimento de *trova cubana*, a partir de 1978, quando Chico grava “Pequeña serenata diurna” de Sílvio Rodríguez. Esse caminho foi ainda percorrido por Chico e Milton, quando gravaram no álbum *Clube da Esquina II*, “Canción por la unidad latinoamericana”, de Pablo Milánés e ainda na década de 1980 a aproximação de Chico com este compositor na gravação de “Iolanda”. O veio latinoamericano será um caminho explorado também por Belchior, e que neste trabalho será tratado nas próximas páginas.

para que as gravadoras compreendessem que valia a pena levar Belchior em consideração.

Conforme tratamos anteriormente, *Alucinação* foi um disco de grande sucesso comercial e também de crítica. Foi o primeiro álbum de Belchior lançado pela Philips-Phonogram e sua produção está envolvida com o interesse da gravadora em dar maior espaço à MPB e também pela chancela de um de seus grandes nomes, Elis Regina. Dentre muitos fatores que legaram sucesso ao disco, e que pretendemos destacar, a sua organização é um dos primordiais – *Alucinação* apresenta no lado A: “Apenas um rapaz latino-americano”; “Velha roupa colorida”; “Como nosso país”; “Sujeito de sorte”; “Como o diabo gosta”. No lado B estão: “Alucinação”; “Não leve flores”; “A palo seco”; “Fotografia 3x4”; “Antes do fim”.

Nos dias de hoje *hits* são lançados via internet sem a necessidade de posteriormente estarem envelopados em um projeto maior de um álbum. Até mesmo artistas mais tradicionais aderem a esse *modus operandi* do mercado musical, Chico Buarque, por exemplo, no ano de 2022 lançou seu *single* “Que tal um samba?”, cujo título nomeou sua turnê posterior, onde o mote era apresentar sucessos antigos de seu cancionário e se posicionar contra o estado deplorável de coisas que o Brasil enfrentou nos últimos sete anos. Como já falamos anteriormente, um sucesso de uma canção (hoje) está mais ligado ao número de *views* na plataforma online de vídeos *Youtube* e sua audiência no *streaming* do que na venda de álbuns. No período em que o principal suporte de uma canção era o LP, sua venda com sucesso era extremamente necessária para que seus custos da produção fossem superados, *Alucinação* foi um disco que contou com esse retorno.

A escolha do repertório e sua disposição no álbum não estão isoladas dentro do projeto artístico do álbum, o que se enunciava e se esperava já vinha apresentado na capa. A foto que a ilustra, tirada por Januário Garcia²², sofreu um efeito de “solarização”, uma técnica desenvolvida por Armand Sabattier na segunda metade do século XIX, que consiste em expôr a foto à luz solar durante seu processamento, o que implica na inversão de seus tons.

22 Januário Garcia foi um importante fotógrafo brasileiro. Seus principais trabalhos levaram em conta retratar o cotidiano da população negra no Brasil tendo sido ativo militante do movimento negro. Foi responsável por fotos icônicas em álbuns da MPB, além de Belchior, Garcia fotografou Chico Buarque, Raimundo Fagner, Raul Seixas, Caetano Veloso, Fafá de Belém, entre outros. Faleceu em 2021 vítima de Covid-19.

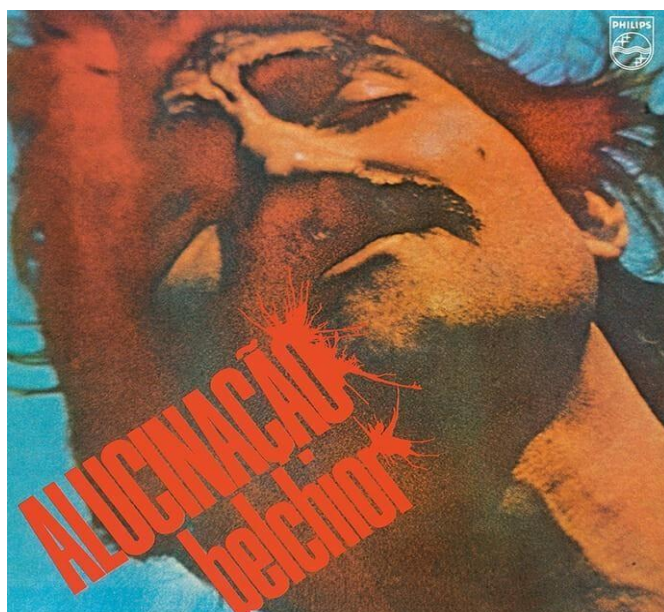


Figura 2. Capa do LP - *Alucinação* (1976)

A contracapa trazia uma foto de Belchior onde foram inseridos efeitos gráficos e, em sua cabeça há um circuito eletrônico com fios que se expandiam para além de sua cabeça e preenchiam todo o espaço destinado a arte da contracapa, com exceção do espaço recortado para as informações relativas à produção do álbum e a disposição das faixas. Sobre seu nome há a sombra de um escorpião, signo do artista.



Figura 3. Contracapa do LP - *Alucinação* (1976)

Diferentemente do que havia em *Mote e Glosa*, no álbum *Alucinação* não havia a adesão do artista, ou melhor, o seu interesse em vincular-se ao *concretismo*.

A arte da capa era sóbria e, a da contracapa faz refletir sobre alguém de pensamento aguçado, “conectado”, cujas ideias precisavam se espalhar, ganhar adeptos, ou seja, era um disco que apresentaria uma narrativa cujo mote não seria a contemplação e, de fato não era. Pela apresentação do álbum *Alucinação* já se nota uma mudança brusca da construção de Belchior enquanto artista, a julgar pela forma como o álbum se apresentaria, é possível notar que aspectos ligados ao experimentalismo foram deixados de lado e sua escolha de repertório confirma a ideia. Se tratarmos de escuta e, comparar *Alucinação* com *Mote e Glosa*, exceto pela singularidade do canto, diríamos com franqueza que não se trata nem do mesmo artista. Não obstante, seria injusto dizer que os álbuns em questão não se aproximam, afinal, os dois respondem por maneiras distintas de engajamento e, estão intimamente ligados à proposição que anunciamos neste trabalho, são permeados pelas tensões do *tropicalismo* e do *nacional-popular*. O primeiro *Mote e Glosa*, quer através da forma artística romper com o formato da canção, por isso as músicas que o preenchem querem de alguma maneira romper com a utilização do refrão, do tempo padrão das canções, com a orquestração tradicional e, isso não apenas pela combinação de instrumentos musicais regionais e de orquestra, mas pela forma como são arranjados dando a impressão de certa competição entre eles, mas fundamentalmente pela forma como as narrativas presentes na letra são colocadas ao crivo popular e especializado, é necessário estar atento para compreender que uma canção como “Bebelo”, que comentamos no tópico anterior, quer afirmar que “o belo é bobagem”. E o que seria a “bobagem do belo”, senão uma canção comportada, comercial e tradicional, mesmo que crítica, mesmo que dura contra o estado de coisas que afetava o Brasil? Não se chegaria a mudança almejada, ao anarquismo que o artista buscava, usando suas próprias palavras, se o que estivesse em jogo fosse a mesma forma padrão. Muito provavelmente, tivesse Belchior permanecido atrelado ao seu rigor estético de *Mote e Glosa*, *Alucinação* não teria acontecido.

Alucinação chega, portanto, como o disco de um ainda desconhecido Belchior, mas que inundará o Brasil de 1976 com “Apenas um rapaz latino-americano”. Não há em *Alucinação* uma canção romântica sequer, não há uma canção contemplativa, todas as canções são viscerais, denunciantes, alinhadas a agonia da desorganização da juventude que estava fracassada em suas incursões guerrilheiras e também no *desbunde*. Ainda crua demais para dar dinamismo a

distensão da Ditadura e igualmente melindrada pelos anos de chumbo para sair às ruas novamente.

Em entrevista à *Revista Pop* no ano de 1977, Belchior declarou que “Viver é mais importante do que pensar sobre a vida. É uma forma de delírio absoluto, entende?” Se o entendimento não está aparente no momento em que se lê a frase, a escuta de *Alucinação* é como um roteiro, um aprendizado sobre essa nova manifestação da vida. É curioso pensar na polissemia que se cria quando uma expressão tão inefável como a alucinação quer apontar coisas sólidas. Ora, no entendimento do artista não há nada mais transcendental do que olhar para a realidade e compreender que a transformação social não virá pela lisergia ou pela recusa e sim pelo completo entedimento da questão social brasileira e suas expressões. Não transformará se a juventude não compreender seu papel histórico novamente, mas sem que se emule a década de 1960 (e isso não implica esquecê-la como reflexão), mas envolve abandonar o “flower power” e os programas socialistas sejam eles soviético, chinês ou cubano. A ideia presente em *Alucinação* e nessa nova manifestação de vida e engajamento diz respeito a humanização das relações, o que enreda ler *Alucinação* como um disco anticapitalista, talvez Belchior embebido pela História, queira recolocar a utopia no cotidiano, posto que ela foi perdida pelo embrutecimento das coisas.

Se há uma predisposição filosófica dessa envergadura em *Alucinação* há outra dimensão, e não que as coisas estejam soltas, mas esta a que nos referimos agora possui particularidades em relação à canção popular no Brasil, trata-se deste disco como momento particular da MPB e para esta tese, algo tão importante quanto sua característica universal. Trata-se do momento em que a música *pop* explode no Brasil. Os próximos álbuns de Belchior que pretendemos comentar darão conta de situar a música *pop* no Brasil, pois estão diretamente ligados à isso.

2.1.3 *Coração Selvagem* – Warner (1977)

Em 1977, Belchior lançou seu terceiro álbum de estúdio *Coração Selvagem*. O álbum foi gravado e lançado pela gravadora WEA, Warner. A empresa havia sido recém inaugurada no Brasil, e sua direção estava a cargo de André Midani, nos anos anteriores, o principal diretor da Philips-Phonogram, empresa responsável pelo

lançamento de *Alucinação*, em 1976. Rita Morelli (p. 79-80, 1991), narra a fundação da gravadora no Brasil na segunda metade da década de 1970. Segundo a autora, a WEA já nasceu vocacionada a gravar MPB, ela afirma que de acordo com André Midani, o objetivo era que o cast da multinacional fosse composto por artistas com mais de trinta anos, que fossem preferencialmente os compositores das faixas que gravavam, que possuíssem mentalidade criativa para suas canções, a aposta era portanto recolher a safra de músicos surgidos após o Tropicalismo e que eles tivessem alto potencial de atrair a juventude a partir de suas gravações. Para alavancar os projetos, Midani levou para a WEA o consagrado produtor musical Marco Aurélio Mazola, responsável no ano anterior pela gravação de *Alucinação*, e que esteve também durante a primeira metade da década de 1970 por trás da gravação de importantes artistas ligados à MPB. *Coração Selvagem* foi a primeira grande incursão de Belchior pelo território da canção romântica. O lado A do álbum está organizado da seguinte forma: “Coração selvagem”; “Paralelas”; “Todo sujo de batom”; e “Caso comum de trânsito”. O lado B, por sua vez apresenta: “Pequeno mapa do tempo”; “Galos, noites e quintais”; “Clamor no deserto”; “Populus”; e “Carisma”.

Se comparado à *Alucinação*, *Coração Selvagem* apresenta uma tematização correlata, porém menos rigorosa. Seu mote persegue uma sociedade tragada pela futilidade e pela condescendência com aquilo que não liberta e propõe inclusive refletir sobre como a crueza dos tempos impede o amor em sua plenitude. Diferentemente do álbum anterior, *Coração Selvagem* é menos refratário, não se vocaciona em organizar a juventude e sua angústia narrativa possui uma dimensão mais subjetiva, com um quê memorialístico da parte de Belchior, é o que se pode supor a partir de duas canções emblemáticas em cada um dos lados, primeiramente “Todo sujo de batom” e depois “Galos, noites e quintais”. Um de seus pontos mais interessantes é a intertextualidade. A poesia, recurso sempre aludido por Belchior, se faz presente nos diálogos que ele busca construir em suas faixas, com destaque para um poeta – Carlos Drummond de Andrade, cujo poema “Congresso Internacional do Medo” é referenciado em duas canções: “Populus” e “Pequeno Mapa do Tempo”.

A tematização sobre o medo em diferentes momentos desse álbum revela sua distância de *Alucinação*, e indica também uma mudança de percurso em direção ao engajamento, pois se no primeiro a coragem para a mudança ditava a narrativa,

nesse a angústia pelo estado de coisas parece ser mais presente. Ao longo deste capítulo com as análises que empreenderei, as afirmações se tornarão mais explícitas. Não obstante, o álbum tem seus méritos, e a partir da análise de “Paralelas”, pretendo expor suas motivações enquanto álbum, nos cabe destacar, no entanto, que a crítica, na ocasião de seu lançamento, não o viu com bons olhos, tampouco blindou Belchior do personagem *kitsch* que ele assumiu a partir desse momento. Rita Morelli (1991) faz uma análise importante sobre Belchior e seu lugar na indústria fonográfica durante a década de 1970, e segundo a autora, sua posição de *outsider* foi a marca decisiva para que ele se alocasse entre os grandes nomes da MPB, pois uma figura que negava os ditames do mercado musical e que era dono de uma narrativa ácida quando se referia à sociedade brasileira, pareceu ser, em determinado momento, aquilo que reacendia um espírito contestatório já arrefecido na segunda metade da década de 1970 na canção brasileira. O jornalista, Jary Cardoso, por exemplo, ao comentar a estreia²³ da turnê de *Coração Selvagem*, afirmava que Belchior parecia não estar mais convicto que “nada é divino e maravilhoso”, que sua austeridade parecia ter dado lugar a um tipo vaidoso, por quem as mulheres se rasgavam na plateia ao vê-lo em calças justas e peito exposto, um “tipão” que se queria sensual. Em verdade a crítica notou primeiramente sua mudança visual e de postura, características que se acentuarão com o lançamento do álbum de 1978, porque do ponto de vista da construção de suas músicas as críticas se deram na direção de enxergar em *Coração Selvagem* uma espécie de repetição das ideias de *Alucinação*, porém já esgarçadas e menos contundentes, algo que comentei acima. O mesmo jornalista, Jary Cardoso, além de narrar sua decepção com o show, o faz também com o disco e afirma que Belchior tornou-se repetitivo e demagógico, além de chato, pecha essa que também o atribuiu²⁴ Jorge Mautner. Ora, a crítica enxergá-lo como repetitivo significava que o tom engajado permanecia ativo em sua obra (as canções que analisaremos adiante são reveladoras disso), no entanto, o desgaste em seu engajamento se dava por uma falta de ação e direcionamento, pois se a escuta analítica de *Alucinação* nos faz crer que o “passado é uma roupa que não serve mais” em *Coração Selvagem* o passado era o tempo em que “se era alegre como um rio, como um bando de pardais”. O saudosismo é sempre inimigo das propostas progressistas, pois a transformação

23 Colocar a reportagem - Rita Morelli.

24 idem

dos tempos demanda também uma mudança semântica e tais enunciados já haviam sido postos em *Alucinação*. Talvez Belchior tenha sido a promessa de reviver o *nacional-popular*, o engajamento mais moderno e conectado com as tensões de seu tempo, ocorre que ele ao ser contratado com destaque para a WEA adaptou-se às exigências do mercado e incorporou as críticas que lhe foram rendidas, paulatinamente, Belchior deixa o espaço *stricto sensu* da canção crítica.

Um dos grandes esforços em *Coração Selvagem* para que a vontade de crítica não ficasse no campo da repetição, foi em nosso julgamento a canção “Paralelas”. Essa canção não foi feita especialmente para o álbum, e quando foi lançada já era um sucesso comercial, cuja gravação foi feita por Vanusa²⁵ no álbum *Amigos Novos e Antigos*, lançado pela RCA Victor, em 1975. “Paralelas” é uma canção que possui duas versões, uma gravada por Vanusa e a outra a gravação feita por Belchior em seu *Coração Selvagem*. Há particularidades na alteração entre uma letra e outra, pois a mudança de alguns versos transformam em alguma medida os sentidos da canção. Na versão gravada por Vanusa:

Dentro do carro, sobre o trevo a cem, por hora
Oh, meu amor
Só tens agora os carinhos do motor
E no escritório em que eu trabalho e fico rico
Quanto mais eu multiplico, diminui o meu amor
Em cada luz de mercúrio vejo a luz do teu olhar
Passas praças, viaduto, nem te lembras de voltar
De voltar
De voltar
No Corcovado quem abre os braços sou eu
Copacabana, esta semana o mar sou eu
E as borboletas do que fui pousam demais
Por entre as flores do asfalto que tu vais
E as paralelas dos pneus na água das ruas

25 A cantora Vanusa Santos Flores, conhecida popularmente apenas por Vanusa, iniciou sua carreira na década de 1960 em meio a efervescência motivada pela Jovem Guarda. Entre 1967 e 1973, a artista se dedicou à gravação de baladas, canções que aludiam ao universo romântico e gravações de canções estrangeiras, tal qual todos os artistas envolvidos no referido “movimento”. Ocorre que a partir de 1973, Vanusa tenta ressignificar sua carreira e tarzer às suas canções um tom mais crítico, mais existencial, a primeira marca desse momento foi a canção “Manhãs de Setembro”. Posteriormente no álbum *Amigos Novos e Antigos* a artista permanece fiel à aproximação da MPB e grava para além de “Paralelas”, canção de Belchior, a faixa que dá título ao álbum da autoria de João Bosco e Aldir Blanc, “Congênito”, composição de Luiz Melodia e “Outubro”, canção de Milton Nascimento e Fernando Brant. Vanusa possui uma obra que merece receber atenção da historiografia, sobretudo por ter sido alocada como artista de pouca qualidade e lembrada apenas por seus hits comerciais assimilados à “música brega”. Além da injustiça com sua obra, há ainda que se mencionar o fato de ter sido ridicularizada pela imprensa e por populares em um momento de difusão das redes sociais, quando já afetada pelos sintomas do Mal de Alzheimer, trocou versos e perdeu o compasso do Hino Nacional Brasileiro durante sessão da Assembleia Legislativa de São Paulo no ano de 2009. A artista faleceu em 2020 sem ter, necessariamente, seus méritos legados à canção popular reconhecidos.

São duas estradas nuas em que foges do que é teu
No apartamento, oitavo andar
Abro a vidraça e grito quando o carro passa
Teu infinito sou eu
Sou eu, sou eu, sou eu
No Corcovado quem abre os braços sou eu
Copacabana, esta semana o mar sou eu
E as borboletas do que fui pousam demais
Por entre as flores do asfalto que tu vais. (BELCHIOR, 1975).

Na versão gravada por Belchior a letra é a mesma, exceto por uma alteração: onde Vanusa cantou “e as borboletas do que fui pousam demais, por entre as flores do asfalto em que tu vais”, Belchior no *Coração Selvagem* gravou: “como é perversa a juventude do meu coração, que só entende o que é cruel, o que é paixão”. Não há muito que dizer, “Paralelas” é uma canção de amor, a segunda das três que Belchior gravaria em *Coração Selvagem*, somam-se a ela “Coração Selvagem”, a faixa-título, e posteriormente “Todo Sujo de Batom”. Na ordenação do disco elas estão postas de forma sequencial, o que indica na organização do álbum anunciar logo de início que há uma mudança em curso na forma do artista se representar, pois se em seu disco anterior os temas sociais ocupavam todas as faixas, os temas românticos ocupam quase que a totalidade do lado A de seu álbum. Mas em que direção a busca pelo tema romântico quer caminhar? Uma resposta mais ampla sobre tal indagação pretendemos empreender com o terceiro capítulo desta tese, por tempo a análise de “Paralelas” pode dar algum indício sobre a forma como o tema surge na trajetória do artista, e em alguma medida afirmar que sua transformação em “sex simbol” tem mais a ver, talvez, com a subjetividade do artista e com as propositões da gravadora, do que necessariamente pela letra, isso é claro, pensando na materialidade do álbum de 1977.

A canção “Paralelas” do ponto de vista de seu arranjo tem um tom intimista, triste, o que permite que a voz anasalada de Belchior seja também um instrumento, é ela na companhia de tímido arranjo de cordas que proporciona efeitos dramáticos no momento que o eu-lírico da canção se afirma, por exemplo quando narra que na percepção do par por quem ele se lamenta, tudo ao redor tornou-se ele. Ainda que na ficha técnica do álbum a percussão tenha sido atribuída a Chico Batera, músico recorrente entre artistas da MPB o que se percebe de pulso na canção é a utilização de sinos tubulares, complementando a utilização do sintetizador moog. Outro instrumento que ganha destaque na canção é o órgão, sempre empregado por

Belchior em suas canções, talvez uma memória sendo posta em prática de seu passado monástico, uma tentativa, supomos, de hibridizar a música sacra à canção popular, ou de sacralizar a canção popular.

Em “Paralelas” há dois lugares comuns à canção romântica, primeiro a construção de um cenário em uma estrada sinuosa e o automóvel em alta velocidade, onde o protagonista da narrativa sofre existencialmente se colocando em perigo enquanto dirige, o segundo tema trata-se da certeza que mesmo com o término do enlace, o protagonista sofredor continua habitando os pensamentos do antigo parceiro(a). O que há, no entanto, de original na construção de Belchior é uma rica construção imagética para situar o ouvinte, por exemplo: afirmar que agora o carinho que resta ao narrador é apenas o do motor do carro, demonstrando que o consumo prosaico triunfou sobre aquilo que atribui sentido à vida, alias, parte-se da premissa ao longo desta canção que “ser” é bem melhor do que “ter”. Ter coisas, na completude da canção não esquivou o narrador da solidão e do sofrimento. Comparar a urbana luz de mercúrio que iluminava as ruas com o olhar da pessoa amada como se ambas fossem guias em diferentes momentos da vida do narrador, e por fim, situar o sofrimento de forma tal, que a ação de dirigir sem rumo certo nada é, senão, uma constante fuga, e que a fuga é em si o caminho, por conta disso o pneu do carro em paralelo à via é, em verdade, a estrada (a estrada nua, a estrada que não dá em lugar nenhum).

As canções românticas de *Coração Selvagem* exprimem um outro lugar na obra de Belchior, mas segundo nosso julgamento ainda carregam consigo (ainda que em menor medida) uma dimensão engajada, sobretudo quando querem aludir que os emblemas capitalistas, e sobretudo aqueles que demarcam a possibilidade da riqueza como substitutivos do amor, da felicidade, não se sustentam. Outros temas românticos serão explorados pelo artista e serão temas de nosso terceiro capítulo. Por tempo destacamos que há um indicativo de mudança na trajetória de Belchior e a apreciação de seus outros álbuns darão a dimensão dessa mudança.

2.1.4 *Era uma vez um homem e seu tempo/ Medo de Avião – Warner (1979)*

Em 1978, Belchior lançou seu álbum *Todos os Sentidos*, portanto, sequencialmente ele seria o próximo álbum a ser analisado, não obstante, suas singularidades e seu apelo romântico nos motivam a comentá-lo no apenas no próximo capítulo, onde tal temática será explorada com maior rigor.

Era uma vez um homem e seu tempo foi lançado em 1979 e logo recebeu um apelido, “Medo de Avião”, nome da faixa de maior sucesso trazida no álbum e que figurou entre as canções mais executadas naquele ano. “Medo de Avião” é uma canção que se tornou extremamente popular tanto por seu tema, um encontro amoroso ao acaso, uma coincidência como um “amor à primeira vista”, algo corriqueiro nos temas de casais, como também se popularizou por seu ritmo, trata-se de uma canção acelerada, dançante, de pouco mais de dois minutos, uma verdadeira canção “pop”, com refrão que fica na memória e que é repetido várias vezes durante sua pequena duração: “foi por medo de avião/ que eu segurei pela primeira vez a sua mão”; tais características somadas ao seu arranjo moderno, e por moderno quero dizer eletrônico, foram as circunstâncias para que a canção ganhasse logo de seu lançamento clipe no programa dominical *Fantástico*, da Rede Globo, esse fato inclusive, de certas canções terem clipe gravado assim de seu lançamento atravessou toda a década de 1970 e privilegiou artistas ligados à MPB e a outros gêneros potencialmente comerciais.

Se “Medo de Avião” (canção cuja análise esmiuçada ficará para o próximo capítulo) foi um hit em razão de seu padrão altamente comercial, o álbum traz irreparáveis canções que buscam redimir Belchior diante da crítica musical após seus dois discos anteriores. *Era uma vez um homem e seu tempo* não é o nome de nenhuma das faixas que compõem o álbum, é um verso da canção “Conheço meu lugar”, um dos melhores momentos do cancionário de Belchior. O título do álbum tem um perfil quase historiográfico, pois quer remeter ao homem assentado em seu tempo, repleto de experiências de diferentes matizes e por isso seu olhar é aguçado para ler a realidade em que está imerso. Um título contundente para um álbum intencionado em descrever a realidade nacional brasileira e suas metamorfoses no final da década de 1970.

O álbum possui onze faixas, distribuídas da seguinte forma, no lado A, escuta-se: “Medo de Avião”; “Retórica Sentimental”; “Brasileiramente Linda”; “Pequeno Perfil de um Cidadão Comum”; “Tudo Outra Vez”; e “Conheço meu Lugar”. O lado B contém: “Comentário à respeito de John”; “Voz da América”; “Espacial”; “Meu Cordial Brasileiro”; “Medo de Avião II”.

Ainda portador de algum saudosismo da década de 1960, traço que Belchior apresentou pela primeira vez em *Coração Selvagem*, o álbum definitivamente se desligava da postura essencialmente romântica ou sensual que quis propagar em

seus álbuns anteriores, era um álbum de tom crítico, e na apreciação do biógrafo de Belchior, Jotabê Medeiros e também de Rita Morelli, possivelmente o álbum mais político do artista. Suas narrativas estão compreendidas dentro de um grande esforço descritivo da realidade, seja quando permite “colocar o dedo em feridas” que nunca, verdadeiramente, cicatrizaram (“Conheço meu lugar” – “Meu Cordial Brasileiro”), seja quando torna o homem comum, cujo cotidiano prosaico adquire tons épicos em sua “paixão” (“Pequeno Perfil de um Cidadão Comum”), ou ainda, e talvez esse seu grande mérito, tratar do retorno ao Brasil de um nordestino exilado que entregou sua juventude no combate à Ditadura e teve seu retorno possibilitado pela Lei da Anistia, em 1979 (“Tudo Outra Vez”). Todas essas canções serão exploradas adiante.

Esse álbum que fazia as pazes com o Belchior ácido de outrora, que não poupava tropicalistas, hippies místicos e cuja memória de tempos pretéritos tinha que estar viva para que não se repetisse os descaminhos do combate, parecia adquirir de vez um lugar destacado na MPB. Além de ser contratado da Warner, gravadora multinacional, estabeleceu parcerias com Gilberto Gil e Toquinho em seu álbum, além de legar-lhe um trabalho artístico que novamente o ligava ao movimento concretista de poesia. Os pormenores desse álbum serão discutidos adiante. O que virá na década de 1980, no entanto, retirará Belchior da órbita da canção popular por mais de quarenta anos. Esse será o tema de nosso último capítulo. Neste momento, pretendemos, como anunciamos anteriormente, retornar aos temas que Belchior percorre em sua obra: discutir a nordestinidade; o sentimento latino-americano em suas performances; as críticas à Ditadura e a naturalização da cordialidade.

2.2 Conheço o meu lugar

“*Em 1950 mais de dois milhões de nordestinos viviam fora de seus estados natais*”. A conhecida declamação de Maria Bethânia durante sua interpretação de “Cárcara”, escrita por João do Vale, é uma representação autêntica de como o Nordeste brasileiro foi enxergado nas representações artísticas ao longo do século XX. Segundo Durval Muniz de Albuquerque (ALBUQUERQUE JÚNIOR, p. 210-217, 1994), ao longo das primeiras décadas do século XX cristalizaram-se narrativas à respeito do Nordeste onde a precariedade social era a tônica. Nesse processo de *invenção territorial* as agruras climáticas, a decadência econômica e as manifestações de fé messiânicas se sobressaiam nos enunciados sobre a região. A

derrocada total dos engenhos de açúcar e os processos de industrialização no Brasil que não privilegiaram o Nordeste colocaram boa parte dos habitantes da região diante de um vertiginoso deslocamento para o Centro-Sul do país, mais especificamente São Paulo e Rio de Janeiro. As condições socioeconômicas que ensejaram esse processo tornou a população nordestina migrante uma parcela importante da força de trabalho que consolidou a expansão e a urbanização do Sudeste brasileiro, e ainda sim, contraditoriamente, sofreu por ser alvo de preconceitos de diversos matizes. Esse processo se arrasta até os nossos dias e a manutenção das mazelas também. Entretanto, nos chama a atenção a reflexão que Durval Muniz de Albuquerque (ALBUQUERQUE JÚNIOR, p. 217, 1994) faz sobre esse cenário. De acordo com o autor, pensar a região nordestina pela chave da miséria, embora fosse um dado concreto, tem a ver com uma gama de representações que circularam pelo país na primeira metade do século XX. Por exemplo, em “Os Sertões”, Euclides da Cunha narra não apenas os eventos relacionados à Guerra de Canudos, mas como também descreve a partir de seu lugar ideológico enquanto narrador, o povo do lugar. Tais narrativas consolidam, ora uma força para lidar com a geografia do sertão, ora uma incapacidade intelectual dos habitantes para organizar uma sociedade racionalizada, tal como em São Paulo e no Rio de Janeiro. Na contramão de Euclides da Cunha, a “Geração de 30”, em seus romances regionalistas, a partir da vontade de denunciar a *periferia da periferia* do capitalismo, consolida o Nordeste como lugar privilegiado do mandonismo coronelesco, da seca e da fome. Ou seja, no plano da cultura, o Brasil não conseguiu enxergar o Nordeste de outra forma por demasiado tempo, o surgimento de algum grupo ou ideia que pensasse a particularidade nordestina, não como exceção, mas como parte de um arcaísmo territorial no Brasil virá apenas em meados dos anos 1960.

Foi durante o Estado Novo (1937-1945) que a situação pareceu se alterar, ainda que por uma via estatal e com forte tendência de “patrimonializar” a região. A necessidade que o governo *populista* de Vargas tem em tornar o povo uma instância na pressupõe que o pluralismo de sotaques, costumes e geografias sejam notados como qualidade que liga e não como diferença que separa, e a construção midiática de um artista como Luiz Gonzaga foi importante para isso. A indumentária do artista forjada entre seu gibão de couro e chapéu de cangaceiro, a peculiaridade de sua fala e sobremaneira, o ritmo do baião em sua sanfona o tornaram o autêntico

representante da nordestinidade. A difusão da mensagem pela Rádio Nacional acalantava aos migrantes que estavam distantes de sua terra natal, mas também faziam com que os habitantes da região, em locais medianamente urbanizados, se sentissem privilegiados por sua cultura (ainda que estereotipada) fosse veiculada em outras regiões do país (ALBUQUERQUE JÚNIOR, p.217-220, 1994). Somou-se a esse quadro toda uma exaltação do patrimônio imaterial nordestino e seu lugar na História do Brasil, a região foi, portanto, integrada a partir da institucionalização de sua *memória*. Durante os anos 1960, essa mesma memória, como tratei acima, será pensada como força motriz da superação do subdesenvolvimento e pilar da tomada de consciência.

A historicidade envolta na forma como o Nordeste foi problematizado em diferentes representações encontrou em Belchior uma incontestável negação, longe de repetir as ideias há tempos construídas, Belchior tratou de ultrapassar o véu da realidade e emitir uma mensagem que soou em seu álbum "*Era uma vez um homem e seu tempo*" como um grito contra todas as ideias feitas até então.

O que é que pode fazer o homem comum
Neste presente instante
Senão sangrar tentar inaugurar
A vida comovida
Inteiramente livre e triunfante
O que é que eu posso fazer com a minha
Juventude/ Quando a máxima saúde hoje
É pretender usar a voz
O que é que eu posso fazer
Um simples
Cantador das coisas do porão
Deus fez os cães da rua pra morder vocês
Que sob a luz da Lua
Os tratam como gente é claro
Aos pontapés
Era uma vez um homem e seu tempo
Botas de sangue nas roupas de Lorca
Olho de frente a cara do presente e sei
Que vou ouvir a mesma história porca
Não há motivo para festa
Ora esta eu não sei rir a toa
Fique você com a mente positiva
Que eu quero a voz ativa
Ela é que é uma boa
Pois sou uma pessoa
Esta é minha canoa
Eu nela embarco
Eu sou pessoa
A palavra pessoa hoje não soa bem
Pouco me importa

Não você não me impediu de ser feliz
Nunca jamais bateu a porta em meu nariz
Ninguém é gente
Nordeste é uma ficção
Nordeste nunca houve
Não eu não sou do lugar
Dos esquecidos
Não sou da nação
Dos condenados
Não sou do sertão
Dos ofendidos
Você sabe bem
Conheço o meu lugar
Conheço o meu lugar
Conheço o meu lugar
Conheço o meu lugar (BELCHIOR, 1979)

Nesta canção, diferentes referências se cruzam para que a análise contundente do artista tenha razão de ser. Como tratamos acima, “Conheço o meu lugar” encerra o lado A do álbum, e um de seus versos o nomeia, portanto, sua estratégica colocação em tal lugar remete o álbum à construção de alguma forma de narrativa, segundo nosso julgamento uma análise sobre o estado de coisas que afligia o Brasil em fins da década de 1970. “Conheço o meu lugar” é ainda uma repetição de um tema já visitado por Belchior anteriormente em “Fotografia 3x4”, mas desta vez sua narrativa não possui um tom subjetivo, tampouco quer demarcar um espaço antes ocupado pelo *Tropicalismo*, sua análise sobre a condição do migrante nordestino adquire um tom sociológico, e mesmo que em alguns momentos a construção literária da canção se dê em primeira pessoa, a impressão que ela transmite é de que a pessoa que superou todas as adversidades sociais posta em seu caminho é um sujeito universal, um “universal/brasileiro/nordestino”.

A melodia de "Conheço Meu Lugar" é simples e direta, o que coloca o foco nas letras e nas emoções transmitidas. A música começa com um riff de violão característico que estabelece o tom da canção. O arranjo é predominantemente acústico, com destaque para o violão e a voz expressiva de Belchior. O uso de cordas e outros elementos sutis contribuem para a atmosfera melancólica da música. A interpretação de Belchior é fundamental para a profundidade emocional da canção. Sua voz emotiva e carregada de sentimentos transmite a angústia e a introspecção do narrador. A maneira como ele modula sua voz ao longo da música, especialmente nos momentos mais intensos, quer criar uma conexão emocional com quem o ouve.

Se a *nordestinidade* caricata - e sua recusa estão presentes na canção, a denúncia sobre uma sociedade opressiva também se faz presente. Para isso, Belchior lança mão das “botas de sangue nas roupas” de Federico Garcia Lorca, para dizer que diante das agruras que se achegam pela falta de liberdade o homem comum nada tem a fazer senão sangrar, tal como sangrou o poeta espanhol ao ser fuzilado²⁶ durante a Guerra Civil Espanhola. Cabe destacar o jogo de palavras presente em tal referência, pois “botas” é a palavra que o compositor encontra para substituir a expressão original, que seriam “bodas”, remetendo a tragédia escrita pelo autor *Bodas de Sangre*, uma de suas peças mais icônicas e que narra aspectos da sociedade espanhola às vésperas da guerra civil.

2.3 Um tango argentino me vai bem melhor que um blues.

Explorar a *latinoamericanidade* e se colocar como sujeito histórico portador de tal sentimento foi uma das maneiras que Belchior encontrou para se posicionar como artista. A segunda metade da década de 1970 foi um período em que não apenas Belchior, mas que tantos outros artistas da MPB encararam a necessidade de se vincular de forma mais indenitária à América Latina. Chico Buarque, por exemplo, construiu uma relação bastante próxima com os artistas da chamada *Trova Cubana*, Milton Nascimento, por sua vez, com os artistas do *Movimiento de Nueva Canción*, mas o que havia além na construção de tais parcerias? Na apreciação de Chico Buarque o interesse de músicos na MPB estava vinculado ao fato de quase todas as nações latino-americanas atravessavam regimes militares similares ao brasileiro, e, portanto, as angústias oriundas da perseguição, da censura e do impedimento que os países se modernizassem levando em conta a superação das desigualdades construídas no passado eram iguais, deste modo a *Trova Cuabana* e

²⁶ Lorca estava na cidade de Granada, na Espanha, na época em que eclodiu a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), um conflito político e social que dividiu profundamente o país. Ele era conhecido por suas opiniões políticas de esquerda e suas ligações com o movimento republicano, o que o colocou em desacordo com as forças nacionalistas que lideraram a revolta militar contra o governo republicano. Em 16 de agosto de 1936, Federico García Lorca foi preso por um grupo de milicianos nacionalistas em Granada. A prisão e subsequente execução de Lorca são frequentemente associadas a suas opiniões políticas e ao fato de ele ser um símbolo da cultura espanhola. Apesar de várias tentativas de encontrar informações precisas sobre o local de sua sepultura ao longo dos anos, o paradeiro exato de seus restos mortais permanece desconhecido até hoje. A morte de Federico García Lorca é um trágico episódio que simboliza o impacto devastador da Guerra Civil Espanhola sobre a cultura e a sociedade espanhola, bem como a perseguição de intelectuais e artistas que eram considerados inimigos políticos pelos grupos nacionalistas. A obra de Lorca continua a ser uma parte importante da literatura e da cultura espanhola, e sua morte prematura é lembrada como uma perda significativa para a literatura mundial.

a *Nueva Canción* ocuparam lugar de destaque nas produções de MPB. Ainda que as canções compartilhassem tema similar, e a partir da década de 1970, na MPB especificamente, fosse esse o elo entre os músicos da América Latina, é importante destacar que a sonoridade, ou seja, a presença do ritmo e de orquestrações tipicamente latinas não eram novidade na música brasileira, haja vista a presença massiva de rumbas e boleros na música popular desde a década de 1950, o que na maior parte das vezes não era uma influência, e sim uma emulação do cancionero cubano, argentino ou mexicano. Esse contexto foi bastante presente durante a chamada Era do Rádio, onde diferentes grupos e cantores se interessavam em fazer canções similares a do restante do continente, deixando em alguns casos o samba de lado, o samba que sempre foi a principal marca da identidade que se quis constituir para o Brasil. Ângela Maria, Nelson Gonçalves, Trio Irakitan, Altemar Dutra e tantos outros artistas escoraram suas carreiras no bolero e no tango, muitas vezes traduzindo canções, por exemplo, do famoso conjunto mexicano “Trio Los Panchos” e emplacando grandes sucessos no Brasil a partir da matriz latina.

O que havia de diferente a partir da década de 1970 era justamente o teor político das manifestações musicais, era o caso por exemplo da relação com a *Nueva Canción*. O movimento da *Nueva Canción* surge no cenário musical latino-americano no início da década de 1960 na Argentina. A idealização do projeto foi registrada num documento que leva o nome “*Manifiesto Del Nuevo Cancionero*” com carta redigida pelo compositor argentino Armando Tejada Gomez. Dentre as propostas do movimento destacam-se algumas como: a revalorização da cultura nacional e do cancionero popular como forma de reação a invasão estrangeira nos territórios da cultura e também a proposta de inter-relação com outros movimentos parecidos na América Latina, um trecho do documento busca sintetizar estes aspectos,

EL NUEVO CACIONERO es un movimiento literario-musical, dentro del ámbito de la música popular argentina. No nace por o como oposición a ninguna manifestación artística popular, sin como consecuencia del desarrollo estético y cultural del pueblo y es su intención defender y profundizar ese desarrollo. Intentará asimilar todas las formas modernas de expresión que ponderen y amplíen la música popular y es su propósito defender la plena libertad de expresión y de creación de los artistas argentinos. Aspira a renovar, en forma y contenido, nuestra música, para adecuarla al ser y el sentir del país de hoy. EL NUEVO CACIONERO no desdeña las expresiones tradicionales o de fuente folklórica de la música popular nativa, por el contrario, se inspira en ellas y crea a partir de su

contenido, pero no para hurtar del tesoro del pueblo, sino para devolver a ese patrimonio, el tributo creador de las nuevas generaciones. (MANIFESTO DEL NUEVO CANCIONEIRO. 1963)

O *Manifiesto del Nuevo Cancionero* foi assinado em 1963 por diversos cantores e compositores argentinos, dentre eles, Mercedes Sosa. O movimento ganhou espaço em meio a um momento de turbulência política e econômica na América Latina, a onda de modernização que tinha em seus pilares uma acelerada industrialização dos países sul-americanos e a crescente urbanização dos mesmos, foi acompanhada de uma importação de valores culturais estrangeiros, e a cultura local foi sucumbindo ou paulatinamente sendo passada ao segundo plano. Tânia da Costa Garcia comenta as propostas do movimento,

“O *Novo Cancionero* pretendia ser a música nacional, sintonizando o cancionero popular argentino às transformações impostas pela modernidade. Nesse sentido sua proposta era bastante diversa dos setores mais conservadores da sociedade que, ao contrário, viam na preservação do folclore tradicional um meio para resistir a tais mudanças, salvaguardando o *status quo*”. (GARCIA, sem data, p. 07.)

O movimento é antes de tudo uma reação à importação, e a perda dos costumes tradicionais da América do Sul. A Nova Canção não se manifestou apenas na Argentina, outros países, sobretudo o Chile levaram a frente às bandeiras levantadas por Tejada Gomez e tantos outros compositores, dando concretude à proposta continental de resistência sob a forma de música de protesto, sobre isso Natalia Schimiedecke comenta:

“A especificidade da Nova Canção Chilena, no quadro das diferentes propostas latino-americanas de renovação do cancionero “popular” desenvolvidas nas décadas de 1960 e 1970, está ligada à sua importância na vida política do país nesse período. Em 1970, o movimento serviu como plataforma para a campanha presidencial de Salvador Allende, candidato pela Unidade Popular (UP), consolidando uma participação efetiva nos três anos de governo que se seguiram. (SCHMIEDECKE, 2011. p. 44.)

O conteúdo da música feita sob os holofotes do movimento não traz consigo um conteúdo estritamente folclórico, a revalorização da cultura não está intimamente ligada a manifestações nativas, mas sim uma tentativa dum misto de ritmos e gêneros que desse a ela característica singular, atentando aos problemas latentes

do povo sul-americano, e embutido nisso um discurso político de contestação as novas ordens culturais e políticas que entravam aos poucos no cotidiano latino-americano.

A *Nueva Canción* se distancia da proposição musical de Belchior, cujo rótulo ligado ao folclore ou aos temas estritamente regionais eram deixados de lado, mas sua busca em produzir uma crítica ao capitalismo brasileiro, ligado aos moldes do que se buscava na década de 1960 com o *nacional-popular* era real. No que diz respeito ao imperialismo, um dos grandes vetores que motivavam a crítica dos músicos latino-americanos, Belchior também tinha uma perspectiva contrária, pois ele compreendia que a canção fruto da *contracultura* era também uma música de protesto, por isso a insubmissão da atitude nascida com o rock ou com o folk, sempre esteve no horizonte estético de Belchior. Não obstante, ele enxerga como afirmativa, em termos de posicionamento político, colocar-se como latinoamericano, mas por quê? A análise de duas canções, suponho, darão respostas. São elas: “À Palo Seco”, “Apenas um rapaz latinoamericano” .

À Palo Seco²⁷ é uma canção homônima do poema²⁸ de João Cabral de Mello Neto. O título “À Palo Seco” sugere uma abordagem crua e despojada, que é refletida na própria estrutura do poema, onde a economia de palavras e a simplicidade na forma refletem a precisão a aridez que o texto quer transmitir. Ao tomar emprestado o título da obra de João Cabral, Belchior decide construir uma canção onde sua memória individual (vivida ou forjada) é o anteparo para refletir os descaminhos do tempo presente.

Se você vier me perguntar por onde andei
No tempo em que você sonhava

27 “À Palo Seco” é uma canção que originalmente foi gravada no Long Play de 1973, o álbum inaugural de Belchior, posteriormente foi gravada em *Alucinação*, na versão original, a que pretendo analisar, o ano mencionado na letra é 1973, e depois, quando no lançamento em *Alucinação*, Belchior altera o ano para 1976.

28 O poema aborda a ideia da simplicidade e do despojamento na vida, como se viver “à palo seco” fosse uma escolha consciente. A expressão “à palo seco” sugere viver sem adornos, sem excessos, de maneira direta e essencial. É como se o poeta estivesse convidando o leitor a considerar a simplicidade como uma forma de autenticidade. A utilização de imagens visuais é outra característica importante deste poema. O autor menciona “água de rio” e “chão pisado”, elementos tangíveis e concretos que contribuem para a sensação de realismo e simplicidade que ele está transmitindo. A água do rio, por exemplo, pode ser vista como um símbolo da vida que flui de forma natural, sem artifícios. O poema também faz uso de aliteração, como em “parece água de rio” e “pode ser que só chão”. Essa repetição de sons consonantais contribui para a musicalidade do poema e reforça a simplicidade e a clareza de sua linguagem.

De olhos abertos, lhe direi
Amigo, eu me desesperava
Sei que assim falando pensas
Que esse desespero é moda em 73
Mas ando mesmo descontente
Desesperadamente, eu grito em português
Mas ando mesmo descontente
Desesperadamente, eu grito em português
Tenho vinte e cinco anos
De sonho e de sangue
E de América do Sul
Por força deste destino
Um tango argentino
Me vai bem melhor que um blues
Sei que assim falando pensas
Que esse desespero é moda em 73
E eu quero é que esse canto torto
Feito faca, corte a carne de vocês
E eu quero é que esse canto torto
Feito faca, corte a carne de vocês.

O primeiro verso da canção já anuncia algo que Belchior tornaria recorrente em sua obra: “o delírio pelas coisas reais”, para tanto a canção - muito similar à forma de tantas outras canções do artista, onde a estrutura para a mensagem está organizada em um diálogo, mas que em verdade parece mais ser um sermão, posto que não há resposta, apenas as proposições do narrador - encaminha o ouvinte à uma proposição ácida, isso porque na perspectiva de Belchior sonhar diante da realidade é um erro, e se não há caminho, se não há projeto muito bem constituído, que exista ao menos o desespero diante da realidade. Uma possibilidade para pensar o mote da canção é tomar como contexto a própria realidade brasileira, e com relação a isso, é importante ressaltar: a canção “À Palo Seco” foi gravada em dois distintos momentos, o primeiro em 1973 (é sobre essa versão que nos referimos) e pela segunda vez em 1976 no álbum *Alucinação*. Quando Belchior leva em conta que se desesperar é mais salutar do que sonhar, em quaisquer uns dos anos em questão a afirmação faz completo sentido, pois em 1973 vivia-se o período mais repressivo da Ditadura Civil-Militar, os chamados “anos de chumbo”, momentos em que o Brasil foi governado por Emílio Garrastazu Médici e que a censura e a perseguição aos opositores do regime foram elevados a níveis extremos, onde o desaparecimento e assassinato de militantes tornou-se traço recorrente nos porões do exército brasileiro. Se o ano em questão fosse 1976 o desespero também seria razoável, isso porque, o período, como tratamos anteriormente, grande motivador de

muitas críticas de Belchior, foi um momento de estagnação para a militância política. Do ponto de vista da crítica refratária de Belchior, “À Palo Seco” persegue o mote de outras canções que são suas e que buscam de fato tencionar a realidade diante das desigualdades e dos impasses políticos de estar mergulhado em uma Ditadura. Não obstante, chamamos atenção para os versos: “[...] Tenho vinte e cinco anos/ De sonho e de sangue/ E de América do Sul/ Por força deste destino/ Um tango argentino/ Me vai bem melhor que um blues...”. A base para que tais versos sejam cantados não é a de um gênero musical latino-americano, seja ele tradicional ou urbano, portanto, não é uma *cueca* ou uma *milonga*, tampouco um *bolero* ou um *tango*, a base da canção é uma balada, gênero tipicamente comercial, cujo andamento rítmico lento, quase sempre, é o suporte para temáticas românticas, o que não é diferente em “À Palo Seco”, todavia, o amor o qual a letra quer exprimir não é aquele entre duas pessoas, mas sim entre o narrador e a identidade latino-americana. E qual a motivação para isso? A resposta não é fácil, inclusive se mal dada contraria nossa hipótese à respeito do artista, pois desde o início deste trabalho sustentamos a figura de Belchior como artista que foge de regionalismos e que se constrói entre o *nacional-popular* e o *tropicalismo*. Sendo assim, parece interessante afirmar que a incursão nos temas latino-americanos da parte de Belchior sejam escolhidos como suporte a uma crítica ao imperialismo, uma linguagem metafórica que vai ao encontro do que Chico Buarque afirmaria no futuro ser o real interesse dos músicos brasileiros em se afirmarem também parte deste recorte geográfico, ou seja, deixar claro que a presença estadunidense subsidiando as ditaduras que se implantavam na região precisavam ser combatidas, e para isso não necessariamente o artista julgou a necessidade de envelopar a canção num gênero tipicamente latino-americano, como mais tarde fariam Elis Regina e Milton Nascimento, para emitir um mesmo ponto de vista. Inclusive o arranjo desta canção é revelador de seu tom manifestante - sua introdução é marcada pelo uso de um coral que nos remete a um tipo de canção religiosa, uma anunciação, mas que contraditoriamente ao ambiente angelical que sua introdução de vozes imprime, não será aveludada nem terna, será uma informação que virá *à palo seco*, ou seja, sem rodeios, e sem nenhum clamor pela esperança ou pela redenção, mas como um tipo de canção que quer ser afiada e que grita. Ainda sobre o arranjo, mas especificamente pensando na forma como Belchior entoa o seu *canto torto*, há algo curioso em “À Palo Seco”, pois reconhecidamente Belchior é um artista cuja voz

anasalada e o canto próximo da fala - por vezes dissonante, estendendo sílabas para que elas alcancem a melodia – tornaram-se seu principal emblema, e em “À Palo Seco”, seu canto é lírico, melodioso, fazendo jus à condição de balada que a canção proporciona, uma balada dilacerante, de letra rígida e cortante.

Seria expressivo se encontrássemos Belchior um elo maior com a identidade latino-americana, mas não cabe ao pesquisador falsear seu objeto. A América do Sul e o tango ao invés do blues não são reveladores de estética maior do que uma crítica ácida ao estado de coisas que afligia ao Brasil e o continente na primeira metade da década de 1970, é por isso que é normal à MPB o movimento de Belchior em direção aos temas latinos, o que não torna seu canto torto sem efeito, mas é um canto torto bem brasileiro. Perseguindo essa hipótese, cremos que o mesmo possa ser dito sobre “Apenas um rapaz latino-americano”. Como afirmamos em outro momento “Apenas um rapaz latino-americano”, foi originalmente canção gravada no álbum *Alucinação*, em 1976. Foi o carro-chefe do álbum e sua execução em rádio e TV alcançou números expressivos. Sobre o álbum, Belchior comentou em 1982:

É o primeiro momento em que alguém observa o dilaceramento da linguagem, do sonho bloqueado, do bloqueio todo que a juventude teve da sua utopia inicial, da sua palavra, da liberdade, do sonho. Coisas que foram, por muito tempo, o alimento espiritual de uma larga faixa da juventude brasileira. Ele [o disco] foi o primeiro momento de reflexão sobre o sonho. Foi uma primeira chamada ao despertar da lucidez completa... (CAMINHOS DA CULTURA, 1982).

Concordando com a antiga afirmação de Belchior, e sem desconsiderar a inegável qualidade legada pela MPB à canção popular, é preciso destacar que nos idos de 1976, a narrativa em que *Alucinação* se constrói, de fato, rompe com uma tradição calcada em cantar o *dia que virá* quando o que está em conta é o futuro do Brasil. Belchior inventa uma forma diferente discutir os problemas nacionais, mirando sua crítica não apenas nos algozes, mas fazendo a autocrítica do sujeito histórico que enfrentava à Ditadura, inclusive questionando se efetivamente havia tal enfrentamento e até mesmo se colocando neste papel. Nada é mais sintomático a esta nossa afirmação do que pensar o título da principal canção de *Alucinação* – “Apenas um rapaz latino-americano”, ora, porque dizer “apenas”, senão para legar simplicidade ao sujeito, alguém que busca da vida o que é prosaico, o que é comum? E além de tal sujeito poder ser enquadrado por um “apenas”, ela ainda carrega consigo o estigma de ser latino-americano, de ser, portanto filho do “terceiro

mundo”, subdesenvolvido, e que dele nada se espere. Em “Apenas um rapaz latino-americano”, Belchior discute, pelo menos, uma década de canção quando abre mão de idealizar o protagonista de sua narrativa, e curiosamente, torna contumaz a crítica à intelectualidade brasileira, sempre afinada com projetos de nação onde o trabalhador ocupa o protagonismo.

Este gentílico “latino-americano” no corpo e no título da canção surge como expressão fiada a algum ideal identitário, não do tipo *bolivariano* ou *pan-americano*, de onde se aguarde nascer um Estado cujo sentimento latino seja o substrato da nação, mas sim para se colocar como vítima do subdesenvolvimento e dos descaminhos de se estar na *periferia do capitalismo*, o que por si é muito, mesmo a unidade não se desenhando pela geografia e sim pela economia. A análise da canção é reveladora de outros elementos:

Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Sem dinheiro no banco sem parentes importantes
E vindo do interior
Mas trago de cabeça uma canção do rádio
Em que um antigo compositor baiano me dizia
Tudo é divino tudo é maravilhoso
Mas trago de cabeça uma canção do rádio
Em que um antigo compositor baiano me dizia
Tudo é divino tudo é maravilhoso
Tenho ouvido muitos discos conversado com pessoas
Caminhado meu caminho
Papo, som, dentro da noite
E não tenho um amigo sequer
Que ainda acredite nisso não
Tudo muda
E com toda razão
Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Sem dinheiro no banco sem parentes importantes
E vindo do interior
Mas sei que tudo é proibido
Aliás, eu queria dizer
Que tudo é permitido até beijar você no escuro do cinema
Quando ninguém nos vê
Mas sei que tudo é proibido
Aliás, eu queria dizer
Que tudo é permitido até beijar você no escuro do cinema
Quando ninguém nos vê
Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve
Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve
Sons, palavras, são navalhas
E eu não posso cantar como convém
Sem querer ferir ninguém
Mas não se preocupe meu amigo
Com os horrores que eu lhe digo
Isso é somente uma canção

A vida realmente é diferente
Quer dizer
Ao vivo é muito pior
E eu sou apenas um rapaz latino-americano
Sem dinheiro no banco
Por favor não saque a arma no "saloon"
Eu sou apenas o cantor
Mas se depois de cantar
Você ainda quiser me atirar
Mate-me logo à tarde, às três
Que à noite tenho um compromisso e não posso faltar
Por causa de vocês
Mas se depois de cantar
Você ainda quiser me atirar
Mate-me logo à tarde, às três
Que à noite tenho um compromisso e não posso faltar
Por causa de vocês
Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Sem dinheiro no banco sem parentes importantes
E vindo do interior
Mas sei que nada é divino
Nada, nada é maravilhoso
Nada, nada é secreto
Nada, nada é misterioso, não
Na na na na na na na

“Apenas um rapaz latino-americano” é uma canção cujo arranjo foi construído de forma impecável, aliás, todo o álbum *Alucinação* tem consigo tal marca, nas palavras de Marco Mazolla:

Contratei alguns músicos de primeira linha e ensaiamos exaustivamente tardes a fio. Quando tudo estava perfeito, fomos para o estúdio e gravamos o disco, que se chamava *Alucinação*, tendo como carro-chefe a música *Apenas um Rapaz Latino Americano* e *A Palo Seco*. Em poucos dias, uma voz estranha, rouca e anasalada, para qual muitos torceram o nariz, tornava-se a marca do artista do momento. O refrão soava nas rádios e eu me sentia super orgulhoso de escutar Belchior cantar, como se fosse uma resposta a quem não acreditava em seu êxito (MAZZOLA, 2007, p.89).

Na introdução da canção o elemento mais intenso no arranjo é a gaita, instrumento característico de Bob Dylan, e sendo este uma das referências na obra de Belchior, a sua utilização pode não ter sido ao acaso, no entanto, diferentemente das canções de Bob Dylan, onde a gaita cumpria um protagonismo e era como um elemento distintivo na *performance* do artista, em “Apenas um rapaz latino-americano” o instrumento somente constrói frases melódicas a partir da harmonia. Quando a gaita cessa, tal frase melódica passa a ser construída por um coro que

segue acompanhando o compasso da bateria e as distorções da guitarra, e ainda que muito bem alinhado e diferente das produções da época, o arranjo se baseia em bateria, violão, guitarra e sintetizador, além da utilização do coro. Afirmamos ser diferente porque a escuta de *Alucinação* nos permite reconhecer uma grande influência da música *folk* estadunidense, uma referência distinta daquelas que se empregavam na música popular brasileira, e ainda que não fosse uma referência completamente alienígena, não era um padrão musical que se via com frequência adquirindo os holofotes do mercado musical.

Em “Apenas um rapaz latino-americano”, Belchior toma como ponto de partida uma crítica individual à *alegoria* tropicalista brasileira. Isto é algo de interessante apreciação, pois seu intercâmbio musical adquire mais sentido pela historicidade envolta à *deglutição do estrangeiro*. Inspirada nos povos originários e tornada moderna por Oswald de Andrade foi metaforizada pelos tropicalistas tornando o usufruto da linguagem vinda do exterior como elemento construtivo de um objeto próprio. Em outros momentos deste texto já fizemos análises sobre a presença do *tropicalismo* na obra de Belchior, principalmente por defender a tese de que sua obra transita entre este paradigma e o *nacional-popular*. “Apenas um rapaz latino-americano” é uma música que quer construir uma crítica ao *tropicalismo*, mas está completamente baseada nele para que tenha sua existência confirmada. Não somente construir uma crítica ao *tropicalismo*, a canção vai além: e seu mote é ao final uma crítica à autoritária sociedade brasileira que vivia a ressaca dos “anos de chumbo” e sem grandes perspectivas de transformação. A questão que chama atenção é o fato de Belchior tornar a narrativa tropicalista como responsável pelo estado de coisas que assolava ao Brasil, responsável talvez não seja a expressão adequada, conivente é uma palavra melhor. Não somente em “Apenas um rapaz latino-americano”, mas há outros momentos do cancionário de Belchior onde ele parece sugerir que as canções de Caetano e Gil, principalmente, são condescendentes com as agruras brasileiras. Na canção, o narrador interiorano e falido, vítima do “terceiro-mundo” estabelece uma conversa cujo obtivo é refletir sobre a sociedade brasileira e como as coisas iam mal, sem, entretanto, explicitar quais eram os males, a informação é geral e o exame de que nada ia bem parece ser pressuposto. Para o diálogo ser mais concreto (e também a crítica), Belchior toma como elemento intertextual a canção “Divino, maravilhoso”, composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil para o *IV Festival de Música Popular Brasileira*,

realizado pela TV Record, em São Paulo. A canção ocupou a terceira colocação de acordo com o júri especial. A intérprete na ocasião foi Gal Costa, que se apresentou de forma muito moderna e performou de um modo menos *cool* do que aquele que a caracterizava até então. As imagens do festival mostram Gal Costa vestida com uma túnica, se movimentando pelo palco e com um cabelo no estilo *black power*. O arranjo da canção, que havia ficado ao encargo de Gilberto Gil, previa a utilização de guitarras e sua eletreficação a “jogava para cima”. E alinhando letra, os agudos perfeitos de Gal Costa e a performance ligada aos movimentos da época, “Divino, maravilhoso” foi um grito geracional. Sua letra está calcada na ironia, traço presente nas canções *tropicalistas*:

Atenção ao dobrar uma esquina
Uma alegria, atenção menina
Você vem, quantos anos você tem?
Atenção, precisa ter olhos firmes
Pra este sol, para esta escuridão
Atenção
Tudo é perigoso
Tudo é divino maravilhoso
Atenção para o refrão:
É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte
Atenção
Para a estrofe e pro refrão
Pro palavrão, para a palavra de ordem
Atenção
Para o samba exaltação
Atenção
Tudo é perigoso
Tudo é divino maravilhoso
Atenção para o refrão
É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte
Atenção
Para as janelas no alto
Atenção
Ao pisar o asfalto, o mangue
Atenção
Para o sangue sobre o chão
Atenção
Tudo é perigoso
Tudo é divino maravilhoso
Atenção
Ao dobrar uma esquina
Uma alegria, atenção menina
Você vem, quantos anos você tem?
Atenção
Precisa ter olhos firmes

Pra este sol, para esta escuridão
 Atenção
 Tudo é perigoso
 Tudo é divino maravilhoso
 Atenção para o refrão
 É preciso estar atento e forte
 Não temos tempo de temer a morte
 Atenção
 Para a estrofe e pro refrão
 Pro palavrão, para a palavra de ordem
 Atenção para o samba exaltação
 Atenção
 Tudo é perigoso
 Tudo é divino maravilhoso
 Atenção para o refrão:
 É preciso estar atento e forte
 Não temos tempo de temer a morte
 Atenção
 Para as janelas no alto
 Atenção
 Ao pisar o asfalto, o mangue
 Atenção
 Para o sangue sobre o chão
 Atenção
 Tudo é perigoso
 Tudo é divino maravilhoso
 Atenção para o refrão:
 É preciso estar atento e forte (GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano.
 1968)

Ora, o que se nota em “Divino, maravilhoso” não é, de maneira nenhuma, uma canção condescendente com o autoritarismo, pelo contrário, é uma canção que chama para o enfrentamento, algo diferente até da maior parte das canções tropicalistas, que se engajam sempre pelas figuras alegóricas, parece no mínimo estranho Belchior não notar que a canção afirmava que tudo era “divino, maravilhoso” para zombar da falsa plenitude e bem estar que o governo militar transparecia à despeito da repressão, do exílio e da falta de liberdade, vale inclusive lembrar, que “Divino, maravilhoso”, foi uma canção presente no último festival de música popular que ocorreu antes da promulgação do AI-5, que cerceou ainda mais a liberdade de expressão e fez os artistas brasileiros conviverem com a censura prévia. É uma canção onde durante toda a execução o intérprete faz questão de chamar atenção ao refrão: “que é preciso estar atento e forte e não temer a morte”. Retomando a análise de “Apenas um rapaz latino-americano” alguns elementos precisam ficar mais evidentes: primeiro destacar que Belchior assume essa figura ambígua diante do *tropicalismo*, supomos, na tentativa de demarcar um espaço

como compositor brasileiro que não quer alegorizar a realidade, tampouco metaforizá-la, seu objetivo é construir canções contundentes e que expressem o mal-estar provocado pela paralisia do engajamento, e dessa forma, retomar a criatividade da canção de protesto normal aos movimentos nacionais populares; segundo, destacar que do ponto de vista musical, Belchior não consegue fazer uma canção que fuja aos padrões de mercado, a canção se desenvolve de uma forma completamente harmônica, com refrãos e não causa nenhuma estranheza aos ouvintes, seu arranjo é arrojado, conta com instrumentos de diferentes categorias, todos melódicos tal como “uma boa canção deve ser para ser tocada no rádio”, não obstante, destacamos que o autor afirma: “não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve, correta, branca, suave, muito limpa, muito leve, sons, palavras, são navalhas...”, indago – onde está a navalha em “Apenas um rapaz latino-americano”? O grande trunfo de Belchior ao querer ser um *outsider* reside em sua voz que é pouco convencional e anasalada, o que faz com que seu canto esteja sempre próximo da fala, permitindo que as possíveis dissonâncias surjam por isso, caso similar ocorre na canção que comentamos anteriormente, “À Palo seco”, nesta o cantor novamente afirma que espera que seu canto torto corte a carne dos ouvintes, mas é talvez essa a canção onde Belchior mais tenta encaixar a voz de forma melódica. Essa característica de não ter voz convencional permite a Belchior emitir frases como a que está no refrão da canção: “eu sou apenas um rapaz latino-americano, sem dinheiro no banco, sem parentes importantes e vindo do interior”, na composição da letra a expressão “americano” fará rima com “banco” e só, no entanto o que faz a canção ser harmoniosa é a forma de forçar as tônicas e de permitir que os instrumentos acompanhem a sua voz, e este pode ser seu grande recurso como músico, entender que sua voz é o principal instrumento.

CAPÍTULO III

E O MEU CORAÇÃO SELVAGEM TEM ESSA PRESSÃO DE VIVER

3.1 A divina comédia humana

Em 1978, Belchior apresentou ao público um novo álbum, tratava-se de *Todos os Sentidos*. A obra estava organizada da seguinte forma: o lado A continha: “Divina Comédia Humana”; “Sensual”; “Brincando com a vida”; “Corpos terrestres” e “Humano Hum”. O lado B apresentava: “Como se fosse pecado”; “Bel-prazer”; “Na hora do almoço”; “Ter ou não ter” e “Até amanhã”. Esse foi o segundo disco de Belchior lançado pela WEA e como comentamos no segundo capítulo, desde *Coração Selvagem* que Belchior fazia uma incursão em temas românticos e com o álbum de 1978 sua imagem pública se consolida nesta perspectiva. Mais além, com *Todos os Sentidos*, Belchior traz consigo uma musicalidade completamente diferente de tudo aquilo que ele havia construído até então e mergulha em um tipo de música com fortíssima penetração no mercado musical brasileiro – o ritmo discoteca (ou *disco*).

Tal tipo de música popularizou-se a partir do alcance que teve o filme *Nos Embalos de Sábado à Noite*, protagonizado por John Travolta e cuja trilha sonora ficou a cargo do conjunto Bee Gees, estima-se que o disco que abrigava as canções da película tenha chegado a expressiva marca de 42 milhões de cópias vendidas. No Brasil contexto correlato foi o lançamento da novela produzida pela Rede Globo e estrelada por Sônia Braga, “Dancin Day’s” que foi líder de audiência e popularizou a discoteca entre a população brasileira no final da década de 1970. Muito pode ser dito sobre a chegada deste ritmo no Brasil e toda a resistência construída por artistas brasileiros que viam na preferência pela música estrangeira uma perda de espaço, sobretudo pelo fato das gravadoras multinacionais, à época, terem cifras bastante rentáveis com a venda deste tipo de música.

O lançamento do álbum não veio sem uma mudança de comportamento do próprio Belchior que desde sua migração para a WEA lapidava-se como *sex symbol*. A imprensa brasileira foi bastante sagaz ao tecer comentários sobre o artista e sua obra. Rita Morelli (p. 165. 1991) comenta:

De fato, as matérias publicadas pela imprensa paulistana, às vésperas da estreia do show “Todos os Sentidos” em São Paulo, há referências críticas ou irônicas ao novo conteúdo da obra de Belchior, tanto no que diz respeito ao ritmo discotèque quanto no que se refere à temática sensual das letras. “Estaria o cantor e compositor Belchior abandonando sua contestação para embarcar no alucinante ritmo discoteca?”, pergunta, por exemplo, o crítico do *Diário Popular*. Já o dá *Última Hora* parece ironizar: “. Belchior, que foi influenciado por Bob Dylan no início da carreira, agora está com Reich e não abre. O corpo, o prazer, os sentidos são inspiração para músicas novas e uma nova compreensão das coisas.

A autora segue narrando como a imprensa recebeu as novidades de Belchior a partir daquele momento, inclusive tratando-o como “machão latino-americano”, destacando seu comportamento para parecer um homem sensual, reparando sua necessidade de fumar charutos durante a entrevista, os quais ele passa a alegar já fumar há dez anos, e sua atenção redobrada às jornalistas mais jovens e bonitas que o cercavam. Rita Morelli então é enfática ao afirmar que sua imagem era completamente artificial, pois Belchior não emanava sensualidade de forma natural, seus gestos, opiniões, expressões à respeito da vida que se tornavam públicas pela imprensa, caracterizavam apenas um movimento em direção ao mercado musical. Ainda sim, Belchior, justificava sua postura pública, em entrevista ao *Jornal da Tarde*, afirmava: “Quero deixar claro que não aproveitei simplesmente o modismo das discotecas. Eu as tenho em melhor conta e as relaciono com uma liberação do corpo, um modo característico de ser jovem”.

Tal personalidade, agora menos carrancuda e menos agônica, que no passado o fizera famoso, quando traduzida em canção não alertava mais ao perigo de se emular o passado, nem sobre como os *tropicalistas* foram infelizes em seu movimento, tampouco suas canções tinham o tino para insubmissão. Belchior trocou o espaço público do debate pela alcova, e substitui o jovem, sujeito-histórico das narrativas contraculturais, pelo homem amante, cujo delírio não é a revolução, e sim o deleite pela carne.

A própria forma de nomear o álbum já diz respeito a essa exploração de certo hedonismo - apurar todos os sentidos, compreender todos os sentidos, mas para quê? Para onde? A vantagem de Belchior ao construir um disco com tal tematização leva a vantagem de ser ele um artista de grande capacidade literária, pois à medida que sua música perde em originalidade, posto que em *Todos os Sentidos* ela está eletrificada e feita para dançar em discotecas, suas letras buscam o rigor e a

capacidade de comunicação.

Ora, pensar a canção em direção a uma temática que liberte não seria uma contradição. A bem da verdade é que poderíamos até supor que a construção de *Todos os Sentidos* fosse a resposta a estagnação que Belchior enxerga com clareza em seus discos anteriores, fosse ela o direcionamento a uma nova atitude para lidar com o conservadorismo, compreendendo que a libertação do corpo fosse um dos caminhos para a sociedade brasileira buscar o “novo”. Todavia, como comentamos no segundo capítulo, a resposta que virá com *Era uma vez um homem e seu tempo*, álbum de 1979, o liga muito mais a narrativa densa de *Alucinação*, por retomar a crítica social e se organiza musicalmente a partir das referências da música *folk* e do rock britânico, portanto, pouco tem a ver com os flancos abertos em *Todos os Sentidos*, de modo que esse álbum permanece sozinho na obra de Belchior, e é o primeiro sintoma de uma carreira que nos anos posteriores mergulhará no ostracismo.

Em *Todos os Sentidos*, Belchior até mesmo convida o conjunto feminino As Frenéticas para cantarem com ele a canção “Corpos terrestres” e a respeito do conjunto afirma em entrevista: “Elas representam o deboche, o sexo, a alegria de viver, enfim, um processo muito tocante de libertação”. O conjunto feminino teve seu álbum de estreia lançado em 1977 pela mesma gravadora de Belchior, a WEA, e de início emplacou a venda de 500 mil cópias. *Todos os Sentidos* ainda traz um aceno a Ney Matogrosso a partir da canção “Sensual”²⁹. As entrevistas de Belchior neste período de lançamento do álbum sempre justificam seus movimentos e com muito mais docilidade do que fazia no começo da carreira, onde sua postura rude por não querer ser enquadrado em nenhum movimento ia ao encontro das canções que gravava.

O caso é que a análise do material jornalístico e também a análise anteriormente feita por Rita Morelli não deixam dúvidas que o quê romântico que Belchior incorpora em sua carreira não é orgânico, existia ali uma pré-fabricação do artista, naturalmente visando um nicho de mercado maior, tornando-o mais lucrativo

²⁹ Quando eu cantar/ Quero ficar molhado de suor/ E por favor não vá pensar/ Que é só a luz do refletor/ Será minha alma que sua/ Sob um sol negro de dor/ Outro corpo, a pele nua,/ Carne, músculo e suor /Como um cão que uiva pra lua/ Contra seu dono e feitor/ Uma fera-animal ferido/ No dia do caçador/ Humaníssimo gemido/ Raro e comum como o amor/ Quando eu cantar/ Quero lhe deixar/ Molhada em bom humor/ E por favor não vá pensar/ Que é só a noite ou o calor/ Quero ver você ser/ Inteiramente tocada/ Pelo licor da saliva/ A língua, o beijo, a palavra/ Minha voz quer ser um dedo/ Na tua chaga sagrada/ Uma frase feita de espinho/ Espora em teus membros cansados/ Sensual como o espírito/ Ou como o verbo encarnado

e interessante a outras parcelas dos brasileiros. Mesmo sua capacidade literária para compor não o distanciou de momentos estranhos ao seu cancionero. O caso emblemático é a canção “Corpos terrestres”, composta por ele e interpretada ao lado d’as Frenéticas.

Osculetur me oscule oris suis
Ideo adolescentulae dilexerunt te
Nigra sum sent formosa
But tomorrow is another day anyway
Nolite me considerare quod fusca sim
Quia decoloravit me sol
It's alright, ma! I'm only bleeding
Here comes the sun
Indica mihi quem, dirigit anima mea
Ube pascas, ube cubes in meridie
Come with me and be my love
Ego, ego dilecto meo, et dilectos meus mihi
I've got you under my skin
Oh! really?
Ego flos campi
Et lilium convallium
Veni, dilecte mi egrediamur in agrum
Commoremur in villis
Ibi dabo tibi ubera mea
Quam pulchra es, amica mea, quam pulchra es
Umbilicus tuus crater tornalitis
Numquam indigens poculis
Venter tuus sicut acervus tritici vallatus liliis
Duo ubera tua sicut duo hinnuli
Gemelli capreae
Absque occultis tuis
Apori mihi, 'soror mea, amica mea
Columba mea, immaculata mea
Dilectus meus misit manum sua per foramen
Et venter meus intremuit ad tactum eius
Qui faciemus sorori nostrae
In die quando alloquenda est?
Sub arbore malo suscitavi te
Ibi corrupta est mater tua
Ibi violata est genitrix tua
Pone me ut signaculum super cor tuum
Ut signaculum super brachium tuum
Que fortis est ut mors dilectio³⁰

30 Ele vai me beijar com o beijo de sua boca/ É por isso que as mulheres jovens te amavam/ Sou negra e me sinto bonita/ (Mas amanhã é outro dia de qualquer maneira)/ Não me considere porque eu sou marrom/ Porque o Sol me descoloriu/ Está tudo bem, mãe! (Só estou sangrando)/ Aí vem o Sol/ Diga-me quem, minha alma dirige/ Onde você se alimenta, onde você dorme ao meio-dia (Venha comigo e seja meu amor)/ Eu ao meu amado, e meu amado a mim/ (Eu tenho você sob minha pele... Oh! Sério?)/ Eu sou uma flor do campo/ E o lírio do vale/ Venha, meu amado, vamos ao campo/ Vamos ficar nas aldeias/ Eu vou te dar meus seios lá/ Como você é linda, meu amigo, como você é linda!/ Seu umbigo é cratera de tornalita/ Nunca precisando de copos/ Sua barriga é como um monte de trigo/ Murado com lírios/ Seus dois seios são como duas galinhas/ Cabras gêmeas/ (E longe de seus segredos!)/ Abra para mim, minha irmã, minha amiga/ Minha pomba, minha imaculada/

A canção “Corpos terrestres” possui uma tematização erótica e ainda que a descrição do ato sexual seja feita de forma metafórica ela se relaciona ao objetivo do álbum, que segundo o próprio Belchior era a libertação do corpo, dos instintos e dos sentidos, como comentamos acima. Sua instrumentação é feita para que seja esta canção uma canção para se dançar, em tempo, para se dançar em uma discoteca! Seu balanço revela uma sensualidade misteriosa, que se expõe aos poucos e que acompanha a narrativa que a letra apresenta, de um amor que em breve se consumará. A forma de Belchior cantar é diferente de qualquer outro momento de seu repertório, o artista o faz entre risos, frases ofegantes e gritos em falsete, respondidas por declamações dos versos da parte das Frenéticas de forma maliciosa. A canção, em sua integridade, poderia tranquilamente ser confundida com uma música estrangeira gravada na época por artistas como o conjunto Boney M. ou KC and Sunshine Band, para citar apenas dois dentre os tantos que se fizeram conhecer com a explosão das discotecas.

A canção evoca o passado seminarista de Belchior, explicitada não apenas na fluência do latim, mas também pelo título: corpos terrestres é uma expressão utilizada por Paulo de Tarso no Novo Testamento quando tenta convencer aos Coríntios sobre a forma que o indivíduo toma ao ressuscitar no paraíso; entremeada por versos cantados em inglês, promovendo uma intertextualidade com os Beatles (Here Comes The Sun) e com a canção existencialista de Bob Dylan “It’s alright, ma! (I’m only bleeding)”, “Corpos Terrestres” deixa claro que os interesses de Belchior diante da canção estão completamente mudados. A pecha de chato que recebeu da imprensa e também de Raul Seixas com a canção “Eu também quero reclamar” não poderia mais ser dita, já que Belchior com seu novo álbum aparentava ser um novo artista. Todavia, ficava evidente que sua incursão nos temas românticos nada tinham a ver com amor ou sofrimento, sua narrativa estava ligada ao corpo e aos tabus sexuais, teria sido bastante proveitosa se ela não fosse completamente reificada dentro dos estúdios da WEA e a libertação viesse efetivamente como algo natural em sua obra e que ele também acreditasse, tal como pareceria acreditar nas canções críticas que construiu em *Alucinação*.

Nosso objetivo com este capítulo é percorrer os temas românticos em

Meu amado passou a mão pelo buraco/ E meu estômago tremeu com seu toque/ O que faremos com nossa irmã?/ Em que dia deve ser abordado?/ Eu te levantei debaixo de uma árvore maligna Sua mãe foi corrompida lá/ Sua mãe foi violada lá/ Coloque-me como um selo em seu coração Como um selo em teu braço/ Esse amor é tão forte quanto a morte. (Tradução livre).

Belchior e compreender sua natureza, ao fim poder dizer se eles nascem com potencial criativo e dispostos a se somarem às críticas que Belchior enuncia ou se sempre foram forjados.

3.2 Todos cantores chamam baby

Se buscarmos na discografia de Belchior uma trajetória cronológica de suas canções que aludem ao universo amoroso, certamente que a primeira canção a ser lembrada seria “Mucuripe”. A letra composta ao lado de Raimundo Fagner remete à juventude de Belchior na praia do Mucuripe, em Fortaleza. Conhecida por ser a “ponta da praia”, Mucuripe abriga, até os dias atuais, vila de pescadores, que após o cumprimento da jornada vendem por ali mesmo os peixes pescados em alto mar. Era na Praia do Mucuripe também que a juventude de Fortaleza interessada em música, mais tarde nomeada como “Pessoal do Ceará”, se reunia noite adentro no folclórico “Bar do Anísio”, entre bebericações e conversas filosóficas, foi gestada a letra que acima nos referimos, e que é incostetavelmente um clássico da música brasileira.

Gravada em 1972 por Elis Regina e em 1975 por Roberto Carlos, “Mucuripe” não ganhou de Belchior nenhuma versão durante a década de 1970. Raimundo Fagner à gravou em seus primeiros álbuns, mas foi interpretada por outros artistas que ela ganhou notoriedade. “Mucuripe” é uma canção de andamento lento, de instrumentação comedida, onde a voz do artista precisa ser o recurso para dialogar com as construções poéticas que a letra abriga.

As velas do Mucuripe
Vão sair para pescar
Vou levar as minhas mágoas
Pras águas fundas do mar
Hoje à noite, namorar
Sem ter medo da saudade
Sem vontade de casar
Calça nova de riscado
Paletó de linho branco
Que até o mês passado
Lá no campo 'inda era flor
Sob o meu chapéu quebrado
Um sorriso ingênuo e franco
De um rapaz novo, encantado
Com vinte anos de amor
Aquela estrela é dela

Vida, vento, vela
Leva-me daqui.

Nas construções poéticas promovidas em “Mucuripe” logo nos primeiros versos nossa atenção é direcionada à condição quase humana que os compositores atribuem aos barcos à vela que percorrem o alto mar em busca de sustento. O sujeito pescador, trabalhador, é preterido pela imagem do barco que surge como uma anestesia para livrar o narrador da perda do seu amor idealizado. Notamos que a canção, entretanto, não é apenas desilusão, sua tematização aponta para um enredo onde juventude do narrador quer ser lembrada, e talvez por isso ele não alimente sofrimento maior por sua perda, e entenda que à despeito da dor de amor, não se furtará a chance de viver outros relacionamentos, mesmo que casuais.

O recurso literário mais delineado, entretanto, surge quando o narrador aponta a roupa que vestirá para desopilar suas mágoas, e percorre o processo idustrioso de transformar o linho em tecido até a confecção de seu paletó, completa de forma arrojada a canção a repetição de palavras iniciadas pela letra “v”: vida, vento, vela, leva-me daqui, palavras aparentemente aleatórias, mas que quando lidas dentro do contexto da desilusão amorosa ganham relevância, principalmente pelo desespero do narrador em encontrar uma saída, saída essa que aponta para fuga, seja para outro espaço, seja para outro amor. Dessa forma, “Mucuripe” é finalizada retornando ao começo de suas premissas

A narrativa que envolve a construção da canção “Mucuripe” aponta que Belchior compôs letra e música no final da década de 1960, mas que posteriormente Raimundo Fagner pensou em alternativa harmônica à canção e esta a que foi interpretada por Elis Regina e pelo próprio Fagner, não há registro que mostre a forma como Belchior a interpretou após sua criação.

“Mucuripe” é uma canção de Belchior que possui letra arrojada e o revela grande letrista construtor de metáforas, entretanto, suas marcas refratárias não se evidenciam nesta canção, naturalmente que isso não perfaz um problema, haja vista a gama de artistas brasileiros que possuem canções de diferente natureza, e em nada seu cancionero sai prejudicado. Ocorre que neste recorte histórico, para se pensar o amor nas canções de Belchior, a nossa busca quer redobrar atenção às canções que não desmembrem a crítica social e dessas narrativas.

Diante disso, talvez haja uma canção onde esse encontro comece a surgir,

trata-se de “Todo sujo de batom”. Por encontro queremos dizer: onde mora a crítica quando se fala de amor? Em outro momento desta tese, abordamos a canção “Todo sujo de batom”, principalmente para situá-la como canção que permitiu que Belchior dialogasse com artistas mais populares como foi o caso com a referida canção que foi gravada por Antônio Marcos em 1976. Da parte de Belchior, “Todo sujo de batom” possui duas versões durante a década de 1970, a primeira em 1974 (a qual nos debruçamos para análise) e outra em 1977 no álbum *Coração Selvagem*. Envelopada em uma balada, onde o ritmo da bateria é adornado por frases melódicas oriundas de trompetes, Belchior, com voz anasalada, sua principal marca, canta de forma melodiosa. A letra inclusive, não prevê versos difíceis de serem cantados, talvez por isso ela tenha caído no gosto popular, não pelo gosto popular ser estúpido, mas pelo mercado musical privilegiar canções que tenham refrão, que tenham melodia de fácil assimilação e potencial de venda.

“Todo sujo de batom” é uma canção que margeia a nostalgia, mas ela não é taciturna, apenas feita de lamento, pois tem consigo uma energia para coisas novas.

Eu estou muito cansado
Do peso da minha cabeça
Desses dez anos passados, presentes
Vividos entre o sonho e o som, iê
Eu estou muito cansado
De não poder, de não poder falar palavra
Sobre essas coisas sem jeito
Que eu trago em meu peito
E que eu acho tão bom, iê
Quero uma balada nova
Falando de brotos, de coisas assim
De money, de banho de lua, de ti e de mim
Um cara tão sentimental
Quero a sessão de cinema das cinco
Pra beijar a menina e levar a saudade
Na camisa toda suja de batom

Sua estrutura pode ser dividida em três partes: onde a primeira dá conta de explicar os sentimentos do narrador, que imerso no tempo, não percebia mudanças significativas no comportamento há uma década; a segunda aponta a necessidade de reinterpretar o passado; e a última parte, o refrão, revela o desejo pela novidade.

Tendo em vista que a canção foi lançada em 1974, dez anos antes, conforme o narrador chama atenção, seria o ano que se instaurou no Brasil a Ditadura civil-militar. Belchior então tematiza o sonho e o som, elementos que ele criticará em

outros momentos de seu cancionero, por crer que a geração que o acompanhava vivia demasiadamente presa a este sonho, que segundo seus julgamentos não aconteceram, é o que ele adverte em canções como “Velha roupa colorida” ou “Como nossos pais”, e que isso trazia prejuízos ao engajamento. À medida que ele narra suas desventuras nota-se que o arranjo se torna mais comedido e seu cansaço existencial pelo sufocamento da fala é acompanhado da chegada de violinos que se estabilizam numa mesma nota e tornam o contexto da música próximo do lirismo. O lirismo trazido pelas cordas dos violinos se alteram no pré-refrão, e a novidade chega não apenas pelos versos, pois quando Belchior canta que “quer uma balada nova”, a última palavra do verso é acompanhada de uma distorção de guitarra comum na metade da década de 1970, que por exemplo, popularizou a canção “Olhos nos olhos” na voz de Maria Bethânia. Ambas, com a distorção da guitarra, são imediatamente depositadas no campo popular. Ou seja, o próprio movimento que a instrumentação da canção persegue está relacionado a mensagem da canção. A aspereza de um tempo que não muda, a busca pela novidade a partir da reinterpretação do passado, pois não se pode esquecer a alusão de Belchior ao “banho de lua” de Celly Campelo, e o momento apotético, o refrão, onde os trompetes voltam a enfeitar o canto para anunciar novas formas de se relacionar. Se encontramos em “Todo sujo de batom” um caminho entre a crítica e os temas românticos, em “Coração selvagem”, Belchior para falar de amor assume um lugar existencialista.

A expressão “Coração selvagem” teve no Brasil, antes de Belchior, uma circulação. Na década de 1940, Clarice Lispector lançou sua primeira obra, que desde o início foi recebida com elogios, e correntemente, é um dos clássicos da chamada “Geração de 45”. Trata-se de “Perto do Coração Selvagem”. A obra narra a vida de Joana, a protagonista, desde sua infância até a fase adulta. Joana é uma personagem complexa e introspectiva, cuja jornada é marcada por uma busca incessante por compreensão e significado em um mundo que muitas vezes parece caótico e desconexo. Desde a infância, ela demonstra uma sensibilidade aguda e uma capacidade de reflexão profunda sobre sua própria existência e as relações humanas. Clarice Lispector que é conhecida por sua prosa densa e introspectiva, lança, com a obra, as bases do que viriam a ser seus romances. A autora explora a subjetividade de Joana, mergulhando profundamente em seus pensamentos e emoções. A narrativa frequentemente se move entre os eventos externos da vida de

Joana e suas reflexões internas, criando uma atmosfera densa que permite ao leitor adentrar a mente da protagonista.

O romance aborda a tensão entre a individualidade e a sociedade. Joana frequentemente se sente alienada das convenções sociais e das expectativas de sua família e amigos. Ela busca uma conexão mais profunda com o mundo e com as pessoas ao seu redor, mas muitas vezes se sente incapaz de se encaixar nas normas sociais estabelecidas. Um dos temas centrais do romance é a busca por significado e identidade. Joana busca compreender sua própria existência e seu lugar no mundo. Sua jornada é marcada por momentos de autodescoberta e autorreflexão, à medida que ela procura entender o que significa estar "perto do coração selvagem," uma expressão que evoca a ideia de uma busca pela essência da vida e pela verdadeira natureza das coisas. O romance também aborda questões relacionadas à feminilidade e à condição da mulher na sociedade. Joana é uma personagem que desafia as expectativas tradicionais de gênero e busca sua própria independência e identidade. Sua jornada pode ser vista como uma representação das lutas e desafios enfrentados pelas mulheres em busca de autoafirmação e emancipação. O título do romance, "Perto do Coração Selvagem," é simbólico e sugere a busca de Joana por algo essencial e primordial na vida. O "coração selvagem" representa a verdade interior e a natureza humana profunda que muitas vezes é obscurecida pelas convenções sociais e pelas máscaras que as pessoas usam. Joana busca se reconectar com esse "coração selvagem" em sua busca por significado.

Talvez seja um equívoco, posto que não encontramos ao longo da pesquisa material que desse conta de afirmar um diálogo entre a canção de Belchior e o livro de Clarice Lispector, mas em nosso julgamento, diante da exposição e conhecimento da obra, a tal busca que Joana faz por seu lugar no mundo, tem a ver com as características que Belchior enuncia em sua canção, de modo que o tal "coração selvagem" tem o mesmo sentido para ambos.

Meu bem guarde uma frase pra mim dentro da sua canção
Esconda um beijo pra mim sob as dobras do blusão
Eu quero um gole de cerveja
No seu copo, no seu colo e nesse bar
Meu bem, o meu lugar é onde você quer que ele seja
Não quero o que a cabeça pensa, eu quero o que a alma deseja
Arco-íris, anjo rebelde, eu quero o corpo
Tenho pressa de viver

Mas quando você me amar
Me abrace e me beije bem devagar
Que é para eu ter tempo, tempo de me apaixonar
Tempo para ouvir o rádio no carro
Tempo para a turma do outro bairro ver e saber que eu te amo
Meu bem, o mundo inteiro está naquela estrada ali em frente
Tome um refrigerante, coma um cachorro-quente
Sim, já é outra viagem
E o meu coração selvagem tem essa pressa de viver
Meu bem, mas quando a vida nos violentar
Pediremos ao bom Deus que nos ajude
Falaremos para a vida:
"Vida, pisa devagar, meu coração, cuidado, é frágil"
Meu coração é como um vidro, como um beijo de novela
Meu bem, talvez você possa compreender a minha solidão
O meu som e a minha fúria e essa pressa de viver
E esse jeito de deixar sempre de lado a certeza
E arriscar tudo de novo com paixão
Andar caminho errado pela simples alegria de ser
Meu bem, vem viver comigo, vem correr perigo, vem morrer comigo
Meu bem, meu bem, meu bem
Talvez eu morra jovem
Alguma curva do caminho, algum punhal de amor traído
Completará o meu destino
Meu bem, vem viver comigo, vem correr perigo, vem morrer comigo
Meu bem, meu bem, meu bem
Meu bem, meu bem, meu bem
Todos cantores chamam baby
Todos cantores chamam baby
Todos cantores chamam baby, meu bem

Em “Coração selvagem” Belchior entrega uma interpretação vocal emocional e envolvente na música. Sua voz transmite profundidade e paixão, o que contribui para a intensidade emocional da canção. A força da música reside na letra poética e reflexiva, mas também no arranjo. A canção, assim como as outras canções de Belchior que tratam de temas românticos possui o andamento de uma balada, onde o ritmo da bateria é acompanhado por frases melódicas feitas por instrumentos de sopro, uma marca das canções que aludem a este universo.

Os versos da canção exploram temas como a busca por significado na vida, a liberdade, a identidade e a jornada interior. E evidenciam uma autenticidade de Belchior, pois quando ele afirma algo à pessoa por quem está apaixonado se vale da expressão “meu bem”, e ao final ironiza afirmando “que outros cantores chamam baby”, o que pode ser mero comentário, já que “baby” é uma expressão completamente normal e genérica em canções de amor ou pode ser uma

provocação a Caetano Veloso e sua a canção “Baby”³¹. Afirmamos isso apenas pela postura polemista que Belchior assumiu diante do referido artista.

A letra é carregada de metáforas e imagens poéticas, convidando os ouvintes a refletirem sobre as questões da existência humana. A canção faz uso de simbolismo e metáforas eficazes para transmitir suas mensagens. Por exemplo, o “coração selvagem” representa a natureza indomável e a busca por autenticidade, tal qual no livro de Clarice Lispector. A música tem um ritmo contemplativo que se ajusta perfeitamente às letras introspectivas. Isso cria uma atmosfera de reflexão e questionamento ao longo da canção. Ela pode ser vista como uma canção de amor, uma declaração de independência emocional ou uma busca pela verdade interior, o que a torna universalmente relevante.

Seja como for “Coração Selvagem” ainda chama atenção por trazer em seus versos um amor suburbano, talvez um recurso para identificação com o ouvinte cujo lazer simples, diante das circunstâncias, pode ser mais profundo do que um banquete preparado com ostentação. Belchior com esta canção quer aludir ao amor que é vivido entre copos de cerveja em bares comuns, o amor ou a paixão que preenchem todos os sentidos do indivíduo, algo que se relaciona a uma entrega total à vida, algo que pode ser problematizado como demanda existencial ou fuga de um padrão.

3.3 O amor é uma coisa mais profunda

Compreendida no álbum *Todos os Sentidos*, “Divina comédia humana” é das canções de Belchior a que mais está faz uso da intertextualidade para assegurar o seu sentido. As referências à literatura estão presentes desde o título até os últimos versos. Os principais interlocutores de Belchior nesta canção são Dante Alighieri, autor por quem Belchior nutria especial admiração, tendo inclusive iniciado, nos

31 Você precisa saber da piscina/ Da margarina, da Carolina, da gasolina/ Você precisa saber de mim/ Baby, baby, eu sei que é assim/ Baby, baby, eu sei que é assim/ Você precisa tomar um sorvete na lanchonete/ Andar com a gente, me ver de perto / Ouvir aquela canção do Roberto / Baby, baby, há quanto tempo / Baby, baby, há quanto tempo / Você precisa aprender inglês / Precisa aprender o que eu sei / E o que eu não sei mais/ E o que eu não sei mais/ Não sei, comigo vai tudo azul/ Contigo vai tudo em paz/ Vivemos na melhor cidade/ Da América do Sul, da América do Sul/ Você precisa, você precisa,/Você precisa/ Não sei, leia na minha camisa/ Baby, baby, I love you/ Baby, baby, I love you/ Baby, baby, I love you/ Baby, baby, I love you/ Baby, baby, I love you. (VELOSO, Caetano. 1968).

últimos anos antes de sua morte um projeto de tradução e ilustração da obra e o poeta brasileiro e parnasiano, Olavo Bilac.

A "Divina Comédia" é uma obra-prima da literatura escrita pelo poeta italiano Dante Alighieri entre 1308 e 1320. Ela é composta por três partes principais: "Inferno," "Purgatório" e "Paraíso." A obra é uma narrativa épica em forma de poema, que segue a jornada espiritual do protagonista, Dante, por três reinos: o Inferno, o Purgatório e o Paraíso. Cada um desses reinos representa uma fase da vida após e é habitado por almas que têm diferentes destinos com base em suas ações em vida. A "Divina Comédia" é uma exploração da teologia, da moral e da condição humana. A obra é repleta de simbolismo e alegoria. Cada aspecto da narrativa e da descrição dos reinos tem significados profundos, representando temas como o pecado, a redenção, a busca pela verdade e a jornada espiritual do homem em direção a Deus. Dante é guiado em sua jornada por duas figuras importantes. Virgílio, o poeta romano, serve como seu guia no Inferno e no Purgatório, representando a razão e a busca do conhecimento. Beatriz, uma figura amorosa, o guia no Paraíso, representando a graça divina e o amor. A presença desses guias também simboliza aspectos da psique e da alma de Dante.

A "Divina Comédia" oferece uma visão profunda da sociedade italiana da Idade Média, com descrições detalhadas das pessoas, instituições e eventos da época. Dante critica as questões políticas, religiosas e morais de sua sociedade, e muitos de seus contemporâneos são retratados nos reinos do Inferno e do Purgatório. Dante escreveu a "Divina Comédia" em terza rima, uma forma poética que consiste em estrofes de três versos com esquema de rima interligada. Seu estilo é considerado sofisticado e eloquente, e sua habilidade com a linguagem é uma das características mais elogiadas da obra. A "Divina Comédia" influenciou inúmeras obras literárias, artísticas e filosóficas ao longo dos séculos. Ela também é um dos pilares da literatura italiana e uma parte fundamental da cultura e da identidade italiana.

A última obra levada em consideração por Belchior para sua composição é o soneto número XIII "Ora (dizeis) ouvir estrelas!", escrito por Olavo Bilac e reunido em uma obra intitulada *Via Láctea*. O soneto é composto por quatorze versos, seguindo a estrutura clássica de um soneto, com dois quartetos seguidos de dois tercetos. A métrica é decassílabo, ou seja, cada verso tem dez sílabas poéticas. O soneto explora a ideia de que é possível ouvir estrelas, uma abordagem típica do

Simbolismo, que valoriza o mundo interior e a subjetividade. A proposta de ouvir estrelas é uma metáfora para a busca da beleza e do divino na vida cotidiana. A linguagem usada é rebuscada e carregada de simbolismo. A proposta de "ouvir estrelas" não é literal, mas sim uma forma de expressar uma conexão espiritual com o cosmos e o transcendental. O poema é escrito na primeira pessoa, o que dá a sensação de uma voz pessoal e subjetiva. O uso de parênteses em "(dizeis)" sugere um diálogo interno, como se o eu lírico estivesse conversando consigo mesmo ou com o leitor. sonoridade do soneto é importante, com o uso de aliterações e assonâncias para criar uma melodia. A musicalidade contribui para a sensação de transcendência e beleza que o poema busca transmitir. O soneto é fortemente simbólico e sugere uma busca espiritual, uma tentativa de transcender o mundo material e se conectar com algo superior. As estrelas representam essa busca pelo sublime.

Ora, como reunir obras tão distintas para tratar de uma canção que versa sobre os dilemas que o amor compreende?

Estava mais angustiado que um goleiro na hora do gol
Quando você entrou em mim como um Sol no quintal
Aí um analista amigo meu disse que desse jeito
Não vou ser feliz direito
Porque o amor é uma coisa mais profunda que um encontro casual
Aí um analista amigo meu disse que desse jeito
Não vou viver satisfeito
Porque o amor é uma coisa mais profunda que um transa sensual
Deixando a profundidade de lado
Eu quero é ficar colado à pele dela noite e dia
Fazendo tudo e de novo dizendo sim à paixão, morando na filosofia
Deixando a profundidade de lado
Eu quero é ficar colado à pele dela noite e dia
Fazendo tudo e de novo dizendo sim à paixão, morando na filosofia
Eu quero gozar no seu céu, pode ser no seu inferno
Viver a divina comédia humana onde nada é eterno
Eu quero gozar no seu céu, pode ser no seu inferno
Viver a divina comédia humana onde nada é eterno
Ora dizeis, ouvir estrelas, certo perdeste o senso
Eu vos direi no entanto
Enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer não
Eu canto, ora dizeis
Ora dizeis, ouvir estrelas, certo perdeste o senso
Eu vos direi no entanto
Enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer não
Eu canto
Enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer não
Eu canto
Enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer não
Eu canto, hm hm

Antes, é preciso dizer que mesmo referenciadas as origens, é preciso ainda apontar que “Divina comédia humana” dialoga, todavia sem grande interlocução, com o a obra *Comédia Humana*, de Honoré de Balzac, interessada por sua vez em analisar os maneirismos e a decadência burguesa na França do século XIX.

A canção, tal como boa parte das que compõem o álbum *Todos os Sentidos*, traz consigo uma narrativa ligada ao desejo e sua satisfação, onde até os conselhos psicanalíticos são deixados de lado, afim de que o amor sem barreiras se cumpra. Esse veio existencialista que Belchior atribui às suas canções e também as suas sofisticadas interlocuções não deixam dúvida de que suas canções que exploram a temática romântica sejam portadoras de qualidade, principalmente por algo que comentamos em outro momento, a inegável qualidade literária que o compositor imprimia em suas canções. Mas é preciso destacar que elas fogem à regra do rigor que Belchior atribuía em suas músicas, principalmente por ele se afastar da crítica social que o fez notório. Este fato este nos leva a crer que a profunda mudança de postura diante de sua obra na gravadora WEA não tenha sido ao acaso. A tentativa de explorar o mercado musical a partir dos temas românticos fez Belchior ser um artista que, paulatinamente, fosse assimilado pela crítica e pela opinião pública como “brega”. Pecha essa que talvez não lhe fosse custosa se os discos vendessem e suas cifras se mantivessem estáveis. Entretanto, perseguindo um caminho contrário ao do segmento “brega” no mercado brasileiro, Belchior com sua revolução interna e de propaganda, fez com que a credibilidade de suas canções se colocassem em xeque. Rita Morelli (p. 168. 1991) comenta, por exemplo, como às vésperas do lançamento de seu álbum em 1979, a gravadora fez questão de produzir material jornalístico que evidenciasse seu distanciamento da figura de “machão”, e que sua produção estava voltada novamente à crítica social e aos anacronismos brasileiros.

Em seu álbum *Era uma vez um homem e seu tempo*, de 1979, Belchior apresenta uma canção romântica que cai no gosto popular e ofusca os primorosos momentos que o referido álbum traz. Trata-se de “Medo de Avião”, canção que abre o lado A do disco e que possui uma homônima no lado B, encerrando a obra e prestigiada por uma inédita parceria dele com Gilberto Gil, trata-se de “Medo de Avião 2”. Analisemos as letras:

Foi por medo de avião
Que eu segurei pela primeira vez a tua mão
Um gole de conhaque, aquele toque em teu cetim
Que coisa adolescente, James Dean
Foi por medo de avião
Que eu segurei pela primeira vez a tua mão
Não fico mais nervoso, você já não grita
E a aeromoça sexy fica mais bonita
Foi por medo de avião
Que eu segurei pela primeira vez a tua mão
Agora ficou fácil, todo mundo compreende
Aquele toque Beatle, I wanna hold your hand
Agora ficou fácil, todo mundo compreende
Aquele toque Beatle, I wanna hold your hand
Aquele toque Beatle, I wanna hold your hand

A segunda versão foi uma parceria inédita entre Gilberto Gil e Belchior, e ainda que mantenha a mesma ideia, a letra está acrescida de versos que aprofundam as tensões que a versão original sustenta.

Foi por medo de avião
Que eu segurei pela primeira vez a tua mão
Um gole de conhaque, um toque em teu cetim
Que coisa adolescente, James Dean
Foi emoção comum, daquela que arrepia a pele
E leva as mãos, há pouco indiferentes
A correr pelas sedas, pelos cílios, pelos belos
Pêlos virgens de lâminas e pentes
Brilham teus grandes lábios e teus dentes
Brilham teus grandes lábios e teus dentes
Foi por medo de avião
Que eu segurei pela primeira vez a tua mão
Não fico mais nervoso e você já não grita
E a aeromoça sexy fica mais bonita
Não foi a força bruta da beleza
Nem o vigor cruel da mocidade
E sim dois animais em paz com a natureza
E sim dois corpos, objetos sensuais contra a lei da gravidade
Nós nem pensamos na felicidade
Nós nem pensamos na felicidade
Foi por medo de avião
Que eu segurei pela primeira vez a tua mão
Agora ficou fácil, todo mundo entende
Aquele toque Beatle
(I wanna hold your hand)
Foi por medo de avião
(I wanna hold your hand)
Foi por medo de avião
(I wanna hold your hand)
Que coisa adolescente, James Dean
(I wanna hold your hand)

Foi por medo de avião
(I wanna your hand)
Foi por medo de avião
(I wanna hold your hand)
Foi por medo de avião
(I wanna hold your hand)
Foi por medo de avião

Enquanto a primeira versão tem andamento rápido, é animada e sua letra é repetida inteira por três vezes, a segunda já revela em seu desenvolvimento um ar mais malicioso, por isso sua orquestração admite uma reunião de diferentes cordas e sopros que vão aos poucos desvelando a sensualidade do encontro de um casal dentro de uma aeronave. Túlio Villaça (2023, *online*), faz uma primorosa análise das duas letras e enuncia como a primeira versão está carregada de ironia ao Belchior supor tantos ícones da juventude mundial alinhados à insegurança masculina adolescente de se segurar pela primeira vez a mão de uma mulher. Já a segunda versão, entretanto, acrescida dos versos de Gilberto Gil e também de uma harmonia mais sofisticada não persegue a referida ironia, Villaça comenta:

A visão de Gilberto Gil sobre a letra é radicalmente diferente da do parceiro, simplesmente porque Gil leva a sério o romance sugerido e propõe levá-lo adiante. Sua versão desarma todas as bombas de sarcasmo postas por Belchior. O carinho com que sua melodia envolve a história não tem julgamento e ele trata toda a situação quase com nostalgia, como quem compartilha uma lembrança boa. Mas Gil não se limita a tomar outra direção na leitura da letra de Belchior. Ao enviar uma segunda parte melódica sugerindo a continuação da letra, ele como que aceita a provocação de Belchior e dobra a aposta, desafiando-o a falar sério e virtualmente induzindo que esta segunda parte seja a consumação do romance, quiçá do próprio ato sexual. Pois a letra de Belchior já estava completa contando uma história com começo, meio e fim, o assunto estava encerrado. A única forma de estender a canção seria estendendo também o flerte... até suas consequências. (VILLAÇA, *online*. 2023).

Curioso ainda é pensar como a reunião de Belchior e Gilberto Gil na mesma gravadora possibilitou a criação da música, certamente, e à despeito das críticas, Belchior e Gil nutriam uma admiração mútua, e a gravação da canção simbolize um sinal de paz, já que Gil sempre esteve contestado por Belchior por sua posição diante do tropicalismo, mas sem dúvida, não fosse a gravadora, talvez a canção não tivesse nascido.

O *letmotiv* juvenil e a intertextualidade com os Beatles faz com que “Medo de avião” e “Medo de avião 2” sejam canções que estão se encontrem com “Divina

comédia humana”, pois são bem construídas, arrojadas em suas intertextualidades, mas não se prendem a nenhuma forma de engajamento, e não encaramos tais fatos como um problema, pois o objetivo da tese é percorrer historicamente a trajetória do artista. Entretanto, antes de finalizar este capítulo que explora os temas românticos em Belchior, uma canção, por suas particularidades precisa ainda ser analisada, trata-se de “Como se fosse pecado”.

É claro que eu quero o clarão da lua
É claro que eu quero o branco no preto
Preciso, precisamos, da verdade nua e crua
Mas não vou remendar vosso soneto
(Batuco um canto concreto
Pra balançar o coreto)
Por enquanto, o nosso canto é entre quatro paredes
Como se fosse pecado, como se fosse mortal
Segredo humano, pro fundo das redes,
Tecendo a hora em que a aurora for geral
Por enquanto, estou crucificado e varado
Pela lança, que não cansa de ferir
Mas, neste bar do Oeste-Nodeste-Sul, falo cifrado
Hello, bandidos! Bang! É hora de fugir
Mas, quando o canto for tão natural como o ato de amar
Como andar, respirar, dar a vez à voz dos sentidos
Virgem Maria-dama do meu cabaré, quero gozar
Toda noite sobre tus pechos dormidos
Romã, romã quem dançar, quem deixar a mocidade
Louca, mas daquela loucura que aventura a estrada
E a estrela do amanhã e aquela felicidade, arma quente
Quem haverá que aguente tanta mudez sem perder a saúde?
(A palavra era um dom, era bom, era conosco, era uma vez)
Felicidade, arma quente, com coisa quente é que eu brinco
Take it easy, my brother Charles, Anjo 45!
Tá qualquer coisa, meu irmão
Mas use o berro e o coração que a vida vem no fim do mês

“Como se fosse pecado” integraria o álbum *Coração Selvagem*, entretanto, a censura proibiu sua gravação por ser tratar de música com forte mensagem de protesto político, algo incontestável diante da letra. Na canção Belchior expõe a relação que a Ditadura estabelecia com o campo artístico e como individualmente seu comportamento diante de tantos impasses promovidos pela falta de liberdade não era natural.

A canção, que foi gravada no álbum *Todos os Sentidos*, em 1978, possui um ritmo de discoteca como quase todas as canções do álbum, mas se desliga da narrativa meramente romântica ou hedonista, pois “Como se fosse pecado” antes de

aludir ao universo amoroso busca construir uma crítica ao estado de coisas que o Brasil atravessava, e de forma muito evidente, a falta de liberdade de expressão. Belchior tem nesta canção a sagacidade de problematizar como compreende que sua liberdade só existe entre quatro paredes, aludindo à temática sexual e perseguindo-a, pois assegurar em ambiente normal a mesma liberdade que os amantes possuem certamente traria uma novidade às vidas vigiadas pelo regime.

CAPÍTULO IV

OBJETO DIRETO

4.1 Em busca de ser complemento

Objetos diretos, em língua portuguesa, não necessitam de complemento. Belchior, entretanto, quis ser complemento da MPB por quase meia década. Ao longo de sua trajetória artística, Belchior perseguiu a canção que fosse crítica, que fosse capaz de levar aos seus ouvintes uma reflexão acerca dos problemas sociais e a forma como eles se interagem à vida do cidadão comum, uma canção que buscasse a consciência, como ele afirmou no programa “Vox Populi” da TV Cultura, em 1983. No entanto, essa busca por consciência em suas canções fez com que a crítica musical o notasse repetitivo, e por isso queremos voltar a este tema ainda neste capítulo. Nos interessa neste momento salientar algumas abordagens que foram feitas por ele perseguindo o caminho, nos arriscamos dizer, do anticapitalismo, principalmente por ser essa talvez, uma das principais tematizações que surgirão em sua obra durante a década de 1980 e também sobre a forma como algumas de suas canções fizeram considerações contundentes à Ditadura Civil-militar.

Lançada ainda em 1977 no álbum *Coração Selvagem* a canção “Populus” traz indagações interessantes que se conectam ao seu projeto maior de não construir mero entretenimento, mas sim, canções que fossem passíveis de levar o ouvinte a uma reflexão sobre sua condição no mundo.

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

Em latim, a expressão “populus” quer dizer “povo”, daí nos indagamos: por qual motivo o “povo”, sujeito histórico das grandes narrativas de redenção e revolução seria tratado como um cachorro? A nossa aposta é que isso seja fruto da congênita ironia que acompanha Belchior em suas canções, pois adjetivar o “pR opulus” de cão, tem mais a ver com a ideia feita de o “cachorro ser o melhor amigo do homem” do que desnecessária chacota. De uma vez que é o povo o melhor amigo do homem, na canção, estrutura-se a crítica contundente ao mundo do trabalho, suas vicissitudes e valores antitéticos. Musicalmente, “Populus” é uma canção que possui instrumentação contida planejada, dado que Belchior quase declama a letra, tornando-a uma mensagem sussurrada, onde por vezes, para que a harmonia persista ele altera a pronúncia da principal palavra da canção: **pó-pu-lus** se torna **pó-pú-lus** atribuindo a palavra duas sílabas tônicas, mas sem que o sentido primordial se perca. Por esse caminho, Belchior traz metaforicamente para discussão os principais sentidos do embate entre o capital e o trabalho, tais como a exploração, que em certa medida torna recorrentes gerações de uma mesma família reféns da miséria, numa quase servidão moderna, ou melhor dizendo, vítimas contumazes daquilo que o capitalismo preserva e perpetua, pois não se cumprem promessas de um novo tempo e quando chegam novidades (como veremos adiante) surgem apenas como prosaico consumismo.

A resposta à agônica condição do povo vem melancólica e interturalizada a partir do poema de Carlos Drummond de Andrade “Congresso Internacional do Medo”:

Provisoriamente não cantaremos o amor,

que se refugiou mais abaixo dos subterrâneos.
Cantaremos o medo, que esteriliza os abraços,
não cantaremos o ódio porque esse não existe,
existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro,
o medo grande dos sertões, dos mares, dos desertos,
o medo dos soldados, o medo das mães, o medo das igrejas,
cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas,
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.

O clássico poema de Drummond, escrita na década de 1940, diante dos horrores da Segunda Guerra Mundial e da desumanização promovida pelos totalitarismos engendra o desfecho do povo : amedrontado, roto e massacrado pelos vencedores. Globalmente analisada, a canção traz evidências dos descompassos da sociedade brasileira e das dificuldades de se alcançar a dignidade, de se construí-la, ainda mais convivendo face a face com a Ditadura, pois é importante ressaltar que esta é uma canção de 1977, mas olhando-a como expressão da obra de Belchior ela não se fia a mensagem transformadora que suas canções transparecem no mesmo período, já que as composições do autor costumam ser sintéticas, no sentido de oferecerem uma apuração da condição e propor saídas. “Populus”, pelo contrário, faz um caminho circular e se resolve apenas em um pedido de socorro.

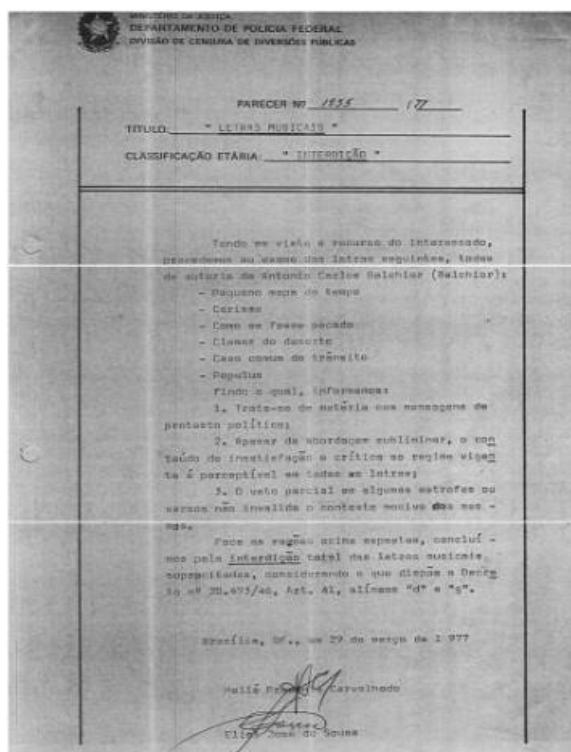
Dialogam com “Populus”, em nosso julgamento, duas outras canções: a primeira presente no mesmo álbum *Coração Selvagem* e a segunda no álbum *Era uma vez um homem e seu tempo*. Tratam-se de: “Pequeno mapa do tempo” e “Tudo outra vez”. A primeira persegue a temática do medo, mas não do medo de um desfecho que pode recair sobre o povo, e sim o medo em uma perspectiva individualizada:

Eu tenho medo e medo está por fora
O medo anda por dentro do teu coração
Eu tenho medo de que chegue a hora
Em que eu precise entrar no avião
Eu tenho medo de abrir a porta
Que dá pro sertão da minha solidão
Apertar o botão, cidade morta
Placa torta indicando a contramão
Faca de ponta e meu punhal que corta
E o fantasma escondido no porão
Faca de ponta e meu punhal que corta
E o fantasma escondido no porão
Medo...
Medo...
Medo, medo, medo

Medo...
 Eu tenho medo que Belo Horizonte
 Eu tenho medo de Minas Gerais
 Eu tenho medo que Natal, Vitória
 Eu tenho medo Goiânia - Goiás
 Eu tenho medo Salvador - Bahia
 Eu tenho medo Belém, Belém do Pará
 Eu tenho medo Pai, Filho, Espírito Santo, São Paulo
 Eu tenho medo eu tenho C eu digo A
 Eu tenho medo um Rio, um Porto Alegre, um Recife
 Eu tenho medo Paraíba, medo Paranapá
 Eu tenho medo estrela do norte, paixão, morte é
 certezaMedo Fortaleza, medo Ceará
 Eu tenho medo estrela do norte, paixão, morte é certeza
 Medo Fortaleza, medo Ceará
 Medo...
 Medo...
 Medo, medo, medo
 Medo...
 Eu tenho medo e já aconteceu
 Eu tenho medo e ainda está por vir
 Morre o meu medo e isto não é segredo
 Eu mando buscar outro lá no Piauí
 Medo, o meu boi morreu, o que será de mim?
 Manda buscar outro, maninha no Piauí
 Medo, o meu boi morreu, o que será de mim?
 Manda buscar outro, maninha no Piauí.

A canção tenta revelar o espectro da incerteza sobre os rumos da vida diante da Ditadura Civil-militar no Brasil, por conta disso revela em quase todos os seus versos, o medo de um estado e sua respectiva capital, promovendo quase uma “aquarela brasileira” não afim de contar as belezas estereotipadas de cada lugar, , mas os receios oriundos (e geograficamente localizados) da falta de liberdade. A mensagem que a canção carrega foi compreendida pela censura, e o documento obtido nos arquivos do Departamento de Censura e Diversões Públicas revela a preocupação com sua circulação.

O documento aponta que das seis músicas submetidas à censura, que muito provavelmente estariam compreendidas no álbum *Coração Selvagem*, nenhuma foi liberada até Março de 1977, posteriormente cinco seriam, a exceção fora “Como se fosse pecado”, canção que nos atentamos no capítulo anterior. O parecer informa que todas as canções possuem conteúdo vinculado ao protesto político e a crítica ao estado de coisas que a Ditadura promovia no Brasil.



Este embate com a Ditadura, ainda que posteriormente as canções tenham sido liberadas para gravação e execução, trazem consigo o corpo a corpo que Belchior viveu com a censura. Todavia, por seu período de maior espraiamento no mercado musical ter acontecido já na segunda metade da década de 1970, a censura e a repressão mais latente que se abateu sobre muitos artistas terminaram por serem mais brandas com ele. Belchior, por exemplo, não foi preso ou exilado, nem mesmo teve que lançar mão de pseudônimos para gravar suas canções, fatos que recaíram sobre artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil entre outros. Tal observação, entretanto, não existe no sentido de diminuir a dimensão castradora que a Ditadura promoveu sobre as artes, quer revelar apenas que são momentos distintos do contexto opressor que a década de 1970 abrigou.

Na sua condição de artista vinculado à crítica, espólio herdado das canções de protesto da década de 1960, Belchior permaneceu atento às vicissitudes de seu tempo e por isso comentamos acima algumas canções que desvelam a relação que ele estabeleceu com a Ditadura. Como forma de sacralizar tais críticas, no ano de 1979, momento em que a MPB entregou aos seus ouvintes diferentes canções³²

32 Em 1979, João Bosco e Aldir Blanc compuseram a canção "O Bêbado e a equilibrista", gravada pelo primeiro artista, foi a partir de Elis Regina, entretanto, que tal música tornou-se o "hino da anistia", celebrando o regresso dos exilados ao Brasil e tratando de forma contundente os crimes

atentas à Lei de Anistia e que celebravam o retorno dos exilados ao Brasil, Belchior problematizou o sujeito nordestino que havia sido exilado e aberto mão de seus sonhos juvenis com “Tudo outra vez”.

Há tempo, muito tempo
Que eu estou longe de casa
E nessas ilhas cheias de distância
O meu blusão de couro se estragou
Ouvi dizer num papo da rapaziada
Que aquele amigo que embarcou comigo
Cheio de esperança e fé, já se mandou
Sentado à beira do caminho
Pra pedir carona
Tenho falado à mulher companheira
Quem sabe, lá no trópico, a vida esteja a mil
E um cara que transava a noite
No Danúbio Azul
Me disse que faz sol na América do Sul
Que nossas irmãs nos esperam
No coração do Brasil
Minha rede branca, meu cachorro ligeiro, o Sertão
Olha o Concorde que vem vindo do estrangeiro
O fim do termo saudade como um charme brasileiro
De alguém sozinho a cismar
Gente de minha rua, como eu andei distante
Quando eu desapareci, ela arranhou um amante
Minha normalista linda, ainda sou estudante
Da vida que eu quero dar
Até parece que foi ontem minha mocidade
Com diploma de sofrer de outra universidade
Minha fala nordestina, quero esquecer o francês
E vou viver as coisas novas
Que também são boas
O amor, humor das praças
Cheias de pessoas
Agora eu quero tudo, tudo outra vez
Minha rede branca, meu cachorro ligeiro, o Sertão
Olha o Concorde que vem vindo do estrangeiro
O fim do termo saudade como o charme brasileiro
De alguém sozinho a cismar
Gente de minha rua, como eu andei distante
Quando eu desapareci, ela arranhou um amante
Minha normalista linda, ainda sou estudante
Da vida que eu quero dar

impetrados pela Ditadura aos seus opositores. Tornaram-se também emblemáticas e alusivas ao período as canções “Tô voltando”, parceria de Aldir Blanc e Paulo César Pinheiro, esta gravada por Simone e “Feijoada completa”, samba-receita de Chico Buarque onde o artista celebrava o retorno das vítimas do exílio com a organização de um festa regada ao prato que título à canção.

A canção se soma a outras composições de Belchior que prezam pela intertextualidade e na apreciação de seu biógrafo, Jotabê Medeiros, podemos supor que:

Deduz-se, pelas referências da letra da música, que o exilado que relata seus sentimentos foi embora do país quando ainda era estudante, que saiu do Nordeste e que passou a viver na França, sem escolha. O cara que transava de noite no Danúbio Azul, nome da valsa de Strauss, pode ser tanto referência a um cabaré de folias ligeiras quanto a um passeio por Viena durante o exílio. Há outra referência à cultura francesa e à cultura literária de Belchior: ‘Sentado à beira do caminho’ evoca o poema ‘Ma Bohème (fantasie)’, de Rimbaud, provavelmente no tema da partida, da sensação de liberdade” (MEDEIROS, 2017, p. 118 – 119).

Ainda que não tenha sido vitimado pelo exílio, Belchior, teve a sensibilidade de narrar as angústias de quem, sem escolha, precisou vivenciar tamanha usurpação de direitos em seus dias.

4.2 O mercado musical diante de Belchior na década de 1980

A década de 1980 foi palco da completa desaceleração da economia brasileira. Altos índices de inflação, estagnação total do “milagre brasileiro” e endividamento do estado, tornaram naquela década que qualquer tipo de investimento corresse risco. A indústria fonográfica brasileira, após uma década de crescimento e estabilidade enfrentava a partir daquele momento uma crise irremediável em sua arrecadação, o que levou este segmento a uma adaptação de suas estratégias de produção (DIAS, p. 152-153, 2000).

Eduardo Vicente (2014) admite que mesmo em face da desaceleração do setor, as estratégias de investimento tornaram o mercado de discos no Brasil, ao menos estavés, ainda que com número bastante inferiores se comparados à década anterior. Neste cenário, comenta o autor, houve ainda uma concentração de gravadoras oferecendo discos ao consumidor brasileiro, já que as empresas do setor de pequeno ou médio porte, de tradição mais familiar, não conseguiram se equilibrar em um cenário econômico instável e de pouca arrecadação. Uma consequência deste fato foi a incorporação de gravadoras brasileiras à empresas multinacionais que até os dias atuais permanecem atuantes no mercado musical brasileiro.

Do ponto de vista da produção musical, a partir da década de 1980 os

interesses por outros tipos de música foram tomados como um dos principais recursos para reestruturação do setor. As músicas infantis, por exemplo, foram um dos estandartes da venda de discos no Brasil, tornando viável a estratégia que buscou por outro nicho de mercado. A cantora Xuxa fora no início da década uma das maiores vendedoras de disco, pois alinhava seus índices de audiência na televisão e o carisma que cultivava entre as crianças como aliados para ter números expressivos de venda de discos.

Somou-se como estratégia da indústria fonográfica brasileira a aposta em um tipo de música que era consumido por parcelas mais jovens da população brasileira situadas entre a classe média e a classe média-alta e geograficamente localizadas no chamado centro-sul do Brasil (São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Porto Alegre), a música era o rock nacional ou Brock, como ficou conhecido. Ainda que ecléticas em suas propostas a maior parte das bandas que se destacaram no período possuíam em comum uma origem elitizada e o fato de se enxergarem como *outsiders* ao mercado.

Se o eixo Rio-São Paulo, principalmente, era o pólo que fazia o mercado de discos permanecer estável, ele não era, todavia, hegemônico na representação da diversidade social brasileira, sobretudo porque o poder de compra dessa parcela não fazia par com as realidades regionais espalhadas pelo restante do Brasil. De modo que para contemplar diferentes tessituras sociais a indústria do disco passa a apostar também em expressões interioranas nascidas de uma renovação da música sertaneja, que a retirava de seu lugar folclórico e rural e emulava a *country music* norte-americana. Esse processo que deu voz às expressões musicais dos interiores de São Paulo, Goiás e Mato Grosso estavam completamente ligadas ao poderio econômico que tais regiões passavam a ter no cenário brasileiro pela expansão do agronegócio. Completavam as apostas do mercado do disco no Brasil um outro nicho de mercado que buscava agregar as tendências mais periféricas dos principais núcleos urbanos brasileiros como o funk carioca, o RAP paulista e a música romântica. Era, portanto, a década de 1980 para a indústria fonográfica palco de profundas transformações, que já não faziam jus a forma como ela se organizara desde a década de 1960. Eduardo Vicente e Leonardo De Marchi comentam (p.23-24. 2014).

Percebendo esse movimento, as grandes gravadoras do eixo passaram a se interessar mais por gêneros musicais ligados a esse público emergente. Assim, começaram a contratar artistas ligados à música sertaneja, a música romântica tradicional ou música brega, ao estilo de samba conhecido como pagode e à música baiana de carnaval, rotulada de música axé. Esse fenômeno iria se intensificar no início dos anos 1990, gerando uma série de artistas que alcançariam notável êxito comercial, como Chitãozinho e Chororó, Leandro e Leonardo, Zezé de Camargo e Luciano, Daniela Mercury, Banda Eva, o Tchan, Só para Contrariar, entre outros, cujas marcas de venda de CD (novo formato que era colocado no mercado pela indústria fonográfica no lugar dos tradicionais LP e fitas magnéticas) alcançavam cifras expressivas. O sucesso desses artistas, cujo público não estava restrito às classes de maior renda no eixo Rio-São Paulo, deveu-se a mudanças no cenário econômico do país e nas estratégias de atuação da indústria fonográfica.

Este cenário de novas apostas e de reorganização do mercado musical de modo algum foi interessante a Belchior. Durante a década de 1980 ele gravou cinco álbuns: *Objeto Direto* (1980 - Warner); *Paraíso* (1982 - Warner); *Cenas do próximo capítulo* (1984 - Paraíso/Odeon); *Melodrama* (1987 - Polygram) e *Elogio da Loucura* (1988 - Polygram), mesmo que os discos guardem ainda boas composições, quase nenhuma encontrou sucesso similar aos seus álbuns da década anterior, tampouco tiveram o mesmo impacto na crítica.

Ainda nesta década, Belchior realizou um empreendimento cujo sucesso também deixou a desejar. Contrariando as estatísticas por uma visão individualizada do mercado musical brasileiro, ao lado de seu amigo músico e advogado Jorge Mello (MEDEIROS, p. 121. 2017) Belchior decidiu abrir a sua própria gravadora. Ora, criar um selo independente na década de 1980 foi uma atitude completamente arriscada. O objetivo era que a Paraíso Discos se comprometesse a administrar a obra de Belchior e que lançasse também artistas cujos proprietários acreditassem no potencial. Entretanto, em um mercado musical completamente dominado pelas grandes gravadoras, um selo independente que não conseguia sustentar o sistema de “jabá” nas principais emissoras radiofônicas e nos canais televisivos assistiu o potencial de suas gravações não ser reconhecido. A Paraíso Discos tornou-se deficitária, a sociedade entre Belchior e Jorge Mello foi desfeita, mesmo assim, apenas contando com sua estrutura física, a gravadora permaneceu ativa até 2003.

Belchior mantinham suas receitas fazendo shows, era esse seu principal compromisso, ele próprio possuía a consciência de que seu prestígio já não era o

mesmo e que seu empreendimento não deu frutos, caso sintomático fora a gravação de seus últimos discos da década por uma gravadora de envergadura, a Polygram. Aliás, no último álbum da época reside uma canção que com a ironia inata ao artista, debocha do mercado musical brasileiro ao mesmo tempo que constroi uma crítica mordaz à sociedade de consumo. Mobilizando a filosofia, a arte contemporânea, a literatura francesa e a psicanálise, Belchior lançou em 1988, “Balada de Madame Frigidaire”, uma canção cuja estrutura simples, completamente tonal e arranjo que ombreava as músicas sertanejas que inundavam às rádios no final daquela década, nada tinha a ver com a letra sarcástica e com intertextualidade rebusca normal à erudição de Belchior.

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 superstar, 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
Se alguém já tem Frigidaire
É Freud, rapaziada!
Vir a cair na cantada dum objeto mulher
Eu me consumo, madame
E a classe média que mame
Se o céu, a prazo, se der
Que brancorno 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 Édipo 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
Se alguém já tem Frigidaire
É Freud, rapaziada
Vir a cair na cantada dum objeto mulher
Oh, mas que trocadilho infame
La femme est là-dedans
Pourtant j'ai dis au contraire

4.3 Ano passo eu morri – Belchior redescoberto pela juventude

Não se sabe até hoje, passados mais de seis de anos de sua morte, o que levou Belchior a “desaparecer”. Surgem diferentes especulações à respeito de seu auto-exílio, nenhum conclusivo. Em 2021 o casal de jornalistas Chris Fuscaldo e Marcelo Bortoloti lançaram a obra: “Viver é melhor que sonhar: os últimos caminhos de Belchior”. O livro percorre e apresenta com riqueza de detalhes todo o caminho feito por Belchior e sua esposa pelo sul do Brasil. A obra não infere razões, mas levanta pistas: primeiramente um mar de dívidas impagáveis contraídas por total descontrole financeiro e investimentos completamente erráticos, desde as duplicatas nascidas pela falência da Paraíso Discos até problemas com pensão alimentícia de seus filhos; em segundo lugar uma completa rendição às pulsões de sua segunda esposa, Edna Prometheu, que segundo depoimentos de seus amigos proibiu Belchior de expôr sua persona pública, de se recolocar como artista no cenário musical e o impedia de se apresentar até para pouco público, esta afirmação, entretanto, precisa ser avaliada com calma, pois está impregnada de traços machistas que o vem apenas como vítima de uma mulher dominadora.

O auto-exílio de Belchior foi enxergado pelo público de forma jocosa, a montadora de veículos Volkswagen, por exemplo, diante do lançamento de novo automóvel chegou a oferecer publicamente a Belchior um valor expressivo que quitaria todas as suas dívidas se ele aparecesse em um comercial afirmando que

com o automóvel em questão “até ele voltava”.

Belchior sumiu! Foi assim que as novas gerações o conheceram, como um artista em ostracismo, amalucado, que de repente abre mão de sua fortuna crítica para viver de favores e sem dinheiro para as necessidades mais básicas. Entre 2010 e 2017, Belchior teve seus rendimentos advindos de direitos autorais bloqueados pela justiça para que as dívidas de pensão alimentícia fossem quitadas, dessa forma, mesmo à distância, Belchior permaneceu mantenedor das necessidades da família, claro, a contra gosto, tal como dão conta de explicar Chris Fuscaldo e Marcelo Bortoloti. A situação deplorável fazia com que Belchior e Edna vivessem pela pena dos fãs que encontraram desde Porto Alegre até o Uruguai, vivendo de favor em residências que não eram suas e não raro, tornando o ambiente doméstico completamente insalubre pelo desconforto nascido de receber duas figuras estranhas e cujas exigências, muitas vezes, saltam aos olhos pelo absurdo que configuravam.

Conhecer Belchior e sua obra, por uma ótica diferente, como artista sério e de envergadura na História da Música Brasileira foi possível às novas gerações pela tragicidade, pois foi com sua morte repentina, no final de Abril de 2017, que a memória de Belchior recebeu a justiça que merecia. Logo do anúncio de seu falecimento as emissoras televisivas começaram a exibir reportagens que davam conta de explicar seu lugar singular na década de 1970, sobre como suas canções dialogaram absurdamente com seu tempo, sobre como Belchior projetou a juventude na MPB enquanto categoria histórica e como suas canções tinham alto potencial de insubmissão. O verso “amar e mudar as coisas” começaram a estampar camisetas, botons e seus álbuns recolhidos em plataformas digitais passaram a ser reverenciados e ouvidos à exaustão. Os fãs escondidos de Belchior ativaram na memória a forma como suas canções embalaram suas juventudes, seus amores possíveis e impossíveis. Mas faltava ainda um traço que religasse Belchior a contemporaneidade, e a estrutura de suas canções, seu lugar crítico de fazer música dialogava com o momento da História do Brasil a partir de 2017.

Dilma Rousseff havia sofrido um impeachment a partir de artimanhas construídas por políticos que habitam o esgoto da República. Com a democracia esgarçada, em 2018, o Brasil elegeu Jair Bolsonaro para ser presidente no quadriênio que se anunciava, hoje, temos a certeza que fora essa uma das “páginas mais infelizes de nossa História”, e em meio à turbulência política, a inversão de

valores, ao crescimento no número de assassinatos da juventude preta e periférica do Brasil, no aumento expressivo de feminicídios, do estrangulamento da questão financeira das famílias pertencentes à classe trabalhadora, e de uma pandemia que posteriormente se achegou ao nosso cotidiano e matou mais de 700 mil brasileiros pela negligência e negacionismo do governo brasileiro à época, Belchior volta a habitar à música brasileira, dessa vez os versos “ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro”, vinha como um grito de esperança, como uma possibilidade de voltar sonhar, de um sonho possível como o próprio Belchior anunciou em entrevistas, de realocar a utopia.

Foi o cantor Emicida, alcunha de Leandro Roque de Oliveira, que tornou a canção “Sujeito de sorte”, faixa do álbum *Alucinação*, o *sample* de sua música AmarElo. Com a letra da canção de Emicida encerro esta tese, com o objetivo de que ela sirva como síntese do alcance e do mote que a obra de Belchior possui.

Presentemente eu posso me
Considerar um sujeito de sorte
Porque apesar de muito moço
Me sinto são e salvo e forte

E tenho comigo pensado
Deus é brasileiro e anda do meu lado
E assim já não posso sofrer no ano passado

Tenho sangrado demais
Tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro

Tenho sangrado demais
Tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro

Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro

Eu sonho mais alto que drones
Combustível do meu tipo? A fome
Pra arregaçar como um ciclone
Pra que amanhã não seja só um ontem
Com um novo nome

O abutre ronda, ansioso pela queda
Findo mágoa, mano, eu sou mais que essa merda
Corpo, mente, alma, um, tipo Ayurveda
Estilo água eu corro no meio das pedra

Na trama, tudo os drama turvo, eu sou um dramaturgo
Conclama a se afastar da lama, enquanto inflama o mundo
Sem melodrama, eu busco grana, isso é hosana em curso
Capulanas, catanas, buscar nirvana é o recurso

É um mundo cão pra nós, perder não é opção, certo?
De onde o vento faz a curva, brota o papo reto
Num deixo quieto, num tem como deixar quieto
A meta é deixar sem chão quem riu de nós sem teto, vai

Tenho sangrado demais (demais)
Tenho chorado pra cachorro (aham)
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro

Tenho sangrado demais (demais)
Tenho chorado pra cachorro (aham)
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro

Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro

Figurinha premiada, brilho no escuro
Desde a quebrada avulso
De gorro, alto do morro e os camarada tudo
De peça no forro e os piores impulsos

Só eu e Deus sabe o que é não ter nada, ser expulso
Ponho linhas no mundo, mas já quis pôr no pulso
Sem o torro, nossa vida não vale a de um cachorro, triste
Hoje cedo não era um hit, era um pedido de socorro

Mano, rancor é igual tumor, envenena raiz
Onde a plateia só deseja ser feliz, saca?
Com uma presença aérea, onde a última tendência
É depressão com aparência de férias

Vovó diz: Odiar o diabo é mó' boi
Difícil é viver no inferno e vem à tona
Que o mesmo império canalha
Que não te leva a sério
Interfere pra te levar à lona
Então revide, diz

Tenho sangrado demais (demais)
Tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro

Tenho sangrado demais (demais)
Tenho chorado pra cachorro (aham)
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro

Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro

Permita que eu fale
Não as minhas cicatrizes
Elas são coadjuvantes
Não, melhor, figurantes
Que nem devia tá aqui

Permita que eu fale
Não as minhas cicatrizes
Tanta dor rouba nossa voz
Sabe o que resta de nós?
Alvos passeando por aí

Permita que eu fale
Não as minhas cicatrizes
Se isso é sobre vivência
Me resumir a sobrevivência
É roubar o pouco de bom que vivi

Por fim, permita que eu fale
Não as minhas cicatrizes
Achar que essas mazelas me definem
É o pior dos crimes
É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nós sumir, aí

Tenho sangrado demais
Tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro

Tenho sangrado demais
Tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri (as duas mãos pro ar, Municipal)
Mas esse ano eu não morro (vem, vem, vem, vem)

Tenho sangrado demais
Tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro

Tenho sangrado demais
Tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro

Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro

Considerações finais

Tentamos com esta tese encontrar as possibilidades históricas que deram à obra de Belchior as características que ela apresenta. Nosso principal direcionamento esteve ligado à noção de que a estética de uma obra sempre considera as vicissitudes de seu tempo como elementos para sua composição. Nesse sentido, apontar a obra de Belchior como nascida do embricamento dos paradigmas *nacional-popular* e *tropicalista* não foi ao acaso. Mesmo que sua postura polemista, por vezes, o tenha tornado crítico da visão de mundo impressa, principalmente, por Caetano Veloso, incontestavelmente suas canções trazem a fortuna crítica construída pelo “antigo compositor baiano”.

O *tropicalismo* enquanto movimento que derruba os muros que separavam a música brasileira daquela praticada no exterior é a pedra angular de Belchior, que compôs-se enquanto artista observando o legado de Bob Dylan, de John Lennon e de todo o universo musical e comportamental que se originou com a *contracultura*. Não obstante, a sua condição enquanto artista que se expressa olhando criticamente à condição do Brasil na *periferia do capitalismo* o fez sóbrio diante da linguagem alegórica ou da vivência de completa recusa. Tal fato, muito provavelmente deriva na crença de Belchior de que a arte (a sua arte) precisava conchamar, chamar atenção de uma forma que convidasse com clareza ao engajamento para superação da realidade.

Muito embora Belchior tenha encontrado este lugar de fazer canção, o lugar da crítica social, por vezes, seus maneirismos ou suas denúncias foram vistas de forma jocosa pela imprensa, que aos poucos o assimilou como muito atrelado ao *kitsch*, e como apontamos ao longo deste trabalho, é preciso ressaltar que os caminhos que ele escolheu, dado que não se tratava de sujeito débil diante da indústria fonográfica, o fizeram artificial em determinando momento de sua carreira.

Na História da Música Popular Brasileira, Belchior atravessou a década de 1970 com uma obra substancial, com álbuns que evidenciam seu potencial arrojado para compôr, que são resultado de um artista imerso às tensões de seu tempo, e que legou, diante de suas *experiências*, um retrato aguçado da sociedade. No

entanto, na década seguinte, as questões comerciais que passam a mediar a distribuição da música no Brasil já não legam a ele a mesmo espaço que encontrara antes, inevitavelmente o ostracismo se achega ao compositor. Mas usufruindo da versatilidade que possuía ainda se engaja em momentos importantes de nossa História, como por exemplo, os comícios das Diretas-Já, onde ele foi presença recorrente e fez suas canções ecoarem entre diferentes localidades brasileiras.

Á despeito de sua derradeira despedida, marcada pela busca incessante de seu paradeiro, Belchior se fez notar às novas gerações demonstrando que sua obra ainda ecoa à sociedade brasileira, não toda a sua obra, mas principalmente a que ele se debruça em afirmar a necessidade do novo, de não se emular o passado e se estar sempre na direção da justiça.

A obra de Belchior permanece como um momento importante da música brasileira, carregada de simbolismos e reveladora dos aspectos mercadológicos que envolveram a consolidação da MPB no cenário musical do Brasil.

Nossa intenção é que este trabalho, ainda que com equívocos ou ausências, possa, em algum sentido, auxiliá-lo na compreensão do estudo da canção e da música popular brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros e artigos

ADORNO, Theodor W. Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALBUQUERQUE JÚNIOR. O engenho anti-moderno: a invenção do nordeste e outras artes. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

ANDRADE, Nicoly. Kierkgard e a religião cristã: o paradoxo da fé e o paradoxo da confissão da fé. Revista Espaço Acadêmico, Maringá, n. 128, p. 24-32, Janeiro, 2012.

ARENDT, H. Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1963.

_____. Sobre a violência. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. 53

BAHIANA, A. M. A “linha evolutiva” prossegue - a música dos universitários; Importação e assimilação: rock, soul, discothèque. In: BAHIANA, A. M.; WISNIK, J. M. Anos 70. Música popular. 7. vol. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980. p. 25-40; p. 41-52.

_____. Nada será como antes. MPB nos anos 70. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. (Coleção Retratos do Brasil - vol. 141).

_____. Almanaque anos 70. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BELTRÃO, K. I; CAMARANO, A. A. Distribuição espacial da população brasileira. Mudanças na segunda metade deste século. Texto para discussão n° 766. Brasília, IPEA, p. 01-22, 2000.

BENJAMIM, Walter. Obras escolhidas. Magia e técnica Arte e política. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CANCLINI, Néstor Garcia. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2019.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c.1970)*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CARLOS, Josely Teixeira. *Fosse um Chico, um Gil, um Caetano: uma análise retóricodiscursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior*. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CONTIER, Arnaldo D. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na Canção de Protesto (Anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo: ANPUH, v. 18, n.35, p. 13- 52, 1998. Disponível em: http://scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&nd=S0102-01881998000100002&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 25 mai. 2020.

DIAS, Márcia Tostas. *Os Donos da Voz: Indústria fonográfica e mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados & Marginais: MPB e contracultura nos 7 anos de chumbo (1969-1974)*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

_____. Nós somos os propositores: vanguarda e contracultura no Brasil, 1969-1974. *Artcultura*, Uberlândia, v.10, n.17, p. 143-158, jul-dez, 2008.

FAUSTO, Bóris. *HISTÓRIA DO BRASIL*. São Paulo: Edusp. 2019.

FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, Carlos Eduardo. *As revoluções do Álbum Branco: vanguardismo, Nova Esquerda e música pop*. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 17, n.31, p. 22-37. 2015. 54

_____. Sgt. Pepper's Lonely Hearts: uma colagem de sons e imagens. In: *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia: vol. 5, n°1, pp. 1-21. 2008.

HEIDEGGER, Martin. Ser e tempo. 10^o Ed. São Paulo: Editora Vozes, 2015.

HOBBSAWM, Eric. A Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. História Social do Jazz. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2009.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, T.O. A invenção das tradições. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1983.

JAMESON, Frederic. Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ed. Ática. 1996. LUZ, Leandro Moreira da;

FAGUNDES, Bruno Flávio Lontra; FERNANDES, Mônica Luiza Sócio. A polêmica do samba entre Noel Rosa e Wilson Batista: a intertextualidade e os meandros da composição. Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso, São Paulo. vol.10, n.2, pp.36- 53. 2015. [online]

FAVARETTO, C. Tropicália - Alegoria alegria. 4. ed. São Paulo: Ateliê, 2007. (1. ed. 1979 – Kairós).

LOUREIRO, Isabel. Hebert Marcuse: anticapitalismo e emancipação. Trans/Form/Ação, Marília, v. 28, n. 2. p. 7-20. 2005.

MARCUSE, Hebert. Razão e Revolução. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

_____. Eros e Civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1969.

MARTINE, G. Migração e metropolização: São Paulo em Perspectiva. Fundação Seade. São Paulo, v. 1, n. 2, p. 28-31, jul./set. 1987.

MATOS, Olgária. Paris, 1968: as barricadas do desejo. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.

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

NAVES, Santuza Cambraia. Canção popular no Brasil: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

_____. Da Bossa Nova à Tropicália: Contenção e excesso na música popular. RBCS. V. 15, nº 43, jun. de 2000.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios da pesquisa histórica. *Artcultura*, v.8, nº 13, p.135-150, Uberlândia, jun. - dez. de 2006.

_____. *História e Música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 55

_____. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos Avançados* 24 (69), 2010.

_____. *Seguindo a Canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2010.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Mundialização e cultura*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura?* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986. 00

ROGÈRIO, Pedro. *Pessoal do Ceará: formação de um campo e de um habitus musical na década de 1970*. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.

ROSSETI, Regina; CRISTINA, Paula. Nietzsche e Belchior: muito além do bigode. *Revista Sonora*. Vol. 6. nº 12. pp. 1-15. Campinas. 2017.

ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. São Paulo: Editora Vozes, 1972.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. São Paulo: Ed. Vozes, 2014.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SINGER, P. Migrações internas: considerações teóricas sobre seu estudo. In: _____. *Economia política da urbanização*. São Paulo: Brasiliense, 1973.

TATIT, L. *Musicando a semiótica - Ensaios*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1997.

_____. Semiótica da canção: melodia e letra. 2. ed. São Paulo: Escuta, 1999.

_____. Análise semiótica através das letras. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2002a.

_____. O cancionista: composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: SP, 2002b. (1. ed. 1996).

_____. O século da canção. São Paulo: Ateliê, 2004.

THOMPSON, E.P. A miséria da teoria ou um planetário de erros. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

TURNER, Steve. THE BEATLES: The stories behind the songs – 1967-1970. Londres: Ed: Carlton Books Ltd. 2011.

YASBEK, A.C. A ressonância ética da negação em Sartre. (considerações sobre liberdade, angústia e valores em L'Être et le neant). Cadernos de Ética e Filosofia Política, São Paulo, n.7, v. 2, p.141-164. 2005.

Fontes audiovisuais e literárias

BELCHIOR. Alucinação. PHILIPS/PHONOGRAM, 1976.

_____. Belchior. Chantecler, 1974.

_____. Cenas dos próximos capítulos. Paraíso/Odeon, 1984.

_____. Coração Selvagem. Warner Music, 1977.

_____. Elogio da Loucura. Polygram, 1988

_____. Era uma vez um homem e seu tempo. Warner Music. 1979.

_____. Melodrama. Polygram. 1987

_____. Objeto Direto. Warner Music, 1980.

_____. Paraíso. Warner Music, 1982.

_____. Todos os Sentidos. Warner Music. 1978

BEATLES, The. Abbey Road. Apple Records. 1969.

_____. The Beatles (White Album). Apple Records. 1968.

BUARQUE, Chico. Sinal Fechado. PHILIPS/PHONOGRAM, 1974.

CARLOS, Roberto. Roberto Carlos. CBS, 1972.

EDNARDO E O PESSOAL DO CEARÁ. Meu corpo minha embalagem, todo gasto na viagem. Continental, 1974.

FARO, F.; BELCHIOR, A. C. G. Programa Ensaio. São Paulo: TV *Cultura*, s/d.

(Entrevista de Belchior ao jornalista Fernando Faro)

Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=X72IWNVHWFA>>.

Acesso em: 20 out. 2023.

GUILHERME, R.; BELCHIOR, A. C. G. A música de Belchior no panorama da música popular brasileira. Programa Caminhos da cultura. Fortaleza: Rádio *Universitária FM*/Universidade Federal do Ceará, 06 mar. 1983 (Entrevista de Belchior ao apresentador Ricardo Guilherme). Disponível em:

<<http://www.radiouniversitariafm.com.br/memoria/827-caminhos-da-cultura-em-entrevista-com-belchior>>. Acesso em: 15 out. 2023.

NETO, P. C.; BELCHIOR, A. C. G. Programa Nossa língua portuguesa. São Paulo: TV *Cultura*, 1999 (Entrevista de Belchior concedida ao professor Pasquale Cipro Neto). Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br>>. Acesso em: 10 out. 2023.

KUBRICK, Stanley. Laranja Mecânica. 137 min. Warner Bros. 1971 (Filme em DVD).

POE, Edgar Allan. O Corvo. São Paulo: Companhia das Letras (Traduções: Fernando Pessoa e Machado de Assis).

REGINA, Elis. Falso Brilhante. PHILIPS/PHONOGRAM, 1976

Fontes jornalísticas

ATHAYDE, E.; BELCHIOR, A. C. G. Belchior: O que me interessa é amar e mudar. Revista Pop, São Paulo, jun. 1976, p. 10 e 11. (Resenha sobre o LP *Alucinação e Entrevista com o artista*).

SEM AUTOR. O bloco do Ceará. In: O encontro de uma mesma ideia. Revista

Veja, São Paulo, 18 ago. 1971, Música, p. 78-82.

SEM AUTOR. Belchior. Um show a palo seco, sem sal de frutas. Jornal Folha de S.Paulo, São Paulo, 14 set. 1973, Folha ilustrada, p. 05.

SEM AUTOR. Belchior. Mote e glosa de um vaqueiro. Jornal Folha de S.Paulo, São Paulo, 23 abr. 1974, Terceiro caderno, p. 36.

SEM AUTOR. Belchior. Sem medo do perigo. Revista Pop, São Paulo, mar. 1976. (Comentário sobre o álbum Alucinação).

SEM AUTOR. Alucinação. Revista Pop, São Paulo, jul. 1976. (Comentário sobre o álbum (Alucinação)).

SEM AUTOR. Belchior. 28-29/06. Teatro Aquarius/SP. Revista Música, São Paulo, ago. 1976. (Comentário crítico sobre o show Alucinação).

SEM AUTOR. Belchior provoca tumulto. Revista Pop, São Paulo, out. 1977. (Comentário sobre show no Teatro João Caetano).

SEM AUTOR. Lançamentos. Revista Música, São Paulo, jul. 1978, p. 60 e 61. (Resenha crítica sobre o álbum Todos os sentidos).

SEM AUTOR; BELCHIOR, A. C. G. Belchior: não visto máscara de superstar. Revista Pop, São Paulo, set. 1977. (Matéria sobre a produção de Belchior em 1977 e Entrevista com o artista).

SEM AUTOR; BELCHIOR, A. C. G. Selvagem, sensual. É o novo Belchior. Revista Pop, São Paulo, jul. 1978. (Matéria sobre o LP Todos os sentidos e Entrevista com o artista).

SEM AUTOR; BELCHIOR, A. C. G. Belchior “como o diabo gosta”. Revista Música, São Paulo, set. 1979. (Comentário panorâmico sobre a carreira de Belchior, por ocasião do lançamento do disco Era uma vez um homem e o seu tempo - Mêdo de avião, e entrevista com o artista).

SEM AUTOR; BELCHIOR, A. C. G. Belchior apresenta seu novo show hoje em Campinas. Jornal Folha de S.Paulo, São Paulo, 18 mai. 1994, Folha Sudeste, p. 04. (Entrevista sobre o disco Baihuno).