

Diálogos

ISSN 2177-2940



Belchior e o experimentalismo na música popular brasileira

<https://doi.org/10.4025/dialogos.v26i2.59223>

Gustavo dos Santos Prado

<https://orcid.org/0000-0002-9710-6455>

Centro Universitário Fundação Assis Gurgacz (FAG). Cascavel-PR, BR E-mail: gspgustavo.historia@hotmail.com

Belchior and experimentalism in Brazilian popular music

Abstract: The literature that problematizes Brazilian Popular Music of the 1970s tends to cut it through an experimentalist bias that had three pillars: individualism, crack songs and critical songs. The author problematizes the artistic trajectory of the composer Belchior within this frame, aiming precisely to understand how the songbook brought experimentalism in his work. The main sources gather the songs and album covers of Belchior's discography from the 1970s to the 1990s. At the end, the text takes stock of the analytical possibilities that Belchior could offer, taking into account the interpretative gaps that exist in the popular music of the 1970s decade.

Key words: Belchior; MPB; experimentalism.

Belchior y experimentalismo en la música popular brasileña

Resumen: El artículo busca problematizar la trayectoria artística del compositor Belchior en la década de 1970 desde un enfoque experimentalista. Para ello, el trabajo tiene como objetivo analizar el “proyecto individualista” de Belchior, las “canciones de cracks” y las “canciones críticas” para comprender la importancia del compositor en la historia de la música popular. Las principales fuentes reúnen las canciones y portadas de discos de la discografía de Belchior desde la década de 1970 hasta la de 1990. Al final, el texto hace un balance de las posibilidades analíticas que podría ofrecer Belchior, teniendo en cuenta las brechas interpretativas que existen en la música popular de 1970.

Palabras clave: Belchior; MPB; experimentalismo.

Belchior e o experimentalismo na música popular brasileira

Resumo: A literatura que problematiza a Música Popular Brasileira da década de 1970 tem a tendência de recortá-la por um viés experimentalista com três pilares: o individualismo, as canções de fresta e as canções críticas. A pesquisa problematiza a trajetória artística do compositor Belchior dentro desse recorte, visando justamente perceber como o cancionero trouxe o experimentalismo em sua obra. As fontes principais reúnem as músicas e capas de discos da discografia de Belchior dos anos de 1970 a 1990. Ao final, o texto faz um balanço sobre as possibilidades analíticas que Belchior poderia oferecer, levando em conta as lacunas interpretativas que existem na música popular da década de 1970.

Palavras-chave: Belchior; MPB; experimentalismo.

Recebido em: 14/05/2021

Aprovado em: 09/06/2022

Os estudos da canção popular no Brasil se concentram mais nas décadas de 1960 e 1980. A década de 1970 precisa ser um pouco mais explorada, já que se assistiu ao surgimento de vários artistas que fizeram história na “MPB”. Belchior é um exemplo deles. A literatura especializada reconhece a sua importância, embora o compositor, nascido em Sobral, mereça mais atenção por parte dos pesquisadores. Daquela época, Belchior é o único artista que tem somente um livro que

conta a sua trajetória, escrito por Jotabê Medeiros (2017).

Também não se encontram muitos trabalhos acadêmicos do compositor cearense, com destaque à pesquisa feita por Josely Carlos Teixeira, ao longo de sua trajetória acadêmica (2007; 2014). Artigos esparsos também são encontrados (SANTOS, 2020; ROSSETI, CRISTINA, 2017; VARELA, 2020), porém nada que conceda mais volúpia analítica à obra de Belchior, a exemplo de Raul Seixas ou Milton Nascimento, só para citar compositores de sua geração.

Seu nome foi muito comentado na mídia por conta de sua morte, em 2017. O fato de o compositor ter sumido da grande mídia também alimentou uma série de análises por parte da imprensa, que refletiam o porquê do seu isolamento – que não foi proposital. A sua autossegregação infelizmente rendeu mais assunto do que a sua obra artística propriamente dita.

Marcos Napolitano destaca em vários artigos a importância de voltar atenções para a música popular da década de 1970 (2002; 2015). Ele reconhece que aquela conjuntura está imersa em várias lacunas interpretativas. O objetivo deste artigo é aparar uma parte dessas arestas; ou seja, de fazer um estudo mais robusto de Belchior à luz da literatura disponível que interpretou a canção popular da década de 1970.

Para tanto, o artigo rastreia uma parte da biografia de Belchior. Após isso, o trabalho contextualiza a canção popular da década de 1960, pois ali está uma parcela dos referenciais artísticos de Belchior. Daí então, o texto avança em um recorte conceitual da canção popular da década de 1970 como um projeto experimentalista (VARGAS, 2012) – que permitiu o surgimento de propostas artísticas mais personalistas – visto que a ideia de movimento musical, a exemplo da Tropicália, foi enfraquecida pela ditadura militar.

O experimentalismo também contemplou as canções de fresta (VASCONCELLOS, 1977) – críticas à ditadura, porém, que passaram pelo crivo da censura. Por fim, tal proposta experimentalista tinha como base as canções críticas que, de modo geral, teceram uma reação crítica à própria música popular. (NAVES, 2010).

Notar-se-á que Belchior criou uma forte identidade enquanto migrante e dandista. Ele teve várias músicas que poderiam ser esquadrinhadas como canções de fresta, assim como tem uma obra crítica ao legado tropicalista. Ou seja, Belchior reúne vários elementos característicos da canção popular da década de 1970 e é isso que o artigo quer explorar com mais profundidade, visando dar outras possibilidades analíticas ao seu projeto artístico. As músicas e capas de discos foram tomadas como fontes principais, embora não é intento do artigo explorar a melodia com profundidade analítica. Priorizou-se a análise da “poética musical” e das influências literárias e artísticas de Belchior, que o marcaram como um expoente importante da canção popular.

Belchior: uma breve trajetória

Belchior construiu uma carreira sólida na década de 1970; quando decidiu sair de Fortaleza em direção ao eixo Rio-São Paulo, ele tinha um desejo claro: contribuir e construir a sua carreira na história da música popular. O compositor natural de Sobral (CE) largou o curso de Medicina para se dedicar à música, por conta do convívio que teve, quando jovem no Bar do Anísio, local onde os estudantes da Universidade Federal do Ceará se reuniram para fazer as suas composições. Com ele, estavam Raimundo Fagner, Jorge Mello, Rogder, Têti e Edinardo – que formaram um grupo que ficou conhecido na literatura como o “Pessoal do Ceará” (MEDEIROS, 2017).

No Rio de Janeiro, Belchior teve contato com Manoel Carlos, Cidinha Campos e Lúcio Alves, que o inscreveram no IV Festival Universitário de MPB – “conquistando o primeiro lugar com a música ‘Na Hora do Almoço’, interpretado por Jorge Teles e Jorge Neri” (CARLOS, 2007, p. 77). Outro marco importante na vida do compositor foi quando Elis Regina interpretou “Como os nossos pais” no Teatro Bandeirantes, em 1975, e incorporou essa canção no álbum *Falso Brilhante* (MEDEIROS, 2017, p. 87)

Belchior fez uma carreira de sucesso, gravando vários álbuns de 1970 a 1990: *Mote e Glosa* (1974), *Alucinação* (1976), *Coração Selvagem* (1977), *Todos os sentidos* (1978), *Era uma vez um homem e seu tempo* (1979), *Objeto Direito* (1980), *Paraíso* (1982), *Cenas do Próximo Capítulo* (1984), *Melodrama* (1987), *Elogio à Loucura* (1988) e *Baihuno* (1993).

Jovem e entusiasmado, em 1974, o cancionista disse:

Eu acho que a gente precisa abrir a discussão sobre a música brasileira. Eu acho que a gente precisa polemizar novamente a música popular brasileira. Muita coisa está acontecendo na música popular brasileira. Quer dizer: está acontecendo e as pessoas não estão vendo, não estão falando, não estão dizendo e não estão querendo. (...) Os compositores novos estão abertos a polêmicas e discussões, estão interessados nesse papo de música popular brasileira. Fale-se que depois de Caetano e de Chico não apareceu mais ninguém. É muito interessante observar com mais cuidado, porque está aparecendo muita gente. (...) Eu não estou interessado no passado. (...) O resto (passado) é material de discussão. O resto é tradição. Estou interessado numa linguagem nova. Novas palavras, novos signos, novos símbolos. (...) A música popular brasileira precisa perder o medo dos ídolos. (...) É mais interessante uma abertura mais nova. O Brasil é grande. (BELCHIOR, 1974)

Nota-se como Belchior alegava que na década de 1970 havia várias novidades no campo da música e que faltava ao mercado de bens culturais e ao público em geral prestarem mais atenção na proposta dos artistas que tinham se projetado após o movimento tropicalista. O confronto entre presente *versus* passado foi latente em seu discurso; fora que o anseio por uma linguagem nova representava um forte traço experimentalista. Em nenhum momento da entrevista, ele colocou-se

como a novidade, mas é nítido que está implícito que gostaria de ser lembrando nessa condição.

Belchior sempre se colocou com um cantor pós-tropicalista. Ele jamais negou a influência do tropicalismo em sua arte. Contudo, ao longo de sua produção artística, ele dialogou com a proposta da bossa nova, da tropicália, das canções de protesto e até da Jovem Guarda. Tal perspectiva de diálogo estava atrelada a um uso constante da literatura e da filosofia e assumiu as características da canção popular da década de 1970.

O debate da música popular brasileira da década de 1970 na atualidade gira em torno de alguns conceitos que almejavam entender a produção artística daquela conjuntura, que não era fácil por conta de várias variáveis. O AI-5 tornou-se o divisor de águas na trajetória da música popular, pois marcou uma repressão profunda a toda e qualquer manifestação cultural, social e política, que pudesse representar a “subversão” à ordem dominante. (RAMOS, 2010, p. 46)

Década de 1960: a discussão dos rumos da música popular em tempos de “brasilidade revolucionária”

Mariana Martins Villaça entende que o tropicalismo viveu o seu ápice em 1967 com a participação de Gilberto Gil e Caetano Veloso no III Festival da Record em setembro daquele ano (2004, p. 139-140).

Marcelo Ridenti (2010) alega que naquela altura (década de 1960), os artistas tinham estruturado uma forte “brasilidade revolucionária”, enlaçada por uma “estrutura de sentimento”, na qual “compartilhavam-se ideias e sentimentos de que estava em curso a revolução brasileira. Artistas e intelectuais deveriam engajar-se” (p. 12) – contribuindo para criar uma “nova civilização em que as pessoas poderiam desenvolver todas as suas potencialidades, contidas pelos limites da organização social, política, econômica e cultural existentes” (p. 13).

O tropicalismo enquadra-se na linha interpretativa de Marcelo Ridenti. Ele se constitui como um movimento que tinha um caráter revolucionário com uma forte preocupação com o conceitualismo, a radicalidade crítica e a ênfase comportamental na tentativa de “re-situar os mitos da cultura urbano – industrial” (MARTINS, 2004, p. 132).

Na década de 1960, havia toda uma discussão no que se refere à linha evolutiva da música popular, no sentido de compreender qual estilo musical se enquadraria naquilo que seria popular ou não. Com o sucesso da Bossa Nova e a forte presença da música brasileira fora do Brasil, havia interpretações da música popular que oscilaram entre o otimismo ao pessimismo.

Músicos como Edu Lobo e Luiz Carlos Vinhas tinham uma leitura positiva daquele cenário; José Ramos Tinhorão seguiu em um caminho oposto (NERY, 2011, p. 120-121): ele via que os movimentos, como a Bossa Nova e a Tropicália, não tinham a essência da música popular brasileira

(PRADO, 2019, p. 138-139) e que os movimentos culturais da década de 1960 foram marcados pelo avanço do “colonialismo musical”, por conta da forte apropriação que os estilos citados fizeram dos ritmos estrangeiros (TINHORÃO, 2010).

Embora a Bossa Nova tenha incorporado elementos do samba, ela usou das influências do jazz e por isso foi alvo de críticas por parte de Tinhorão. Tal postura analítica tinha um forte apreço pela proposta folclorista de Mario de Andrade, que queria pelo folclore criar uma ideia de brasilidade na canção popular (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 169). Por conta disso, o lundu, o maxixe, o tango, a música de carnaval, o choro, o samba, os gêneros rurais e o baião eram vistos como a essência da música popular. (PRADO, 2019, p. 139).

A Tropicália – um dos maiores fenômenos musicais da década de 1960 – tinha uma clara proposta de ruptura com a incorporação de elementos da contracultura e a mistura de vários estilos que passariam a caracterizar a sociedade brasileira e urbana. (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998, s.p.).

O movimento tropicalista trazia à baila a necessidade de alinhar-se à música internacional sem lançar mão das tradições populares do Brasil. Ele inclinava-se à perspectiva de Oswald de Andrade, que vinha do Manifesto Antropofágico, propondo a deglutição das experiências estrangeiras, a fim de superar a dicotomia nacional *versus* estrangeiro, com o intento de constituir uma nação desenvolvida e um povo autônomo (RIDENTI, 2010, p. 102). Vários artistas projetaram uma “linha evolutiva” da música popular, com destaque a Caetano Veloso, como um manifesto crítico e estético para “se repensar a relação tradição/modernidade na música popular brasileira” (NAPOLITANO, 2006, p. 137).

Havia dois flancos relativamente bem definidos. O embate nos festivais de música foi frequente, que somado ao contexto autoritário da época, “representava uma possível intervenção política do artista na realidade social do país, contribuindo assim para a transformação desta numa sociedade mais justa” (CONTIER, 1998, s. p.). Ao longo do ciclo dos festivais, misturavam-se elementos do folclore, da brasilidade, do modernismo, do realismo socialista e do populismo de direita. (CONTIER, 1998, s.p.).

A conhecida Jovem Guarda não estava presente nesses debates, uma vez que o estilo se adaptou à música estrangeira sem grandes atritos. (PEDERIVA, 2004)

A canção popular da década de 1970: o experimentalismo

A década de 1970 careceu de movimentos musicais, tal como aqueles que caracterizaram o período anterior.

A censura dava o clima “nebuloso” na vida cultural do país; a proposta do Tropicalismo já

havia sido assimilada, incorporada e combatida; a Bossa Nova também havia passado por um processo de assimilação, e seus expoentes, como Carlos Lyra, Nara Leão e Tom Jobim exploraram novas potencialidades; a Jovem Guarda já tinha atraído uma grande parcela dos jovens e o samba raiz havia voltado com força (ALBUQUERQUE, 1973, p. 33). Mesmo com a existência de festivais universitários de música, eles tinham perdido o fôlego de protesto, tal como aconteceu no seu ciclo áureo, que foi de 1965-1972.

Contudo, havia uma demanda por conta do crescimento do mercado de bens culturais. Durante a Ditadura Civil-Militar, houve um amplo processo de “modernização em comunicação e cultura, atuando por meio do Estado ou incentivando o desenvolvimento capitalista privado” (RIDENTI, 2010, p. 101). A Embrafilme, o Serviço Nacional de Teatro, a Funarte, a Embratel e o Conselho Nacional de Cultura permitiram a criação artística tutelada, alinhada à ideia de segurança nacional (DIAS, 2000, p. 52)

Renato Ortiz (2000) interpreta que o mercado fonográfico crescia à luz da “acumulação flexível” e tinha uma tendência centralista, que visava expurgar a concorrência. Houve uma expansão das agências de publicidade, dos cursos universitários e dos institutos de pesquisa que contribuíram para o crescimento do setor musical.

Herom Vargas entende que o experimentalismo surgiu com as vanguardas do século XX e partiu da premissa da inovação estética por meio do “afrontamento e oposição ao tradicional, que se definia como velho e antigo” (2012, p. 3). Neste caso, criava-se uma relação importante entre o individualismo e o experimentalismo, no qual os artistas investiam em uma forte carga simbólica do corpo e da roupa, que enfatizava as cores, “o cafonismo e o humor, contribuindo para o impacto das construções paródico-alegóricas” (CONTIER, 2003, p. 142). Havia uma proposta de adoção de posturas subjetivas (ou humanistas) contra a racionalização tecnocrática, valorizando a ação livre do artista, as diversas influências filosóficas e a postura de marginalidade contra a insatisfação com a censura e a repressão (VARGAS, 2012, p. 15-21).

Gilberto Vasconcellos coloca que no projeto experimentalista da “MPB” da década de 1970 havia também as canções de “fresta”, como um tipo de “malandragem indispensável” à sobrevivência dos compositores, que passavam o seu recado em clave que exige uma “dupla codificação”, pois nessas canções o que é dito é o oblíquo – sendo uma herdeira do protesto político (BOZZETI, 2007, p. 142). Marcos Napolitano (2006) corrobora que a “linguagem de fresta” permitiu uma resistência cultural à ditadura militar e, além disso, resgatou uma parcela do debate político que vinha da própria tropicália.

Santuza C. Naves (2010) alega que as canções da década de 1970 se configuram como “canção crítica”, na qual o artista exercia um trabalho de crítica em torno da própria música, que

estava sendo produzida; neste caso, a canção não perderia o contato com o público e dialogaria com ela própria e o seu entorno cultural e social: o artista tornou-se crítico do próprio processo de composição, ao mesmo tempo em que ele dirigia seu discurso às questões culturais e políticas do país, tornando-se um “crítico da cultura”. (VARGAS, 2012, p. 6-7)

O individualismo: migrante e dândi

Belchior procurou se situar no mercado de bens culturais com duas propostas: primeiro, como migrante, e após, como dândi. A ideia de criar um *ethos* em torno do migrante foi forte na carreira do compositor. O projeto experimentalista da Música Popular Brasileira da década de 1970 permitiu o surgimento de vários artistas regionalistas que se colocaram contrários ao *mainstream* da MPB: além de Belchior e os integrantes do grupo conhecido como Pessoal do Ceará, da região Nordeste vieram Elba Ramalho, Zé Ramalho, Amelinha e tantos outros. Também surgiu o “Clube da Esquina”, em Minas Gerais, que revelou artistas, como Milton Nascimento e Lô Borges. (FENERICK, 2013, p. 7-8)

Frisa-se que o eixo Rio São Paulo era o centro das grandes gravadoras (ORTIZ, 2000, p. 12) e qualquer artista que tinha ambição de projeção nacional, como é o caso de Belchior, necessitava dirigir-se para o Centro-Sul do país. Por fim, nota-se um grande fluxo de migrantes do Nordeste em direção ao Sudeste por conta do ciclo da industrialização. Naquela conjuntura, o campo era visto como sinal de atraso e a cidade era entendida como sinônimo da modernidade. (VILLA, 2007).

Em várias composições, o artista narrava as dificuldades e o sofrimento oriundos do êxodo rural: “No meu gibão medalhado/ o peito desfeito em pó/ Sob o Sol do Sertão/ Passo poeira, cidade, saudade”.¹ No fragmento, o eu lírico coloca o incômodo gerado pela poeira que havia sujado o seu “gibão”. O Sol que cobre o narrador cria uma paisagem quente, que mistura a poeira com sentimentos relacionados à saudade, direcionados àqueles que ficaram para trás. A distância percorrida, o desejo de encontrar a amada e o sonho de ter uma vida melhor são salientados na referida letra: “Nosso sinhô! Que vontade... Meu Deus, ai! Que légua/ Eh! Mundão... Me Larguei nessa viagem, por ser a rodagem pro seu coração”.

De modo geral, o projeto migratório sempre envolve uma iniciativa que almeja melhorar a condição de vida daquele que migrou e isso alimenta várias expectativas. (OLIVEIRA, 2018, p. 11-14). Belchior viveu em Parquelândia, um dos mais prósperos bairros de Fortaleza, que conta com excelente infraestrutura. (MEDEIROS, 2017, p. 27). Seu movimento migratório nada tem a ver com a condição social de milhões de retirantes que saíram do Nordeste em busca de sobrevivência. No entanto, ele tem várias composições em que descreve a situação de miséria do Nordeste e do

1 Belchior. *Rodagem*. Álbum: Mote e Glosa Continental e Chanceler, 1974.

sertanejo como uma forma de protesto e demarcação de um discurso no mercado fonográfico e de bens culturais.

Belchior valoriza em suas composições a regionalidade e a cultura nordestina. Em “Senhor Dono da Casa” (1974)², ele dialoga com essa tradição, valendo-se do reisado – uma espécie de dança e folguedo de inspiração católica do folclore brasileiro, que é típica das festividades relacionadas com o Natal e o Dia de Reis em todo o Brasil. (DOURADO, 2004, p. 277).

No caso do “Senhor da Casa”, se faz o elogio ao dono da residência³ (BRANDÃO, 2007), enquanto os grupos fazem vários pedidos a ele: *“Ah! Meu senhor, dono da casa / acorde, pois o sol quer lhe dizer / Que a morte fez metade do caminho / Abra, que sou seu vizinho/ Saia, pra me responder”*. Ainda na mesma letra, Belchior valoriza as regionalidades e os sotaques locais: *“Padrinosso, avemaria”*. Ou seja, ele valoriza a estética regional do sertanejo projetando-a em sua obra.

Belchior também se vale das regionalidades do Nordeste e de tradições locais para construir uma narrativa que conta a miséria do sertanejo. É o caso de “Aguapé”. Essa canção foi interpretada com Fagner e tem como base melódica o “lamento sertanejo” – que é um tipo de música direta e simples, associada a celebrações fúnebres que surgiram na ópera do período barroco e que se mantiveram vivas ao longo do movimento clássico e romântico. (DOURADO, 2004)

O eu lírico usa de um poema de Castro Alves, “Os Escravos”, no qual o poeta baiano pede para que um “caminheiro” não perturbasse o túmulo de um escravo que ele tinha visto em uma viagem. (CARLOS, 2007, p. 226): *Companheiro que passas pela estrada / Seguindo / Pelo rumo do sertão / Quando vires / A casa abandonada / Deixe-a em paz dormir / Na solidão /*. No caso, o cancionista pede para que o “caminheiro” que rumava para o sertão deixasse a casa miserável sem mexer nela.

Belchior também usou do folclore regional, assim como Caetano Veloso, contando a história na canção, a partir de um conto nordestino que narra a trajetória de uma menina que tinha sido enterrada viva pela madrasta, por conta de a menina não ter conseguido proteger uma figueira do ataque dos pássaros: *“Capineiro de meu pai / Não me corte os meus cabelos / Minha mãe me penteou / Minha madastra enterrou / Pelo figo da figueira que o passarim beliscou”*.

A música salienta os traços de miséria e exclusão social, aos quais a casa estava submetida: *“Esta casa não tem lá fora / A casa não tem lá dentro / Três cadeiras de madeira / Uma sala, a mesa ao centro/*. A extensa canção usa com frequência o canto gregoriano, que surgiu como São Gregório, no século IX, a partir do canto romano e que foi considerado durante séculos como o

2 Belchior. *Senhor dono da casa*. Álbum: Mote e Glosa Continental e Chanceler, 1974.

3 Belchior. *Aguapé*. Álbum: Objeto Direto. WEA, 1980.

único canto permitido em rituais católicos. (DOURADO, 2004, p. 68). O forte diálogo com a religião é um reflexo da formação católica de Belchior, que durante tempos desejou ser padre: ele inclusive entrou em um seminário em Garamiranga, onde aprendeu filosofia, teologia, latim e cantos gregorianos – formação que influenciou diretamente a sua produção musical. (JOTABÊ, 2017, p. 29).

O cenário de esquecimento da população nordestina ao longo da história também foi colocado na letra pelo compositor: *“Aqui os mortos são bons/ Pois não atrapalham nada / Pois não comem o pão dos vivos / Nem ocupam lugar na estrada / Pois não comem o pão dos vivos”*. O cenário desolador da seca, comum na história do Nordeste, vitimou milhares de pessoas ao longo do século XIX e XX. Entre 1979-1984, houve uma das maiores secas na história do Nordeste: além dos casos de miséria, fome e saques às cidades, morreram aproximadamente 3 milhões de pessoas, a maioria por fome e enfermidades derivadas da desnutrição (SILVA *et al*, 2013, p. 289).

Em “Fotografia 3 x 4”⁴, Belchior reforça a sua identidade itinerante: *“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... nana/ E lágrima nos olhos de ler o Pessoa / e de ver o verde da cana”*. Nota-se como o cancionista neste fragmento citou o seu processo migratório do Nordeste para o Sul, o cansaço da viagem e a companhia de “Fernando Pessoa” (escritor português que exerceu grande influência nele); o verde da cana tornou-se comum na paisagem da viagem, pois a cana ainda é muito plantada em regiões como a Zona da Mata Nordestina e no próprio Estado de São Paulo. A referência à “Légua Tirana” é uma citação de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (CARLOS, 2007, p. 226), na qual os personagens retratados na letra de Gonzaga narram o sofrimento da viagem no Sertão até Juazeiro, com o objetivo de fazer uma reza para pedir que Deus mandasse chuva para o sertão.

Na mesma canção, Belchior narra vários tipos de preconceitos que sofrera no eixo Rio-São Paulo, por conta de sua origem nordestina e seu nome: *“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”*. A dependência da mão de obra imigrante não impediu que os sulistas tecessem inúmeros tipos de preconceitos presentes nas piadas e nas formas de se vestir, de agir e de se comportar dos nordestinos (VILLA, 2007, p. 8).

Os dilemas da vida do sertanejo na cidade grande foi uma temática comum na discografia de Belchior. “Passeio” (1974)⁵; “Brincando com a vida”⁶ (1976); “Espacial” (1976)⁷; “Notícias da

4 Belchior. *Fotografia 3x4*. Álbum: Alucinação. Polygram, 1976.

5 Belchior. *Passeio*. Álbum: Mote e Glosa. Continental e Chanceler, 1974.

6 Belchior. *Brincando com a vida*. Álbum: Todos os sentidos. WEA Discos, 1978.

7 Belchior. *Espacial*. Álbum: Era uma vez o homem no seu tempo. WEA, 1979.

Terra Civilizada” (1993) e a arte gráfica dos álbuns *Mote e Glosa*⁸ e *Baihuno* (1993)⁹ também fazem referência direta à condição de vida do migrante nordestino: as dificuldades, os preconceitos que sofreram e as tradições culturais que tinham.

Celso Favaretto (2017) indica que as canções da Música Popular Brasileira de 1970 operaram em um campo de novas experiências: saiu de cena projetos totalizadores de mudança social, como foi o caso da Tropicália, e ganhou relevo um modo político que se centrou nas mudanças de comportamentos pessoais, comunitários e nas vivências particulares. Com esse recorte, o projeto experimentalista de Belchior realçou o seu aspecto de ser migrante, trazendo uma forte discussão sobre o preconceito que vivera no Sul, as dificuldades de sair do Ceará, o reconhecimento das mazelas sociais do Nordeste, bem como as afetividades que o cancionista tinha com a sua região de origem. Tais características foram bem reveladas nas canções do compositor sobralense, sendo fundamentais para demarcar o seu espaço na proposta experimentalista da década de 1970.

Umberto Eco (1972) reforça que o experimentalismo no campo da arte contribui para a formação de uma identidade, bem como realça uma crítica aos cânones artísticos. Deixando claro que sua música era pós-tropicalista, Belchior tornou-se um ativo crítico da tropicália, embora jamais escondeu que sua proposta musical não teria surgido sem a ruptura trazida por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Além disso, apresentou uma identidade artística relativamente fluída, o que explica as mutações estéticas e sonoras que são perceptíveis no contato com sua vasta produção discográfica (CARLOS, 2007).

Belchior ao longo do tempo trouxe em sua obra a cultura dândi. É uma influência muito forte no compositor. O dandismo é uma forma de comportamento masculino que surgiu após a queda da aristocracia na Revolução Francesa. Via de regra, o dândi “não dissocia a atitude política da expressão estética” e expressa a sua visão de mundo por meio da aparência, do vestuário e dos gestos, que criam uma arte de “viver sob o signo da distinção e da dessemelhança” (ADVERSE, 2018, p. 107). Neste caso, o dandismo se assume como um sujeito que “vive em constantes contradições: tradicional e moderno, rural e urbano, o mito e a utopia e entre o moderno e o contemporâneo”. (BARBOSA *et al*, 2019, p. 27)

Belchior usou da influência de *Lord Byron*. O poeta inglês britânico defendia em seus poemas ideias libertárias, criticava vários desafetos, falava com frequência sobre a capacidade de sedução do homem, da natureza e do afeto; o poeta também colocava que a “a vida e arte estão indissoluvelmente ligadas” (AGUSTINI, 2016, p. 17-20).

8 Belchior. *Mote e Glosa*. Continental e Chanceler, 1974.

9 Belchior. *Baihuno*. Moveplay, 1993.

Sobre as relações, Belchior disse: “é no começo da carreira o pessoal me comparava com ele. Era uma honra estupenda! E acho que tem algo de verdade nisso sim, não só nessa vontade de fazer poemas para a música pop” (BELCHIOR, 2005. Apud: Carlos, 2014).

O cancionista incorporou essa postura do dandismo e imprimiu na sua discografia uma forte carga romântica, sedutora e erótica:

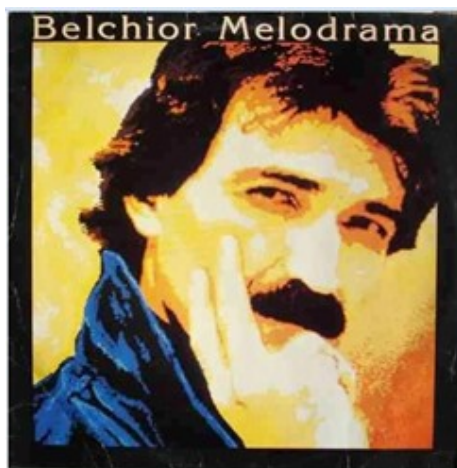


Figura 1. Belchior. Capa do Álbum Melodrama. Álbum: *Melodrama*. Universal Music Internacional, 1987.

Na arte da capa do álbum *Melodrama*, nota-se como a mão no queixo dá sustentação à cabeça. Colocando a imagem em movimento (HUBERMAN, 2010), verifica-se que ela foi planejada simulando o movimento da cabeça de Belchior com o intento de dar um “ar sedutor”. A camisa aparece com a gola erguida; é muito comum visualizar representações de Byron adotando esse tipo de etiqueta. O tipo de gola também é produto da influência de Elvis Presley, que ficou conhecido na história da música por ter essa característica em sua indumentária.

A face de Belchior aparece pálida, pois a cor dela é similar àquela que está no fundo da capa; e por conta disso, a imagem acaba realçando a cor da camisa, o cabelo bem cortado e o traço firme do bigode – que foi uma das características que Belchior adotou ao longo de sua trajetória artística desde o álbum de 1976: *Alucinação*.¹⁰

Em “Todo Sujo de Batom”¹¹ (1977), Belchior canta “*Quero a sessão de cinema das cinco / Pra beijar a menina e levar a saudade / Na camisa toda suja de batom*”. Isso contribuiria para alimentar uma forte aproximação com o público feminino, proveniente de uma proposta derivada do dandismo. O “dandy deve seduzir, encantar, comunicando-se artisticamente” (JOTABÊ, 2017, p. 105).

10 Belchior. *Alucinação*. Polygram, 1976.

11 Belchior. *Todo sujo de batom*. Álbum: Coração Selvagem, WEA Discos, 1977.

Em outra canção, “Paralelas” (1977), Belchior representa a distância entre ele e sua amada como se fosse duas retas paralelas traçadas pelo carro em movimento em uma rua molhada pela chuva. Ele usou como base as “Curvas da Estrada de Santos” (CARLOS, 2007), de Roberto Carlos, que ficou conhecido por suas músicas românticas e que Belchior sempre disse que tinha uma grande afeição.

Daí então o cancionista do Ceará observou a sua amada indo embora de carro, alimentando ainda mais o sentimento de solidão: *“Dentro do carro / sobre o trevo / a cem por hora, ó meu amor / só tens os caminhos do motor / e no escritório em que eu trabalho / e fico rico, quanto mais eu multiplico / diminui o meu amor”*. O eu lírico entrou em conflito no que envolvia vida financeira versus vida amorosa, que na poética se tornou irresolúvel. Ainda na letra, ele avança: *“abro a vidraça e grito, grito, quando o carro passa / Teu infinito sou eu, sou eu, sou eu, sou eu”*. A música insinua uma corrosão do eu lírico, típica dos dândis – postura que foi enfatizada por Baudelaire: “o dandismo é um sol poente; como o astro que declina, é soberbo, sem calor e pleno em melancolia” (BAUDELAIRE, 2004, p. 18)

As canções que aludem à perspectiva dândi e romântica são várias, uma vez que compõem uma trajetória significativa da vida do compositor. Pode-se destacar “Brasileiramente Linda” (1979)¹², “Amor e Crime”¹³ (1993), “Balada do Amor” (1993)¹⁴, “Dandy” (1987)¹⁵.

As Canções de Fresta

Belchior teve várias canções censuradas à época da Ditadura Civil – Militar. O álbum *Alucinação* (1976), um dos mais populares do cantor, tinha sido produzido para ter 15 faixas; após passar pela lapidação da censura, sobraram somente 10 canções (MEDEIROS, 2017, p. 108). Com o endurecimento do regime, após a decretação do AI-5, os artistas da música popular brasileira sofreram com a vigia dos serviços de inteligência, tal como o “DOPS” (Departamento Estadual de Ordem Política e Social) e eram colocados em “suspeição” (NAPOLITANO, 2004, p. 105).

Em “Populus” (1977)¹⁶, Belchior conseguiu externar sua crítica mesmo com a censura. Ele usou uma melodia similar a uma canção de ciranda (CARLOS, 2007, p. 191); um tipo de dança, na qual as crianças com mãos dadas formam círculos, e alternam no centro da roda um participante por vez, que canta e dança sozinho. (DOURADO, 2004, p. 81). Ele usa a ciranda como base para fazer uma metáfora à vida e as condições de trabalho durante a Ditadura Civil – Militar; o trabalhador

12 Belchior. *Brasileiramente linda*. Álbum: Era uma vez o homem no seu tempo. WEA, 1979.

13 Belchior. *Amor e Crime*. Álbum: Baihuno, Moveplay, 1993

14 Belchior. *Balada do Amor*. Álbum: Baihuno, Moveplay, 1993

15 Belchior. *Dandy*. Álbum: Melodrama. Universal Music Internacional, 1987

16 Belchior. *Populus*. Álbum: Coração Selvagem. WEA Discos, 1977.

passou a ser associado a um “cão” – chamado de “Populus” – que na tradução livre do latim significa “pessoas”: *“Populus, meu cão / O escravo, indiferente, que trabalha / E por presente, tem migalhas sobre o chão / Populus, meu cão / Primeiro, foi seu pai / Segundo, seu irmão/ Terceiro, agora é ele, agora é ele/ De geração, em geração, em geração”*.

Forma-se então um ciclo de miséria que afeta toda a família – e isso contribui para entender o uso da ciranda como base melódica. Tal condição existencial foi resultado de um processo conhecido como “modernização conservadora”, que se consolidou à época da Ditadura e tinha como base a constituição de uma sociedade capitalista, com crescimento econômico em detrimento das péssimas condições de trabalho, dos baixos salários e da abissal concentração de renda. (MOTA, REIS, RIDENTI, 2014)

“Populus” iria compor o álbum *Alucinação* e foi uma das canções censuradas pelo regime em 1976 (JOTABÊ, 2007, p. 17). De modo geral, a canção só conseguiu ser colocada no álbum *Coração Selvagem* (1977), pois antes foi se consolidando uma espécie de política de abertura do regime militar, que incluía a estratégia de reaproximação política “entre o regime militar e os setores liberais da sociedade civil, levada a cabo pelos últimos dois governos militares (Ernesto Geisel e João Baptista Figueiredo)”. (NAPOLITANO, 2010, p. 389)

Outra canção que sofreu a mesma censura de “Populus” foi “Pequeno mapa do Tempo”¹⁷ e também só conseguiu ser aprovada no álbum *Coração Selvagem*. O cancionista usou como base na letra a toada, que seria um tipo de canção que possui um andamento lento e dolente (DOURADO, 2004, p. 34). Com ele, Belchior externa o medo de viver no Brasil por conta do momento político autoritário: *“Eu tenho medo e medo está por fora / O medo anda por dentro do teu coração / Eu tenho medo que chegue a hora / Em que eu precise entrar no avião / Eu tenho medo de abrir a porta / Que dá para o sertão da minha solidão”*; mais adiante na letra, o eu lírico cita na canção que não tinha qualquer lugar do país que ele se sentia seguro: *“Eu tenho medo de Belo Horizonte / Eu tenho medo de Minas Gerais / Eu tenho medo de Natal, Vitória / Eu tenho medo de Goiânia, Goiás / Eu tenho medo Salvador, Bahia, Eu tenho medo de Belém do Pará / Eu tenho medo Pai, filho e Espírito Santo / Eu tenho medo eu tenho C eu digo A*.

Quando Belchior coloca no último fragmento “Eu tenho C eu digo A”, ele deixa implícito que a sua liberdade de expressão estava cerceada e que aquilo que ele queria falar não era permitido dizer. A já citada “Como os nossos pais”¹⁸ tomou como referência a música “Sinal Fechado”, de Paulinho da Viola (CARLOS, 2007, p. 142) e sinalizava para o esvaziamento político do espaço público em tempos de repressão e censura: *“Por isso cuidado meu bem / Há perigo na esquina /*

17 Belchior. *Pequeno mapa do tempo*. Álbum: *Coração Selvagem*. WEA Discos, 1977.

18 Belchior. *Como os nossos pais*. Álbum: *Alucinação*. Polygram, 1986.

Eles venceram / E o sinal está fechado para nós / Que somos jovens / Para abraçar o seu irmão / E beijar sua menina na rua / É que se fez o seu braço / O seu lábio e a sua voz”. Uma nova consciência política, pedida por Belchior na letra, só foi sendo conquistada na virada da década de setenta para a oitenta, com a emergência do novo sindicalismo, a oposição metalúrgica em São Paulo, o advento da CUT (Central Única dos Trabalhadores) e os movimentos de periferia, que foram “revelando práticas discursivas que atingiam a racionalidade tecnocrática e o individualismo burguês dos discursos dominantes”. (SADER, 1988)

As canções “Caso comum no trânsito” (1977)¹⁹, “Galos, noites e quintais (1977)²⁰, “Clamor no Deserto” (1977)²¹ e “Carisma” (1977)²² poderiam ser elencadas como músicas que apresentam uma estrutura poética indicada como “fresta”. No entanto, Belchior “nunca gostou de ser ponta de lança de militância contra o regime de exceção, nunca assumiu essa condição”. (JOTABÊ, 2017, p. 106). Em tese, ele via que a arte tinha um caráter mais libertador que a política, e por conta disso, ele retratava em suas composições o desejo de viver em uma sociedade mais livre, plural e alegre.

As Canções Críticas

Como já visto na entrevista do compositor, que está no início deste estudo, Belchior travou um forte diálogo com os tropicalistas. Ele citou ao longo de sua história o valor dessa influência e de seus representantes: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Capinam, Gal Gosta e Torquato Neto (RIDENTI, 2010, p. 11). Até por que o artista também vivenciou as novas tensões sociais que passaram a caracterizar a sociedade brasileira e urbana que demarcava a crise do “nacional popular como eixo da cultura e da política” (NAPOLITANO, VILLAÇA, 1998, s.p.).

O diálogo que Belchior imprimiu com as letras de Caetano Veloso e Gilberto Gil, às vezes, se tornou mais ríspido, o que não significa que o artista cearense não admirava a proposta desses ícones da música popular. Em uma entrevista mais recente, Belchior disse:

Eu sou pós-tropicalista. O meu trabalho não poderia ser feito sem a presença dos tropicalistas. Eu estou dizendo isso não em comparação, mas do ponto de vista do contraponto. O trabalho dos baianos é absolutamente importante para a Música Brasileira. Quem quiser se fazer importante, tem que fazer um contraponto àquelas ideias. (BELCHIOR, 2004. Apud: Carlos, 2007, p. 127)

Nota-se na entrevista que Belchior se colocava como um artista que dialogava com os movimentos artísticos e artistas de seu tempo – e essa é a essência da canção crítica. O cantor

19 Belchior. *Caso comum no trânsito*. Álbum: Coração Selvagem. WEA Discos, 1977.

20 Belchior. *Galos, noites e quintais*. Álbum: Coração Selvagem. WEA Discos, 1977.

21 Belchior. *Clamor no deserto*. Álbum: Coração Selvagem. WEA Discos, 1977.

22 Belchior. *Carisma*. Coração Selvagem. WEA Discos, 1977.

cearense usava da citação literal de um determinado artista da Tropicália, a sua proposta estética – política ou a ideia central de uma determinada canção. Belchior usou dessa proposta ao longo de toda a sua trajetória; tanto é que Josely Carlos Teixeira (2007; 2014) fez sua dissertação de mestrado e sua tese de doutorado sobre essa temática.

A canção crítica da década de 1970 exigia que o artista se posicionasse com relação ao cenário musical daquela época. Belchior jamais invalidou a experiência e a resistência dos tropicalistas, mas ele necessitou demarcar o seu projeto artístico à luz do que poderia ser feito no cenário em que as artes sofriam com a censura. É uma luta almejando ganhar espaço dentro do campo; uma concepção enleada à proposta de Bourdieu (1989), na qual os agentes sociais são obrigados a entrarem em atrito com outros sujeitos que desejam manter ou aumentar o seu espaço dentro de um mesmo campo. No caso deste artigo, o campo seria o da música.

Na canção “Palo Seco”²³, Belchior tomou como base o poema de João Cabral de Melo Neto, presente em seu livro *Quaderna*, no qual se pode atribuir à expressão título da música atributos de incisividade de uma lâmina afiada (CRUZ, 2010). No início da letra, ele coloca o seu desespero diante da rigidez da ditadura e tece críticas aos sonhos e devaneios que vinham da tropicália: “*Se você vier me perguntar por onde andei / No tempo em que você sonhava / 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*”.

O ano de 1973 foi lembrado na canção por conta das ditaduras militares que tinham chegado ao Chile e a Argentina. No Brasil, aumentava os desaparecidos políticos e vivia-se à época do “milagre econômico” (MEDEIROS, 2017, p. 59). O fato de o compositor dizer que ele “cantava” e “gritava” em português também era uma forma de criticar o tropicalismo, pois o movimento liderado por Gil e Caetano ficou conhecido por incorporar elementos estrangeiros em suas composições, deglutindo as experiências internacionais, a fim de superar a dicotomia nacional *versus* estrangeiro (JEZZINI, 2020, p. 65). Quando o artista canta: “*E eu quero é que esse canto torno / Feito faca, corte a carne de vocês*” – a crítica da música recai justamente na Ditadura Militar indicando como o “eu-lírico” sentia-se triste com o autoritarismo que imperava no país.

Em “Mote e Glosa” (1974)²⁴, Belchior canta “*É o novo*” 28 vezes; ou seja, ele se colocava como a novidade na música popular, dizendo que ela necessitava se revigorar. Ele ainda diz: “*Passarim no ninho (tudo envelheceu) / Cobra no buraco (palavra morreu)*”, numa clara interpretação do esfacelamento da proposta tropicalista; no entanto, ele usou nessa canção

23 Belchior. Palo Seco. *Mote e Glosa*. Álbum: Mote e Glosa. Continental e Chanceler, 1974.

24 Belchior. *Mote e Glosa*. Álbum: Mote e Glosa. Continental e Chanceler, 1974.

elementos da poesia concretista, tão cara a Caetano Veloso, que dialogava com elementos poéticos de Augusto de Campos e Oswald de Andrade (PERRONE, 1990, p. 55-64).

Na canção “Velha Roupas Coloridas”²⁵, Belchior coloca que a proposta da contracultura havia se tornado velha: “*Você não sente, não 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 novo, jovem, hoje é antigo / E precisamos todos rejuvenescer*”; o artista passa a impressão de que a nação e a música tinham se tornado envelhecidas por conta da ditadura (JOTABÊ, 2017, p. 90) e de que as gerações anteriores não tinham conseguido evitar o declínio da democracia no país.

A letra cristaliza o desejo do compositor de revigorar os rumos da música popular. Belchior entendia que havia tido uma decadência dos valores culturais da juventude por conta do esvaziamento do espaço público. A imagem política de John Lennon, a poética libertária de Bob Dylan, a liberdade de circular nas ruas e a estética hippie haviam ficado para trás: “*Nunca mais teu pai falou ‘She’s leaving home / E meteu o pé na estrada Like a Rolling Stones / Nunca mais você buscou sua menina / Para correr no seu carro, loucura chiclete e som / Nunca mais você saiu à rua em grupo ou reunido / O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor que é do cartaz*”.

A estética rebelde e a contestação à ditadura, à organização dos movimentos estudantis, o discurso hippie e a própria contracultura (características típicas da tropicália) tinham criado uma possibilidade de transformação profunda, condensando aos setores mais conservadores o pânico da revolução (ABRAMO, 1997, p. 25-36). Diante do esfacelamento dos valores do tropicalismo por conta da censura da Ditadura Civil Militar, Belchior cantou: “*No presente a mente, o corpo é diferente / E o passado é uma roupa, que já não serve mais*”.

Em “Fotografia 3x4”, que marcou o sofrimento de sua experiência migratória, Belchior canta: “*Veloso o sol não é tão bonito pra quem vem / do norte e vai viver na rua*”. Caetano em “Alegria, Alegria” exalta o sol como símbolo de uma liberdade que já não existiria mais por conta da censura; por seu turno, Belchior interpreta o fragmento da letra do compositor baiano como se fosse otimista demais. O sol não seria algo bonito para alguém que tivesse a sua vida condicionada aos dissabores existenciais das ruas (CARLOS, 2014, p. 316).

Os diálogos que Belchior imprimiu com os tropicalistas foram muito variados e a quantidade de canções que tal debate aconteceu são inúmeras: “Retórica Sentimental”²⁶, “Lamento de um marginal bem-sucedido”²⁷, “Os derradeiros moicanos”²⁸ e “Como se fosse pecado”²⁹ são

25 Belchior. *Velha Roupas coloridas*. Álbum: Alucinação. Polygram, 1976.

26 Belchior. *Retórica Sentimental*. Álbum: Era uma vez o homem no seu tempo. WEA, 1979.

27 Belchior. *Lamento de um marginal bem-sucedido*. Álbum: Baihuno, Moveplay, 1993.

28 Belchior. *Os derradeiros moicanos*. Álbum: Baihuno, Moveplay, 1993.

29 Belchior. *Todos os sentidos*. Álbum: WEA Discos, 1978.

exemplos de canções em que o diálogo referido no excerto acontece.

Considerações Finais

Belchior tem várias canções que poderiam ser interpretadas dentro de um quadro geral de um projeto experimentalista, e isso inclui um “projeto artístico individualista”, as “canções de fresta” e “as canções críticas”. Ou seja, ele trouxe em sua obra (letras, melodias, capas de discos) elementos importantes para entender o comportamento da canção popular da década de 1970. O caminho percorrido pelo artista ocorreu devido à decadência dos festivais nos anos 70, o acirramento do regime militar e a dinâmica do mercado musical que permitiu o surgimento de artistas regionais, fatos que foram trabalhados ao longo dessa pesquisa.

Em seu projeto individualista, notou-se uma forte presença de uma proposta artística que retrata o “migrante” e o “dândi”. Esses dois elementos continuaram aparecendo na discografia de Belchior até 1993, quando o compositor gravou o seu último álbum com canções inéditas: *Baihuno*. Por sinal, no referido álbum, a sua arte gráfica apresenta um migrante nordestino como se fosse um bárbaro (huno), em uma nítida crítica ao preconceito aos nordestinos, que ainda é insistente no país. Com relação ao dandismo, Belchior manteve essa postura ao longo de toda a sua trajetória: era um compositor que prezava pela intelectualidade, pela etiqueta alinhada e tinha um cuidado enorme com a estética. A ideia de um “rapaz latino-americano” poderia ter sido explorada, pois também faz parte desse movimento individualista da canção popular da década de 1970.

Belchior possuiu várias canções interpretadas como “fresta”. O artista sofreu várias críticas, quando ele deu margem a um projeto mais sedutor, romântico e *sexy lover*, presente em álbuns como *Coração Selvagem* (1977) e *Todos os sentidos* (1978). Os críticos alegavam que ele não tinha conseguido manter o teor poético de suas composições, tão presentes em álbuns consagrados como *Alucinação* (1976) – um dos mais belos da história da música popular. No entanto, é provável que Belchior usou o corpo de forma “política”, em tempos de censura e repressão. Marcos Napolitano (2015) alega que a música popular da década de 1970 rumou para esse caminho. O recorte indicado poderia ter sido explorado.

No que se refere às “canções críticas”, Belchior deixou claro ao longo de sua trajetória que não havia outra forma de propor um caminho para a música popular se não fosse por meio de uma interpretação das contradições políticas e estéticas do tropicalismo. Ele entrou em rota de atrito com Caetano Veloso, e a mídia às vezes interpretou isso como falta de respeito ao ícone da música popular brasileira. Ora, mas se o próprio tropicalismo ensinou que era importante que a prática do experimentalismo corroesse qualquer tipo de ícone, Belchior só aplicou o que ele aprendeu com a própria tropicália e com Caetano Veloso. O ambiente ditatorial não era propício para tanto, e

mesmo assim, Belchior colocou a música popular em discussão. Os álbuns da década de 1980 tecem severas críticas ao “Brock” (rock brasileiro), que teve uma expansão fantástica no mercado de bens culturais – o que só insinua como Belchior incorporou uma postura crítica à música ao longo de sua trajetória.

Talvez, o seu legado como artista experimentalista não tenha sido reconhecido pela grande mídia ou até mesmo pela literatura especializada. O fato é: os livros que contam a história da música popular problematizam pouco o músico Belchior. Os projetos individualizados e a ausência de um movimento na época, tal como Marcelo Ridenti (2010) conceituou de “brasilidade revolucionária”, implicam em analisar as especificidades de cada compositor que viveu naquela conjuntura.

Será que no seu lado incisivo a tropicália poderia ser mote ao silenciamento do compositor na literatura musical? Impossível de saber; contudo, é mais impossível entender a música popular da década de 1970 sem Belchior, pois ele trouxe vários elementos da proposta experimentalista: o individualismo, o personalismo, as canções de fresta e as canções críticas. A lacuna nos estudos da década de 1970 se deve muito à falta do compositor nas análises. Seria como retirar ou diminuir a influência de Renato Russo ou Cazuza no rock da década de 1980.

Álbuns

BELCHIOR. *Mote e Glosa*. Continental e Chanceler, 1974.

_____. *Alucinação*. Polygram, 1976.

_____. *Coração Selvagem*. WEA Discos, 1977.

_____. *Todos os sentidos*. Álbum: WEA Discos, 1978.

_____. *Era uma vez o homem no seu tempo*. WEA, 1979.

_____. *Objeto Direto*. WEA, 1980.

_____. *Paraíso*. Warner Music Brasil, 1982.

_____. *Cenas do próximo capítulo*. Paraíso Discos, 1984.

_____. *Melodrama*. Universal Music Internacional, 1987.

_____. *Elogio a Loucura*. Universal Music, 1988.

_____. *Baihuno*. Moveplay, 1993.

Músicas

Rodagem. Álbum: Mote e Glosa. Continental e Chanceler, 1974.

Senhor dono da casa. Álbum: Mote e Glosa Continental e Chanceler, 1974.

Aguapé. Álbum: Objeto Direto. WEA, 1980.

- Fotografia 3x4*. Álbum: Alucinação. Polygram, 1976.
- Passeio*. Álbum: Mote e Glosa. Continental e Chanceler, 1974.
- Brincando com a vida*. Álbum: Todos os sentidos. WEA Discos, 1978.
- Espacial*. Álbum: Era uma vez o homem no seu tempo. WEA, 1979.
- Mote e Glosa*. Continental e Chanceler, 1974.
- Alucinação*. Polygram, 1976.
- Todo sujo de batom*. Álbum: Coração Selvagem, WEA Discos, 1977.
- Brasileiramente linda*. Álbum: Era uma vez o homem no seu tempo. WEA, 1979.
- Amor e Crime*. Álbum: Baihuno, Moveplay, 1993.
- Balada do Amor*. Álbum: Baihuno, Moveplay, 1993.
- Dandy*. Álbum: Melodrama. Universal Music Internacional, 1987.
- Populus*. Álbum: Coração Selvagem. WEA Discos, 1977.
- Pequeno mapa do tempo*. Álbum: Coração Selvagem. WEA Discos, 1977.
- Como os nossos pais*. Álbum: Alucinação. Polygram, 1976.
- Caso comum no trânsito*. Álbum: Coração Selvagem. WEA Discos, 1977.
- Galos, noites e quintais*. Álbum: Coração Selvagem. WEA Discos, 1977.
- Clamor no deserto*. Álbum: Coração Selvagem. WEA Discos, 1977.
- Carisma*. Coração Selvagem. WEA Discos, 1977.
- Palo Seco*. Mote e Glosa. Álbum: Mote e Glosa. Continental e Chanceler, 1974.
- Mote e Glosa*. Álbum: Mote e Glosa. Continental e Chanceler, 1974.
- elha Roupas colorida*. Álbum: Alucinação. Polygram, 1976.
- Retórica Sentimental*. Álbum: Era uma vez o homem no seu tempo. WEA, 1979.
- Lamento de um marginal bem-sucedido*. Álbum: Baihuno, Moveplay, 1993.
- Os derradeiros moicanos*. Álbum: Baihuno, Moveplay, 1993.
- Todos os sentidos*. Álbum: WEA Discos, 1978.

Entrevistas

Belchior. *MPB Especial*. 2/10/1974. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=94-rOEVnyDg>>. Acesso em: 25/1/2020.

Belchior. Marginal bem-sucedido. *Jornal o Povo*, Fortaleza, 12 de janeiro de 2004. Páginas azuis (Entrevista concedida à jornalista Carloja Dumaresc). Apud: CARLOS, Josely Teixeira. *Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior*. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 127. (grifo do autor)

Belchior. A.C.G. Dylan “Apenas um rapaz latino-americano”. *Jornal Diário do Nordeste*, Fortaleza, 12. jun. 2005, Caderno 3. (Entrevista concedida ao jornalista Dalwton Moura.) Apud: CARLOS, Josely Teixeira. *Fosse um Chico, um Gil, um Caetano: uma análise retórica – discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Referências

- ABRAMO, Helena Wendel. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro - RJ, n.5, p. 25-36. Mai./ jun./ jul./ agosto. 1997. Disponível em: http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/442_1175_abramowendel.pdf. Acesso em: 22/1/2020.
- ADVERSE, Angélica Oliveira. Dandismo: notas sobre distinção e dessemelhança. *Acervo*. Rio de Janeiro - RJ, v. 31, n. 2, p. 105-127. Mai/agosto. 2018. Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/910> >. Acesso em 13/1/2020.
- AGUSTINI, Lucas de Lacerda Zaparolli. *Don Juan de Lord Byron – estudo descritivo das traduções, tradução, comentários e notas*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- ALBUQUERQUE, Célio. 1973, o ano da reinvenção. Apud: ALBUQUERQUE, Célio (org.). *1973: O ano que reinventou a MPB*. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.
- BARBOSA, André Antônio; LOPES, Denilson; NEVES, Pedro Pinheiro; DUARTE FILHO, Ricardo. *Inúteis, Frívolos e Distantes: à procura dos dândis*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019, p. 27.
- BAUDELAIRE, Charles. O dândi. In: BALZAC, Honoré de; BAUDELAIRE, Charles; D'AUREVILLY, Barbey. *Manual do dândi: a vida como estilo*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2004.
- BOZZETI, Roberto. Uma tipologia na canção no imediato pós-tropicalismo. *Revista de Pós Graduação em Letras – PPLG/ UFSM*, Santa Maria - RS, n. 34, 2007, p. 133-146. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11946/7360> >. Acesso em: 1/2/2020.
- BRANDÃO, Théo. *O Reisado Alagoano*. Maceió: UFAL, 2007.
- CARLOS, Josely Teixeira. *Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior*. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007.
- CARLOS, Josely Teixeira. *Fosse um Chico, um Gil, um Caetano: uma análise retórica-discursiva*

das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O nacional e o popular na Canção de Protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*. São Paulo - SP, v. 35, n. 18, s. p., 1998.

Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01881998000100002&script=sci_arttext>. Acesso em: 1/2/2020.

_____. (org.) O movimento tropicalista e a revolução estética. *Caderno de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura*. São Paulo - SP, v.3, n. 1, p. 135-159, 2003. Disponível em: <http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Contier-Movimento_tropicalista_e_a_revolucao_estetica.pdf>. Acesso em: 22/1/2020, p. 142.

CRUZ, Celso Donizete. Apresentação. *A palo seco – escritos de filosofia e literatura*. Aracajú - SE, v. 2, ano 2, p. 1-3, 2010. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/view/5080/pdf>>. Acesso em: 22/10/2020.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34.

ECO, Umberto. Experimentalismo e vanguarda. In: *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70, 1972, p. 223-242.

FAVARETTO, Celso. A contracultura: entre a curtição e o experimental. *Modos, Revista de História da Arte*. Campinas - SP, v. 1, n.º 3, p. 181-203, set./dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662238>. Acesso em 02/07/2022.

FEVERICI, José Adriano. Tom Zé: a crítica da canção popular e a canção popular crítica. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia – Minas Gerais, v.19, n. 2, p. 1-14, jul. – dez./ de 2013. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/516/488>. Acesso em 02/07/2022.

JEZZINI, Jhanainna Silva Pereira. Antropofagia e Tropicalismo: identidade cultural? *Visualidades*, Goiânia - GO, v. 8, n. 2, p. 49-73, jul./ dez. 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18275>>. Acesso em: 22/1/2020.

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

MOTTA, Rodrigo Patto; REIS, Daniel Aarão; Ridenti, Marcelo (org.). *A ditadura que mudou o*

mundo – 50 anos do golpe de 1964. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura*. Uberlândia - MG, v. 8, n. 13, p. 135 - 150, jul./dez. 2006. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1422/1283>>. Acesso em: 1/2/2020.

_____. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política. (1968-1981). *Revista Brasileira de História*. São Paulo- SP, v. 24, n. 47, p.103-126. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100005>. Acesso em: 18/12/2019.

_____. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. IN: *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular*. Cidade do México, abril de 2002, p. 1- 12. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000182&pid=S1517-7599201300020001600013&lng=pt>. Acesso em 1/2/2020.

_____.Mulher, políticas do corpo e sensualidade na música popular brasileira (1970-1980). *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História. Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios*. Florianópolis – SC, 27 a 31 de julho de 2015, p. 1 – 12. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548945030_d982c5151194aa20967441052aa3ae9f.pdf>. Acesso em: 1/2/2010.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Maria Martins. Tropicalismo: as relíquias de um debate. *Revista Brasileira de História*, São Paulo - SP, v. 18, n. 35, s.p. 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01881998000100003&script=sci_arttext&tlng=es#37not>. Acesso em: 22/1/2020, s.p.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a Música Popular Brasileira. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167 – 189. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882000000100007&script=sci_arttext>. Acesso em: 01/02/2020.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção Popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NERY, Emília Saraiva. Nacionalismo musical e “invasão cultural” na linha evolutiva da música popular brasileira. *Revista Brasileira de História e Ciências Sociais*. Rio Grande – RS, v. 3, n. 6, p. 120 -131, dez./ .2011. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/10453/6799.%20Acesso%20em%201/2/2020>>. Acesso em 15/08/2020.

OLIVEIRA, Túlio Mendanha de; GUELATTI, Yacine. Por que migrar? Uma análise sobre as motivações que conduzem às migrações internas. *Revista Espaço Aberto*, Rio de Janeiro – RJ, v. 8, n. 2, p. 7-22, 2018. Disponível em:

<<https://revistas.ufrj.br/index.php/EspacoAberto/article/download/19093/12576>>. Acesso em: 15/08/2020.

ORTIZ, Renato. Prefácio. In: DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

PEDERIVA, Ana Barbara Aparecida. *Anos dourados ou rebelde: juventudes, territórios, movimentos e canções nos anos 60*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

PERRONE, Charles. Poesia concreta e tropicalismo. *Revista Usp*. São Paulo - SP, n. 4, dez./ fev, p. 55-64, 1990. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25504/27250>>. Acesso em: 22/1/2020.

PRADO, Gustavo dos Santos. *O “Nascimento do Morto”: punkzines, Cólera e música popular brasileira*. São Paulo: e-manuscrito, 2019.

RAMOS, Eliana Batista. *Rock dos anos 80. A construção de uma alternativa de contestação juvenil*. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ROSSETI, Regina; CRISTINA, Paula. Belchior e Nietzsche: muito além do bigode. *Revista Sonora*, Unicamp – SP, v.6, n. 12, p. 1-16. 2017. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/view/706/969>. Acesso em 02/07/2022.

SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena: Experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-1980)*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

SANTOS, Leandro Martan Bezerra. Eu prefiro andar sozinho: as disputas de Belchior com a Tropicália e a indústria musical brasileira. *Revista Faces de Clio*, Juiz de Fora – MG, v.6, n. 12, p. 229-249, jul./dez.2020. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/facesdeclio/article/view/32328/21849>. Acesso em 02/07/2022.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2013.

SILVA, Virgínia Mirtes de Alcântara. et al. O desastre seca no nordeste brasileiro. *Polêmica*, Rio de Janeiro – RJ, v. 12, n.2, p. 284 – 293, abr./ jun. 2013. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/6431/4839>>. Acesso em: 4/2/2020.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VARELA, Ângelo Felipe Castro. “Narro minha vida, começando pelo fim, vou contar para vocês a vida que eu inventei para mim”: as imagens lítero-musicais e os espaços poéticos de Belchior.

Revista Sonora, Mossoró – RN, v.1, n.1, p. 52 – 63, jan./abril.2021. Disponível em:

<https://geplat.com/digitus/index.php/rdg/article/download/7/1#page=52>. Acesso em 02/07/2022.

VARGAS, Herom. Categoria de análise do experimentalismo pós-tropicalista na MPB. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*. São Leopoldo – RS, v. 14, n. 1, p. 13-22, jan./ abr. 2012.

Disponível em: <

<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2012.141.02/739>>. Acesso em 22/01/2020.

____. Três formas do experimentalismo na MPB da década de 1970. *Ecompós*. Brasília - DF, v.15, n. 2, mai./ago. 2012, p. 1-16. Disponível em:

<<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/800>>. Acesso em: 22/1/2020.

VILLA, Marco Antonio. *Quando em vim-me embora. História da migração nordestina para São Paulo*. Rio de Janeiro, Leya, 2007.

VILLACA, Mariana Martins. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanistas, 2004.