

UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E LETRAS

GABRIEL DO NASCIMENTO MELIGA

“VELOSO, O SOL (NÃO) É TÃO BONITO”: UMA LEITURA DO ELEPÊ
ALUCINAÇÃO, DE BELCHIOR.

TAUBATÉ-SP

2019

GABRIEL DO NASCIMENTO MELIGA

“VELOSO, O SOL (NÃO) É TÃO BONITO”: UMA LEITURA DO ELEPÊ
ALUCINAÇÃO, DE BELCHIOR

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Ciências Sociais e Letras da Universidade de Taubaté, como requisito parcial para a obtenção do título de licenciado em Letras.

Área de concentração: Linguagens.

Orientador: Prof. Me. Luzimar Goulart Gouvêa

TAUBATÉ-SP

2019

Autorizo a reprodução e a divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

SIBi - Sistema integrado de Bibliotecas – UNITAU

M522v Meliga, Gabriel do Nascimento

“Veloso, o sol (não) é tão bonito”: uma leitura do elepê
Alucinação, de Belchior / Gabriel do Nascimento Meliga. -- 2019.
40 f. : il.

Monografia (graduação) - Universidade de Taubaté,
Departamento de Ciências Sociais e Letras.

Orientação: Prof. Me. Luzimar Goulart Gouvêa,
Departamento de Ciências Sociais e Letras.

1. Musica Popular Brasileira. 2. Alucinação. 3. Belchior.
I. Título

CDD – 780.981

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Luciene Lopes da Costa Rêgo - CRB 8/5275

MELIGA, Gabriel do Nascimento. “**Veloso, o sol (não) é tão bonito**”: uma leitura do elepê *Alucinação*, de Belchior. Monografia apresentada ao Departamento de Ciências Sociais e Letras da Universidade de Taubaté como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em Letras. Área de concentração: linguagens.

APROVADA EM 17 / 12 / 2019

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Luzimar Goulart Gouvêa

Profa. Ma. Thais Travassos

Profa. Ma. Deise Nancy Morais

Dedico este trabalho a meu pai, Wallace Meliga, que, desde muito cedo, por influência também de seu pai e meu avô, Valmir, me ensinou o gosto pela música popular brasileira.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus professores amigos (ou amigos professores): Rodolpho Monteiro, por me mostrar o professor que quero ser e a amizade que quero conservar; Thais Travassos, pelo título de capivara mais legal do Brasil e por sempre acreditar nas minhas loucuras acadêmicas; Luzimar Goulart Gouvêa, por me mostrar uma leveza ainda desconhecida em minha vida e por dar aulas metáforas, que me fizeram ir longe, com os pés no chão.

Ao meu pai, Wallace Meliga, à minha mãe, Carmem Leandra, e à minha irmã, Laura Aparecida, por me apoiarem em minha graduação em todos os sentidos que a palavra apoiar pode ter. Agradeço também à compreensão que tiveram (às vezes, não tanto) às minhas idas e vindas de Taubaté

Aos companheiros e companheiras que fizeram minhas tardes e minhas noites mais felizes: Erick Teodoro, Lucas Camargo, Maria Eduarda Souza, Jéssica Medeiros e, especialmente, agradeço à Camila Natalie, à Lorryne Mendes e à Maria Gabriela Andrade.

Aos amigos que me ensinaram sobre amor: Tomás Rodrigues, Matheus Gabriel, Victor Juliani e, especialmente, agradeço ao Aislan Rangel.

À minha terapeuta, Zeila Montarroyos, pelas conversas sobre música, vida e pontos finais.

Agradeço, finalmente, à Maria Clara Gonçalves, por me ensinar a estudar e a compreender a importância do estudo.

RESUMO

Este trabalho tem como tema a análise do disco *Alucinação*, de Belchior, apresentando-o como uma continuação crítica da Tropicália. Assim, os objetivos da pesquisa são: 1) apresentar algumas características da Tropicália e alguns caminhos traçados por ela; 2) compreender de que forma o tropicalismo impacta na composição da obra de Belchior bem como em qual contexto estético e socio-histórico ela surge; 3) analisar como o elepê *Alucinação* dialoga, a partir de uma continuação crítica, com o movimento tropicalista. A metodologia empregada consiste na pesquisa bibliográfica e fonográfica, de cunho qualitativo. Os objetos de estudo foram seis poemas-canções do álbum *Alucinação*, com principal embasamento teórico no trabalho de H. Zaghetto (2017) e de R. Rosseti; P. Cristina (2017). Como resultado, tem-se que a resposta de Belchior, em *Alucinação*, à Tropicália se dá por meio da proposta de superação e de revisão dos sonhos insustentáveis e pela formulação de novos sonhos, pautados, contraditoriamente, no real. Tendo em vista que trabalhos acadêmicos sobre a obra do cantor cearense Belchior ainda são escassos, esta pesquisa se justifica no sentido tanto de aumentar a produção sobre Belchior, quanto no de apresentar uma outra visão sobre o álbum *Alucinação*, o qual é, normalmente, analisado a partir de uma, pura e unicamente, contraposição ao tropicalismo.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira. *Alucinação*. Belchior.

ABSTRACT

This work has as its subject the analysis of Belchior's album *Alucinação*, presenting it as a continuation of Tropicalia in a critical manner. Therefore, the aims of this research are: 1) show some characteristics of Tropicalia and some paths traced by it; 2) comprehend how tropicalism impacts the composition of Belchior's work as well in which aesthetic and social-historical context does it arise; 3) analyse how the *Alucinação* dialogues, from a critical perspective, with tropicalist movement. The methodology used consists in a bibliographic and phonographic research, of qualitative nature. The aims of research was six song-poems from *Alucinação* album, based on theoretical work by H. Zeghetto (2017) and by R. Rosseti; P. Cristina (2017). As a result, the answer from Belchior, in *Alucinação*, to the Tropicalia is it through overcoming and revision of unsustainable dreams and by formulation of new dreams, guided, contradictorily, on reality. Considering that academics works about Belchior's production are still scarce, this research is justified as much to increase the studies about Belchior as to present other vision about *Alucinação*, which is analysed from a pure and unique opposition to the tropicalism.

Keywords: Brazilian Popular Music. *Alucinação*. Belchior.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I PRÉ-BELCHIOR: A TROPICÁLIA.....	12
CAPÍTULO II DE CAETANO A BELCHIOR: UMA RESPOSTA À TROPICÁLIA.....	20
CAPÍTULO III <i>ALUCINAÇÃO</i> OU UMA REVISÃO DOS SONHOS INSUSTENTÁVEIS.....	27
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	40
REFERÊNCIAS.....	41

INTRODUÇÃO

“Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro/ Ano passado eu morri, mas este ano eu não morro”. Antônio Carlos Belchior viveu a juventude em um tempo passível de sangue e choro. No início da década de 70, os sonhos plantados e cultivados pelas figuras emblemáticas na música brasileira em 67/68 foram assassinados. Os sonhos de liberdade, de um novo tempo, menos careta e mais aberto às novas sensibilidades e lutas, foram mortos pela instauração de um estado de terror na sociedade brasileira após a aprovação do Quinto Ato Institucional (AI-5). O projeto de mudança de mentalidade propagado pela Tropicália tornava-se insustentável em um ambiente de extrema coerção e perseguição. Insustentabilidade reforçada pela prisão e exílio de Gilberto Gil e Caetano Veloso, dois nomes centrais do tropicalismo.

Belchior viveu a juventude em um momento de temor, escuridão e morte. A partir do que aprendeu com os tropicalistas, ele responde a esse momento. Sua resposta propõe uma nova sensibilidade, uma sensibilidade que revisitaria os sonhos frustrados e buscaria uma solução para eles: uma continuidade crítica da Tropicália. Em processo de constante diálogo com a geração de 67/68, Belchior constrói seu elepê *Alucinação* (1976), elemento fundamental para a existência deste trabalho e seu objeto de análise.

Para isso, empregou-se a metodologia referente à pesquisa bibliográfica e fonográfica, de cunho qualitativo, que tem como objetos de estudo seis poemas-canções presentes no elepê *Alucinação*: “Apenas um rapaz latino-americano”; “Velha roupa colorida”; “Como nossos pais”; “Alucinação”; “A palo seco” e “Fotografia em 3x4”. Além disso, para embasamento teórico, o trabalho apoiou-se nas ideias discutidas e apresentadas nos textos “Nietzsche e Belchior: muito além do bigode” (2017), de Regina Rosseti e Paula Cristina, e “A ‘Alucinação’ de Belchior: Delírio e Nordestinidade nas canções de um migrante nordestino na metrópole”, de Heitor Zaghetto.

Além disso, visando a uma maior clareza de ideias, esta pesquisa foi dividida em três capítulos (fora a introdução e as considerações finais), correspondendo, cada qual, a um dos objetivos presentes em seu resumo. Dessa forma, no primeiro capítulo, apresenta-se algumas características da Tropicália e alguns caminhos traçados por

ela, para, logo em seguida, no segundo capítulo, compreender de que forma o tropicalismo impacta na composição da obra de Belchior bem como em qual contexto estético e sócio histórico ela surge. Por fim, no terceiro capítulo, traça-se uma análise, a partir dos seis poemas-canções citadas acima, de como o elepê *Alucinação* dialoga, a partir de uma continuação crítica, com o movimento tropicalista.

Tendo em vista que trabalhos acadêmicos sobre a obra do cantor cearense Belchior ainda são escassos, esta pesquisa se justifica no sentido tanto de aumentar a produção sobre Belchior, quanto de apresentar uma outra visão sobre o álbum *Alucinação*, o qual é, normalmente, analisado a partir de uma, pura e unicamente, contraposição ao tropicalismo, visão sustentada, por exemplo, pelos dois trabalhos que serviram de embasamento teórico para esta pesquisa.

CAPÍTULO I

PRÉ-BELCHIOR: A TROPICÁLIA

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? [...] Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. [...] Eu vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival [...] e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora! [...] Mas que juventude é essa? [...] Vocês são iguais sabem a quem? [...] Àqueles que foram na *Roda viva* e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles [...] Vocês estão querendo policiar a música brasileira [...] Mas eu e Gil já abrimos o caminho. O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso [...] Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. [...] Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem [...] em política [...] como são em estética, estamos feitos!

Esse discurso de Caetano Veloso proferido, sob prolongadas vaias da plateia, na apresentação da canção “É proibido proibir” no III Festival Internacional da Canção da TV Globo, em 1968, revela, de certa forma, o que era e pretendia ser o movimento Tropicália: o rompimento com uma estratificada mentalidade de pensar a música (e, metonimicamente, a cultura) brasileira. No que diz respeito à música (o enfoque de reflexão deste trabalho), é possível pensar que, em meados da década de 60, havia relativamente se consolidado o que era ou deveria ser a MPB. Esta, impulsionada pelos grandes festivais da televisão e intrinsecamente ligada a eles, estava fortemente relacionada com a bossa-nova e com as canção de protesto, ou seja, com as canções que, normalmente com uma visão marxista-stalinista, como evidenciado por Naves (2015), propunham uma mudança utópico-revolucionária na estrutura social brasileira partindo, principalmente, do coletivo, do coro, do povo. Geraldo Vandré, com “Pra não dizer que não falei de flores” (canção cantada em uníssono em um festival promovido pela TV Globo em 1968) ou com “Disparada” (canção empatada em primeiro lugar com “A Banda”, de Chico Buarque, em um festival promovido pela TV Record em 1966), exemplifica bem o modelo de música da cena cultural brasileira nesse período. Dessa forma, o estilo tropicalista propunha uma reação à característica da produção cultural brasileira de fins e meados dos anos 60:

No primeiro caso (as canções de protesto), tínhamos as tentativas de produção de frentes únicas de resistência, na arte e na canção de protesto brasileira de então, em seu desejo de cantar a uma só voz, e

de, via emocionalização, via palavras de ordem, refrãos, produzir uma homogeneidade coral e um possível paralelismo na ação coletiva. No segundo caso (a tropicália), caracterizado pela estética tropicalista, vemos o interesse em provocar o público e expor-lhe suas cisões, sublinhando disparidades, descompassos, trabalhando com uma multiplicidade descontínua de dicções, materiais, com imagens que se desdobram, que se contrariam mutuamente e potencializam tensões. (NAVES, 2015, p. 57)

Entretanto, essa reação não significa que a Tropicália pretendia ser apolítica ou despolitizada. Longe de ignorar o fato de se viver, no Brasil, a partir de 1964, uma ditadura civil-militar, a estética tropicalista busca tratar dos temas políticos e sociais optando pelo uso da paródia ou da alegoria. “Assim, o significado político, na canção tropicalista, nunca aparece exterior à configuração estética”. (NAVES, 2015, p. 31). Esse fato fica evidente na canção “Panis et Circencis” (1968), composta por Gilberto Gil e Caetano Veloso e interpretada pelo grupo Os Mutantes. Nela, há uma oposição entre um sujeito cancional – que quer, numa insurgência surrealista, soltar os tigres e os leões nos quintais e plantar folhas de sonho no jardim do solar – e as pessoas na sala de jantar, com as preocupações únicas de nascer e morrer. Assim, há um antagonismo entre uma tentativa de liberdade, seja pelo símbolo do mastro livre no ar ou da canção iluminada de sol, e uma inércia dessas pessoas na sala de jantar, uma possível figura caricatural da família e, conseqüentemente, dos conservadorismos.

Nesse sentido, além desse novo modo de se posicionar politicamente, alguns pontos são fundamentais para compreender o que configura essa nova forma de pensamento e de sensibilidade proposta pelos tropicalistas. Uma primeira e talvez central característica marcante desse movimento é a sua deliberada necessidade de antropofagia cultural. Este conceito, criado por Oswald de Andrade, propõe uma postura de aceitação crítica às diversas influências culturais presentes no mundo, isto é, ele propõe que o artista crie apropriando para si as diversas manifestações culturais existentes a sua volta, sejam elas de massa, da cultura erudita ou da cultura popular, e, a partir dessa apropriação, inseri-las em sua realidade. O conceito de Oswald tornou-se, como evidencia Naves (2015), referência para os tropicalistas. Nesse contexto, é possível conceber a canção “Baby” (1968) como antropófaga, tanto na letra quanto no arranjo. Nela, Caetano (compositor da música) substitui as palavras de ordem, típicas das canções de protesto, por conselhos banais, como: “Você precisa/ Tomar um sorvete/ Na lanchonete/ Andar com a gente/ Me ver de perto/ Ouvir aquela canção do Roberto”. Distanciando-se da estética preconizada pela MPB, que

estava preocupada com os riscos de se contaminar com a indústria cultural, Caetano sugere, por meio da forma imperativa “Você precisa saber...”, que o interlocutor, “Baby”, “assuma os objetos descartáveis do lixo cultural e as experiências fragmentadas do tempo presente”. (NAVES, 2015, p. 45). Além disso, quando no seu lançamento, no elepê *Tropicália ou Panis et Circencis*, Gal Costa, que também aderiu ao tropicalismo, “conseguiu sobrepor ao belo arranjo para cordas de Rogério Duprat um suave e nostálgico clima intimista de bossa nova [...] misturado com o de balada *rock and roll*, que [...] estava presente nas entrelinhas do novo movimento (Tropicália)”. (MELLO; SEVERIANO, 2015, p. 140-141). Dessa forma, fica evidente que, em *Baby*, assim como acontece em várias músicas tropicalistas, a influência da cultura erudita (bossa nova) e da cultura de massa coexistem em uma única e surpreendente canção. *Tropicália*, primeira faixa do LP *Caetano Veloso*, também de 1968, faz um movimento ainda mais profundo de antropofagia. Nele, o sujeito cancional brinca com as ambiguidades e a complexidade da realidade brasileira. Assim, em uma colagem de símbolos, imagens e citações, surge um painel de imagens contraditórias, do cívico ao carnavalesco e ao grotesco:

Eu organizo o movimento./ Eu oriento o carnaval./ Eu inauguro o monumento/ no planalto central do país./ Viva a Bossa-sa-sa/ Viva a Palhoça-ça-ça-ça-ça/ Viva a Bossa-sa-sa/ Viva a Palhoça-ça-ça-ça-ça/ O monumento é de papel crepom e prata./ Os olhos verdes da mulata./ A cabeleira esconde/ atrás da verde mata/ o luar do sertão./ O monumento não tem porta./ A entrada é uma rua antiga/ estreita e torta./ E no joelho uma criança/ sorridente, feia e morta/ estende a mão.

Ainda sobre a canção, Naves (2015, p. 46) ressalta:

Os refrãos, de teor carnavalizante e evocativos dos elementos díspares que compõem a cultura brasileira – os sofisticados, como a bossa nova, os pops, como Carmen Miranda, e os exóticos, como Iracema –, são comentados musicalmente com um ritmo sincopado, bem brasileiro, que contrasta com a orquestração sinfônica da canção (NAVES, 2015, p.46).

Além disso, é possível compreender a inserção da guitarra elétrica – fato considerado uma transgressão em um meio caracterizado por posturas tenentes a valorizar instrumentos acústicos – tanto em “Alegria, Alegria” (1967), de Caetano Veloso, quanto em “Domingo no parque” (1967), de Gilberto Gil, como uma atitude antropofágica às experimentações que se faziam, à época, (principalmente os cantores ligados à contracultura, relação que será tratada posteriormente) com o *rock* e outros gêneros musicais. Nesse sentido, Augusto de Campos, em 1967, aponta que

Alegria, Alegria “se encharca de presente, se envolve diretamente no dia a dia da comunicação moderna, urbana, do Brasil e do Mundo” (NAVES, 2015, p. 55). Assim, pode-se pensar que, de certa forma, a introdução da guitarra elétrica e do *rock* surge, naquele momento histórico, como uma tentativa de substituição do discurso utópico das canções de protesto por uma estética do aqui e agora (*hic et nunc*).

É nessa nova estética que se encontra outra característica fundamental da Tropicália: a inclinação para o tempo presente, para o cotidiano. Nessa perspectiva, “*Alegria, Alegria*” transparece essa realidade urbana da atualidade. Nela, basicamente, o eu-cancional caminha pelas ruas de uma grande cidade. Essa caminhada é descrita de forma múltipla e fragmentária, porém com a sempre presença de elementos do cotidiano (bancas de jornais/ fotos e nomes/ pernas/ Coca-Cola) que o leva ao contato, como evidencia Augusto de Campos (NAVES, 2015, p. 54), com um “mosaico informativo”, com uma “implosão informativa” moderna: crimes, espaçonaves, guerrilhas, cardinales, caras de presidentes, beijos, dentes, pernas, bandeiras, bomba ou Brigitte Bardot. Assim, em seu passeio vadio, “desprezando signos e convenções ‘sem lenço, sem documento’, ele deseja somente viver a aventura da liberdade sem limites ‘nada no bolso ou nas mãos/ eu quero seguir vivendo/ amor/ eu vou/ por que não? por que não?’”. (MELLO; SEVERIANO, 2015, p. 123). Dessa forma, o cotidiano se mostra como libertador, como catalizador para a liberdade, seja pelo seu vagar vagabundo ou pelo seu divagar nos acontecimentos dos novos tempos.

“Domingo no parque”, de Gilberto Gil, também é possível ser compreendida nessa perspectiva da inclinação sobre o trivial. Assim como acontece em “*Alegria, Alegria*”, a canção de Gil utiliza uma forma cinematográfica de narração.

“A diferença entre as duas – observa Décio Pignatari, citado por Augusto de Campos no livro *Balanço da Bossa* – é que ‘a letra de Gil lembra montagens eisensteinianas, com seus closes e suas fusões, (ao passo que) a de Caetano é uma letra-câmara-na-mão, mais ao modo informal de um Godard [...]’” (MELLO; SEVERIANO, 2015, p. 125).

A letra de “Domingo no Parque” descreve o caso passionnal de três personagens: o feirante José, o operário João e a mulher Juliana, figura de disputa entre os dois. “Em ritmo de baião, a canção focaliza a presença do trio no parque” (MELLO; SEVERIANO, 2015, p. 125), desde o instante em que José avista Juliana

com João, na roda gigante, até o desfecho trágico do encontro. Gil e Os Mutantes interpretaram, no III Festival de MPB da TV Record, a música sob um arranjo do maestro Rogério Duprat, “que associava os sons da orquestra e das guitarras elétricas a ruídos presumíveis de um parque de diversões.” (MELLO; SEVERIANO, 2015, p. 123). Assim, fica evidente a preocupação, no movimento tropicalista, de tratar de temas triviais, algo comum à modernidade, como é visível nos poemas de *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, e que reflete uma estética voltada para o dia a dia, para o sujeito inserido em um mundo global, porém existente em uma realidade singular.

Por fim, uma última característica que cabe ser destacada relacionada à tropicália é a influência que ela teve dos movimentos da contracultura. Sobre isso, é possível associar o termo contracultura ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude que marcaram os anos 60: o movimento *hippie*, o gênero *rock*, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, LSD, orientalismo etc. Tudo isso revolido por um forte espírito de contestação, de insatisfação, de experiência, de busca de uma outra realidade, de um outro modo de vida. Esse movimento aconteceu, majoritariamente, entre a juventude das camadas altas e médias dos grandes centros urbanos, principalmente nos Estados Unidos, que, tendo pleno acesso aos privilégios da cultura dominante, rejeitava essa mesma cultura de dentro. Dessa forma, quando se fala em contracultura, é passível pensar em algo situado fora da ou contra a cultura oficial, de forma que essa nova realidade se apoia sobre uma recusa fundamental de alguns valores mais sagrados e prezados por aquela cultura, como, por exemplo, o modo de pensar capitalista, a partir de uma racionalidade científica instaurada no modelo global de desenvolvimento, que é contestado com o uso de psicoativos que trariam novas percepções da realidade. Assim, “o espaço privado e íntimo da família [...] ganhava ares de arena política. [...] Ao invés de encontrar seu inimigo de classe no operariado das fábricas [...] a burguesia o encontrava na figura de seus filhos cabeludos.” (PEREIRA, 1992, p. 75). Além disso, visto que uma nova forma de interpretar a realidade era buscada, mostrava-se necessário pensar em novas formas de atuação política diferentes da tradição da esquerda, formas menos burocráticas e menos imersas em um *establishment*. Nesse sentido, essa população jovem estadunidense foi especialmente estimulada pela presença de grupos bastante significativos do ponto de vista político (minorias étnicas ou culturais), como os grupos que promoviam o *Gay Power*, o *Flower Power* (*hippies*),

o *Black Power* e o *Women's Lib*, porém que não encontravam um lugar muito definido e estabelecido em espaços institucionais, como sindicatos ou partidos. Dessa forma:

O tipo de luta que estes grupos se viam obrigados a levar adiante – fora dos espaços políticos tradicionais e, portanto, tendo que se valer de um alto grau de inventividade – os aproximava da utopia revolucionária daquela juventude que, por suas ideias e também pela posição que ocupava naquela mesma sociedade, se via na contingência de ter que buscar saídas alternativas para expressar seu descontentamento e fazer valer suas crenças e sua voz. (PEREIRA, 1992, p. 85).

No quadro da contracultura, a música, mais especificamente, o *rock* foi uma das saídas encontradas para suprir essas demandas. Longe de ter um significado apenas musical, o *rock*, a música feita por jovens e para jovens, constituía-se um dos principais veículos da nova cultura que insurgia no núcleo das sociedades industriais avançadas. Assim, segundo Pereira (1992), há três grandes nomes que iniciaram essa revolução cultural que a música *rock* dos anos 60 sintetiza: The Beatles, Bob Dylan e The Rolling Stones. Isso se dá, pois o trabalho desses dois grupos e desse cantor era capaz de encarnar a revolta e as aspirações de toda uma juventude rebelde que via na aliança entre arte, comportamento e contestação uma nova possibilidade de expressão e sustentação de sua identidade. Essa situação pode ser demonstrada, por exemplo, tendo em vista que:

Rapidamente, a palavra “Beatles” passava a significar não apenas música, mas, especialmente, todo um novo estilo de vida que, ao lado de novos comportamentos, incluía também humor, invenção, novas roupas e até mesmo um novo corte de cabelo. (PEREIRA, 1992, p. 87)

Esse movimento da contracultura é percebido pelos adeptos da Tropicália. No programa do Canal Brasil, “O Som do Vinil”, dedicado ao LP *Tropicália ou Panis et Circencis*, Caetano Veloso aponta que, para Gilberto Gil, a mistura entre a Banda de Pífanos de Caruaru (um conjunto de música instrumental regional do Nordeste Brasileiro) com o disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de *The Beatles*, era o que pretendia ser o movimento tropicalista. Ainda no mesmo programa, o próprio Gilberto Gil afirma que “essa rusticidade da Banda de Pífanos com essa hipersofisticação de George Martin [...], {produtor do álbum *Sgt. Pepper's*}, [...] e a criatividade extraordinária dos *Beatles* me deu vontade de que a gente tivesse um equivalente brasileiro.” Dessa forma, une-se a necessidade de antropofagia cultural e a influência da contracultura para resultar na Tropicália. “Parque industrial”, por

exemplo, composição de Tom Zé incluída em *Tropicália ou Panis et Circencis*, partilha com a contracultura a crítica à padronização criada pela sociedade industrializada:

A crítica tropicalista, também virulenta, confere um tom local ao cenário, ao comentar o deslumbramento com o “avanço industrial” *made in Brazil*, em que “bandeirolas” provincianas convivem com o “sorriso engarrafado”, que “já vem pronto e tabelado”. Todo muito fácil: “é somente requeutar e usar”. (NAVES, 2015, p. 59)

Fora “Parque industrial”, outras três composições são exemplares na influência da contracultura no movimento tropicalista: “Panis et Circencis” (já citada anteriormente), *Eles* (1968), de Caetano Veloso e Gilberto Gil, e *Ele falava nisso todo dia* (1968), de Gilberto Gil. Todas elas tecem um comentário crítico ao modelo familiar instituído pelas famílias burguesas, com alusão recorrente ao clima repressivo, repetitivo e “careta” das refeições na sala de jantar. Nesse sentido, como já brevemente dito anteriormente, o primeiro poema-canção é construído a partir de contrastes entre as imagens oníricas do psicodelismo e a realidade da “sala de jantar”, em que as pessoas só se ocupam “em nascer e morrer”. Uma possível interpretação para essa canção já foi exposta neste capítulo e vai ao encontro da leitura como uma crítica ao modelo familiar burguês. Além disso, musicalmente, a própria escolha pelo *rock* e a interpretação d’Os Mutantes conferem “o contorno contracultural à canção.” (NAVES, 2015, p. 60). O segundo poema-canção alude à mentalidade maniqueísta e à percepção de tempo daqueles que se reúnem também “em volta da mesa” e se comportam de maneira previsível. Assim, é apresentada a falta de complexidade (“Eles têm certeza do bem e do mal”) e de felicidade (“São todos felizes durante o Natal”) daqueles que “apenas têm medo de morrer sem dinheiro”. Por fim, o terceiro poema-canção toma também como tema o indivíduo inserido na família que, como um autômato, tende à repetição compulsiva (“Ele falava nisso todo dia/ Ele falava nisso todo dia/ A herança, a segurança, a garantia/ Pra mulher, para a filhinha, pra família/ Falava nisso todo dia/ [...] Era um rapaz de vinte e cinco anos/ Era um rapaz de vinte e cinco anos”). Dessa forma, tanto “Ele” quanto “Ele falava nisso todo dia” ocupam-se de criticar o sacrifício do presente em nome de um futuro, de um futuro que remete à segurança em moldes burgueses.

Feita esses comentários, a partir dessas três características, de como se compôs os novos modos de pensar e fazer música propostos pelos tropicalistas, cabe ressaltar que o movimento Tropicália não se esgota no que foi exposto aqui. Ele, assim

como grande parte dos acontecimentos culturais, pode ser compreendido, levando-se em consideração diferentes aspectos. Entretanto, os que aqui foram ressaltados têm a particularidade de se relacionarem com a obra de Belchior. Nesse sentido, “[...] a Tropicália, ou o tropicalismo, [...] causou grande agitação cultural e exerceu influência na obra de vários compositores, alguns até surgidos vários anos depois [...]” (MELLO; SEVERIANO, 2015, p. 18). A de Belchior foi uma delas, pois, não tantos anos após o fim da Tropicália, dialogou constantemente com os pensamentos tropicalistas aqui apontados, um diálogo que se deu quase nunca de maneira passiva, mas, assim como os tropicalistas fizeram em relação à tradição da MPB, de maneira antropofágica, inserindo ou negando os ideais tropicalistas, conforme a realidade e o tempo presente do cantor cearense.

CAPÍTULO II

DE CAETANO A BELCHIOR: UMA RESPOSTA À TROPICÁLIA

A minha geração toda ficou ocupada e preocupada com a questão do sonho. Mudar as coisas, mudar o mundo. Os remédios eventuais na questão da mudança no mundo são sempre amargos. Não é que minha música tenha essa qualidade explícita de música de protesto. Minha música era mais de processo. [...] eu sempre pensei em fazer música sobre a questão do desconcerto do mundo, não era exatamente uma música contra, pura e simplesmente, as coisas que via. E no meio disso, em uma expressão legítima de cidadão comum de não poder estar conformado com o mundo que vê. (BELCHIOR, 2007, s/ p.)

Esse mundo referido por Belchior ao falar sobre a importância da música na realidade brasileira dos anos 70, em entrevista concedida ao programa *Nomes do Nordeste*, em 2007, esse mundo que o cidadão comum vê é um Brasil imerso em uma ditadura civil-militar, na qual o medo era instaurado por meio institucional e ideológico. A partir de 1968, com a instituição do Ato Institucional Número Cinco, o AI-5, a perseguição àqueles que se oponham às ideias oficiais, fosse uma oposição por vias artísticas ou político-institucionais, intensificou-se de uma forma nunca antes vista na história do país. Sob o pretexto de “combate à subversão e às ideologias contrárias às tradições” do povo brasileiro, o AI-5 possibilitou todas as formas de perseguição, as quais, normalmente, recorriam à barbárie, o que instaurou um estado de terror na população civil brasileira. Após o AI-5, os anos que se seguiram foram de angústia, medo e desespero.

A barra pesa a partir de 1969 em diante. Não só a barra física da morte, do assassinato, da tortura etc., como a barra da proibição, da censura, do perigo que deriva em desespero. Eu nunca vi nada igual nos anos de 1969/70/71. [...] era uma loucura generalizada. Foi um trauma psicológico, uma coisa terrível, drogas, o desespero, o niilismo que se instalou, que deu nos guerrilheiros suicidas e que deu na arte. (JABOR, *apud* ZAGHETTO, 2017, p. 17).

Em seu livro “História do Brasil”, o historiador Boris Fausto explicita essa realidade indignada por Belchior: houve o declínio da luta armada no Brasil, no começo da década de 1970, que trouxe ao jovem brasileiro de esquerda a diminuição das esperanças de mudanças no regime vigente.

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 [...]. (FAUSTO, *apud* ROSSETI; CRISTINA, 2017, p. 4).

Essa sensação de sufocamento trazida pela política de repressão institucional se fez presente não apenas na militância urbana, mas também naqueles que produziam arte, que produziam música com ideias opostas às do regime vigente. Em dezembro de 1968, Caetano Veloso e Gilberto Gil, por exemplo, foram presos “sob acusações de ofensas à bandeira e ao hino” (GREGORIO, 2018) e “recolhidos a um quartel do Exército no subúrbio de Deodoro, no Rio de Janeiro. Meses depois, confinados na Bahia, os dois tiveram permissão da ditadura para exilarem-se em Londres.” (MELLO; SEVERIANO, 2015, p. 159). Essa sucessão de eventos desemboca no fim da Tropicália, fato que reflete, futuramente, na composição de Belchior como um dos fatores do “sonho bloqueado”. Dessa forma, como aponta Zaghetto (2017), os temas das canções pós-tropicalista, no começo dos anos 70, são a loucura, o medo e a solidão. O que ocorre, então, é a “inversão da temática social da canção dos anos 60; é a transformação em pesadelo da ideia utópica de uma nova ordem social mais justa” (BRITTO, *apud* ZAGHETTO, 2017, p. 17). Assim, as canções de Jards Macalé, como “Vapor Barato” (1972): “Oh, sim, eu estou tão cansado/ mas não pra dizer/ que eu tô indo embora/ talvez eu volte/ um dia eu volto/ mas eu quero esquecê-la, eu preciso [...]”, ou as de Milton Nascimento, como “Nada Será Como Antes” (1972): “Eu já estou com o pé nesta estrada/ qualquer dia a gente se vê/ sei que nada será como antes/ sei que nada será como está, amanhã/ ou depois de amanhã/ resistindo na boca da noite um gosto de sol”, podem ser compreendidas a partir dessa óptica de canções que passam a privilegiar temas como medo, a viagem sem volta, o tema da separação, a imagem da cidade noturna, a ideia de loucura e o fim do sonho. É nesse contexto que aparece, então, as canções de Belchior.

Em 1971, a música “Na hora do almoço”, de Belchior, vence em 1º lugar o IV Festival Universitário de Música Brasileira, organizado pela TV Tupi. Nela, é apresentada psicologicamente e imagneticamente o momento em que uma família se encontra na mesa para almoçar: “No centro da sala,/ diante da mesa,/ no fundo do prato,/ comida e tristeza”. Esse encontro é permeado tanto pelo medo, quanto pelo silêncio. Este aparenta estar, intrinsecamente, ligado àquele: “Cada um guarda mais o seu segredo,/ sua mão fechada,/ sua boca aberta,/ seu peito deserto,/ sua mão parada,/ lacrada, selada,/ molhada de medo”, e, apenas nessa situação, a família

pode e consegue conviver: “A gente se olha, se toca e se cala/ e se desentende/ no instante em que fala”. A tristeza, o medo e o silêncio parecem ser o *ethos* que compõe essa convivência familiar. O estado de terror evocado pela ditadura instituiu-se também no ambiente familiar, no ambiente pessoal dos indivíduos. Na canção, essa é uma situação que, por meio da repetição do chamado para o almoço, é recorrente e permeia o cotidiano desse sujeito. Assim, como possível solução “para tanta tristeza”, não cabe um embate com o silêncio, uma insurgência da voz; cabe apenas a complacência com o presente e o cuidar de um possível futuro, para que haja vida, “senão chega a morte ou coisa parecida e nos arrasta, moço, sem ter visto a vida, ou coisa parecida”.

A cena da mesa na qual a família faz sua refeição é familiar à “Panis et Circencis”, já analisada no capítulo anterior deste trabalho. Porém, enquanto na canção tropicalista é possível uma ruptura imediata com essa família de um tempo presente marcado pela única preocupação de nascer e morrer, na de Belchior, essa ruptura se mostra inexistente, impossível em um contexto de constante silenciamento e medo.

A descrição na sala de jantar, assim, é outra: se os tropicalistas tratavam com deboche as salas de jantar, tendo suas preocupações como irrelevantes, podendo até ser resumidas em nascer e morrer, para Belchior a sala de jantar é o *locus* do desconforto, do desajuste e de uma situação consolidada da qual não parece haver muita saída. Nesse cenário, a juventude do autor parece se realizar não como a rebeldia libertadora tropicalista, mas como um medo de morrer sem viver adequadamente [...] (ZAGHETTO, 2017, p. 32).

Esse diálogo entre as duas canções não se deu por acaso. Belchior, como afirma Caetano Veloso (2017, s/p.), “teve como uma de suas marcas a intenção de exhibir confronto com os tropicalistas.” O cantor cearense, em suas músicas, apresenta um contradiscurso à influência tropicalista. Para ele, criou-se, a partir do tropicalismo, sonhos insustentáveis. As propostas de mudanças, de esperanças e de utopias sustentadas por Caetano, Gil, Duprat, Gal etc. não cabiam mais no contexto sócio histórico vivido por Belchior. A forma como a música pretendia se relacionar com a população, de modo a propor um novo pensar o mundo, uma nova sensibilidade, como esses cantores e compositores do final da década de 60 haviam quisto, para Belchior, falhou. O estado de terror instaurado nos anos 69/70/71, no Brasil, transformou o ideal revolucionário tropicalista em algo inalcançável. Assim, as ideias de 67/68 não

aparecem mais como uma utopia possível, mas como mitificações foras do real. Nesse contexto, Belchior pretende, em sua obra,

[...] falar aberta e diretamente com o público sobre as frustrações ideológicas, filosóficas e políticas de toda uma geração que, desde 1968 – na explosão de um movimento jovem contra o capitalismo em todo mundo – não encontraram lugar no sistema vigente. (ROSSETI; CRISTINA, 2017, p. 4).

A questão do sonho, ou melhor, do fim do sonho é recorrente nos discos de Belchior, principalmente no elepê que será analisado no terceiro capítulo deste trabalho: *Alucinação* (1976). Entretanto, apesar de considerar os ideais da Tropicália ultrapassados, ele não os nega enquanto parte constituinte de suas composições. Pelo contrário, para Belchior, cabia-lhe realizar o que ele chama de continuidade crítica ao tropicalismo. Não era conveniente, então, apenas aceitar e continuar um “tudo amiguinho, tudo certo. [...] O pessoal do Ceará queria opor-se mesmo.” (VELOSO, 2017, s/p.). Uma oposição fundada na degustação daquilo que foi feito e na única possível reação a essa comida indigesta: a regurgitação inserida no tempo vivido pelo cantor. “O tipo de contestação ao tropicalismo que eu fiz seguia exatamente as lições tropicalistas de rebelar-se contra as escolas estéticas anteriores.” (BELCHIOR, *apud* ZAGHETTO, 2017, p. 35). Assim, ele procura interagir com a Tropicália em um processo dialético: propondo um síntese à tese tropicalista em conjunto com a antítese cearense. “[...] é através das tensões dialéticas que a gente pode progredir, fazendo as revisões críticas, tratando toda a tradição, anterior a você, como um material criativo.” (*Idem*, p. 36).

Eu, como todo mundo da minha geração, vivo e trabalho no espaço aberto pela Tropicália. Hoje esse espaço é muito maior que antes de Gil e Caetano. Nós fomos influenciado por eles, pelas propostas deles. E por isso mesmo não é possível ficar parado, é preciso continuar, ir adiante no que os baianos fizeram. (*Idem, ibidem*, p. 35).

Assim, Belchior procura também mudar a sensibilidade e o pensamento daqueles inseridos no universo da música e, conseqüentemente, no universo social da década de 70. Essa mudança viria por meio de uma linguagem direta sobre as angústias, as decepções e a falta de perspectiva do brasileiro do início de 70. Na MPB, Belchior procura instaurar uma linguagem nova, uma linguagem compreensível, direta e crua, que representa melhor o período contemporâneo do cantor. Assim, faz-se necessário um canto que, como faca, cortasse a carne dos ouvintes e os deixasse desconfortáveis, como o indivíduo na hora do almoço. Essa estética associa a música

à reflexão direta sobre o próprio sofrimento. Nesse sentido, a voz rouca e áspera de Belchior não se faz por acaso. Menos por conta de uma insuficiência vocal e mais por uma característica que integra a estética de contato frio com o real, na voz de Belchior, “dá-se o reencontro da voz da terra com o som da cidade. A voz, não; o grito. Pungente, sofrido e real. Firme, seco e justo.” (SILVA, *apud* ZAGHETTO, 2017, p. 30). Sua forma de cantar aparenta não ser fruto de um acaso biológico, do espontâneo, tampouco aparenta estar envolvido com uma noção de fruição estética. Seu canto parece estar imerso no tempo presente, ou seja, Belchior trabalha para ser um revelador de seu tempo e, intrinsecamente relacionado a essa intenção, ele pretende buscar por afecção, pretende causar afetos, provocar mudanças. Dessa forma, a música, para Belchior, aparece como um veículo no qual ele pode mostrar a arte como forma de conhecimento do real, como forma de ataque ao real. Assim, o desespero se recoloca em termos de violência na criação de um cantar amargo que possa abrir portas para novas ideias.

Meu trabalho pretende ser um objeto poético transformador que tenda para os interesses da história do homem, um objeto útil, enfim, uma arte que sirva. Que não seja ornamental, mas uma arma na mão do homem para a conquista de si mesmo, do universo e dos espaços desconhecidos. Naturalmente que essa utopia toda aparece com um universo novo, como um universo jovem, cujo conhecimento só pode ser expresso em palavras novas. (BELCHIOR, *apud* ROSSETI; CRISTINA, 2017, p. 3).

Além da oposição a um sonho declarado, por Belchior, velho e insuficiente, o cantor se opõe também a um discurso dominante instituído pelos membros da Tropicália, mais especificamente, por Caetano Veloso, como aponta Carlos (2014). Em sua tese de doutorado, dentre outros assuntos, Josely Teixeira Carlos aponta como uma grande parte de livros que tratam da história da música popular brasileira apontam, majoritariamente, Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso como os mais importantes cancionistas brasileiros. Situação defendida não apenas pelos comentadores de suas obras,

[...] mas também pelos próprios cancionistas, como se pode constatar nas atitudes dos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil. [...] O que está envolvido no discurso dos cantores é o uso de um argumento de autoridade, com o qual Caetano busca ser legitimado pelo percurso prestigioso de Buarque e Gil; e este demanda a legitimação do próprio discurso de valorização do Estado da Bahia e dos seus habitantes. (CARLOS, 2014, p. 248).

Nesse sentido, Belchior pretende discutir a posição intocável desses cantores. Para o cearense, eles, especialmente os baianos Caetano e Gil, transformaram-se, deliberada ou espontaneamente, em objetos mitificados e estratificados de consumo de uma classe social brasileira. Dessa forma, apesar de entender a importância da rebeldia dos cantores e compositores do fim da década de 60, Belchior aponta que essa experiência e vivência dos tropicalistas foi colapsada, aproveitada pelo sistema e transformada em mercadoria. Assim, se o tropicalismo atacou um “bom gosto” oficial da música brasileira, uma “cartilha” para se fazer canções, ele mesmo criou um novo critério musical, uma estética que, segundo o pensamento de Belchior, estaria envelhecida.

Eles (Gil e Caetano) dizem também que assumiram sua consciência de artistas novos e de ‘imigrante musicais’ e sua posição diante das gerações passadas é crítica: reconhecem o valor histórico do tropicalismo, por exemplo, como rompimento novo contra os preconceitos do virtuosismo perfeccionista da época em que surgiu, mas sabem também que o movimento foi diluído pelo processo industrial e pela falta de uma estratégia mais lúcida pelos seus líderes que se deixaram mitificar, estratificar e se solidificar e se transformaram em deuses intocáveis da classe média (BELCHIOR, *apud* CARLOS, 2014, p. 250).

Dessa forma, a oposição de Belchior ao sonho e à posição estratificada da Tropicália se mostram estritamente ligadas. Se o discurso revolucionário do tropicalismo se tornou cristalizado, é porque ele envelheceu, é porque os ideais pretendidos por ele tornaram-se inviáveis em um contexto de desilusão política e social do início da década de 70.

Assim, é com base no contexto ideológico e histórico apontado neste capítulo que é possível analisar disco *Alucinação* (1976). Nesse elepê:

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 chama ao despertar à lucidez completa, ao desespero que tem na luminosidade excessiva. (BELCHIOR, *apud* ROSSETI; CRISTINA, 2017, p. 4).

Portanto, nele, há uma intenção clara de reflexão sobre sonho e sobre a posição inviolável dos cantores baianos bem como uma movimentação de continuação crítica da Tropicália: situações que serão analisadas e discutidas no terceiro capítulo.

CAPÍTULO III

ALUCINAÇÃO OU UMA REVISÃO DOS SONHOS INSUSTENTÁVEIS

Tal toda a dolência e violência desse disco, todo esse desespero. Um postura muito forte, muito sincera e de quem está olhando face a face. O vigor do trabalho vem da palavra direta. Esse disco inaugura uma linguagem nova para a MPB daquele momento. Até ali, até a mais bem feita música era feita com muita metáfora [...] trazia exemplos metafóricos de coisas que se sugeriam, que queriam que fossem ditas, e não eram ditas com clareza. (BELCHIOR, *apud* ROSSETI; CRISTINA, 2017, p.5).

Esse disco ao qual Belchior se refere é *Alucinação*, objeto de análise deste capítulo. Tendo em vista uma análise coerente com a discussão levantada por este trabalho nos capítulos anteriores, ter-se-á como foco analítico a forma como se dá uma continuidade crítica da Tropicália no decorrer das canções. Dessa forma, a questão do sonho, do confronto aos ideais tropicalistas e às pessoas mitificadas, da incidência sobre um real melancólico, uma realidade fria e desoladora, aparecerão recorrentemente nas dez músicas do elepê e nas seis aqui analisadas. Além disso, questões trazidas inicialmente pelo tropicalismo também aparecerão, como o diálogo com a contracultura ou a inclinação para o cotidiano, ainda que transpostas, como em um processo culturalmente antropofágico, à realidade da obra de Belchior.

Dessa forma, o primeiro poema-canção, também poema-canção inicial do disco, a ser analisada será *Apenas um rapaz latino-americano*, cujo título já dá algumas impressões de quais caminhos a canção seguirá. Em primeiro lugar, a posição de cidadão comum que o sujeito cancional assumirá durante a canção já é prenunciado pelo adjetivo “apenas” e pelo pronome indefinido “um”. Não há definição de quem é esse rapaz, ele pode ser qualquer um, “assim como eu e você”. A única especificidade desse rapaz é seu local geográfico, *locus* que revela mais do que uma posição física, revela uma posição socio-histórica: a de latino-americano.

O fundamental no Rapaz Latino-Americano é justamente essa frase. Essa afirmação enfática de ser um latino-americano, uma pessoa na esquina do mundo, no terceiro mundo, sempre na expectativa, dependente economicamente do restante do mundo [...] (BELCHIOR, *apud* ROSSETI; CRISTINA, 2017, p. 9).

Essa relação ganha sequência já nos primeiros versos da canção (“Eu sou apenas um rapaz Latino-Americano/ Sem dinheiro no banco, sem parentes

importantes/ E vindo do interior/ [...]”). Além disso, a posição de ser “apenas” um rapaz dá ao eu-cancional uma identidade enquanto cidadão comum, enquanto alguém presente em um *hic et nunc*, assim como os eu-cancionais de “Alegria, Alegria” e “Domingo no parque”.

Entretanto, o diálogo explícito com a Tropicália aparece no conjunto de versos seguinte: (“Mas trago de cabeça uma canção do rádio/ em que o antigo compositor baiano me dizia:/ – ‘Tudo é divino. Tudo é maravilhoso!’”). Aqui, há uma contraposição ao processo de identificação daquele rapaz: enquanto a ele lhe cabe o artigo “um”, dando um ar de incerteza; ao velho compositor baiano, cabe o artigo “o”. Isto é, o sujeito cancional tem bem definido quem é esse compositor: Caetano Veloso. Isso fica explícito ao se levar em consideração o que o baiano dizia. “Divino Maravilhoso” é uma canção de 1968, que teve como compositores Caetano e Gil. Ela ficou famosa na voz de Gal Costa, que ganhou o IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1968, cantando-a. Dessa forma, além de definir quem a compôs, o sujeito cancional ainda o classifica: o velho compositor. Longe de corresponder a uma velhice etária, visto que Belchior e Caetano tinham idades próximas em 1976, este com 34 anos e aquele com 30, a velhice a que o eu cancional se refere é mesma velhice que Belchior enxerga nos ideais tropicalistas na década de 70, uma velhice ideológica, advinda dos sonhos tropicalistas insustentáveis. *Divino Maravilhoso* exemplifica bem quais sonhos são esses. O poema-canção traz:

[...] sugestões do clima de rebeldia estudantil contra a ditadura e quase prefigurava, em suas imagens violentas, a luta armada [...] as palavras chamavam uma menina para participar de algo não dito mas que requeria “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” (VELOSO, *apud* MELLO; SEVERIANO, 2015, p. 142).

Dessa forma, a canção aparece quase como uma convocação (“É preciso estar atento e forte”) à rebeldia estudantil, àquela mesma rebeldia que foi suprimida e devastada pela ditadura, como dito no capítulo 2. Essa convocação é visível também na forma como a canção aparece para o eu cancional, o movimento é o contrário do que se espera quando se tem na cabeça uma canção do rádio: a música não é escutada, com aquele que escuta como sujeito ativo, mas é o compositor baiano que lhe diz, que lhe propaga a música. Essa sutil diferença revela também uma noção de convocação para uma ação, para cumprir um dizer, um dizer de que tudo será ou é

divino e maravilhoso. É esse tempo de não temer a morte que aparece como velho e indisponível para o sujeito cancional: “Mas sei que nada é divino/ Nada é maravilhoso/ Nada é secreto/ Nada é misterioso/ Não”. Para ele, diferentemente da velha canção baiana, aquele era o tempo de temer a morte. Um tempo que não somente ele percebe, mas aqueles que convivem com ele, sua geração: “Tenho ouvido muitos discos, conversando com pessoas/ Caminhando o meu caminho.../ Papo, o som dentro da noite/ E não tenho um amigo sequer que ainda acredite/ nisso, não/ E com toda razão.” Um tempo em que o fracasso da liberdade, esta como um dos motes principais do movimento de 67/68, é evidente: “Mas eu sei que tudo é proibido”. Um tempo em que o silenciamento e a proibição perpassa as relações também interpessoais, mesmo contra a vontade daqueles que o vivem: “Aliás, eu queria dizer que tudo é permitido/ Até beijar você no escuro do cinema, quando ninguém nos vê...”

É nesse contexto de confronto com o antigo, antigo porque antiquado, que o sujeito cancional estabelece, em interlocução com o ouvinte, qual o objetivo de sua canção e de que forma ele o fará. Em oposição a uma “canção [...] correta, branca, suave, muito limpa, muito leve”, seus sons e suas palavras são como navalhas, que, para cantar como convém em seu tempo presente, um tempo que pede uma arte que sirva para transformação da realidade, não são possíveis de existir sem ferir alguém. É possível perceber esse alguém como o ouvinte e, conseqüentemente, como o vivente da década de 70, o qual é tratado com agudeza, sinceridade, crueza e até certa violência: “Mas não se preocupe, meu amigo,/ Com os horrores que eu lhe digo/ Isto é somente uma canção/ A vida realmente é diferente/ Quer dizer: ao vivo é muito pior!”.

Assim, é viável compreender “Apenas um rapaz latino-americano” como primeira faixa do elepê não por acaso, pois ela apresenta o teor e o conteúdo que o permeará. Tendo isso em vista, o silenciamento ditatorial aparece na canção como possível silenciamento ao compromisso travado pelo sujeito cancional, compromisso em chamar para a lucidez completa, para o entendimento da situação encoberta pelos sonhos fracassados:

Por favor não saque a arma/ No Saloon, eu sou apenas um cantor/
Mas se depois de cantar/ Você ainda quiser me atirar/ Mate-me logo à
tarde, às três,/ Que à noite eu tenho um compromisso e não posso
faltar/ Por causa de você

Sequencialmente, a próxima música de *Alucinação* é também a próxima a ser analisada. Nessa música, o título também anuncia de forma explícita o teor da canção. Porém, diferentemente de “Apenas um rapaz latino-americano”, em que se pretende falar de si, em “Velha roupa colorida”, pretende-se falar para e sobre aqueles que ainda pensam estar nos anos 60, para aquelas que ainda vestem velhas roupas dos movimentos *hippies* e, portanto, coloridas. Nesse sentido, a canção discute ainda mais aberta e diretamente a desilusão advinda dos sonhos fracassados, dos sonhos de liberdade. Para o eu cancional, que estabelece uma interlocução direta com aqueles vestidos com as velhas roupas, esses sonhos foram cristalizados de tal forma que se criou uma névoa, uma barreira que impede a clara visão sobre realidade, a realidade angustiante e densa do início dos anos 70. “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 novo, jovem, hoje é antigo/ E precisamos todos rejuvenescer”

Dessa forma, com seus sons e palavras-navalhas, o sujeito cancional anuncia, para os interlocutores, a necessidade de rejuvenescer, a necessidade haver uma nova compreensão do real, isto é, novos sonhos: sonhos, contraditoriamente, pautados no real. “O sonho acabou. Agora temos que inventar um novo. Se o antigo morreu, qual será o próximo?”. (BELCHIOR, *apud* ROSSETI;CRISTINA, 2017, p. 5).

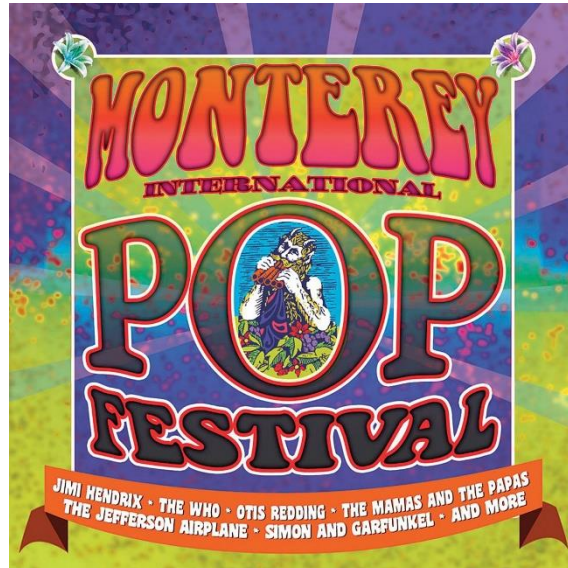
Logo em seguida, nos próximos versos da canção, o eu cancional rememora e define o que acabou, quais sonhos são esses que se tornaram velhos. Assim, essa próxima parte da canção pode ser dividida em três momentos que se interligam pela temática da perda da liberdade, liberdade projetada pelos ideais de 67/68. Cada momento, ou situação, é explicitado por dois versos, iniciados sempre com a enfática constatação “Nunca mais”. No primeiro momento, é estabelecido uma intertextualidade, por meio de citações diretas, com uma música do grupo *The Beatles* e com uma de Bob Dylan: “Nunca mais teu pai falou: ‘She’s leaving home’/ E meteu o pé na estrada ‘like a Rolling Stone...’”. A primeira canção, “She’s leaving home”, foi composta por John Lennon e Paul McCartney e lançada no álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, de 1967, aquele mesmo álbum que Gilberto Gil gostaria que, mesclado com a Banda Pífanos de Caruaru, fosse a representação da Tropicália. Na música, relata-se a fuga de uma garota, que sai de casa às cinco da manhã, em

busca da liberdade e o desespero dos pais ao perceberem o que havia acontecido. “She goes downstairs to the kitchen/ Clutching her handkerchief/ Quietly turning the backdoor key/ Stepping outside, she is free/ [...]/ 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?’”. Dessa forma, a liberdade relacionada a esse momento histórico, a liberdade pretendida pelo movimento da contracultura e abraçada pela Tropicália, aparece, para o sujeito cancional de “Velha roupa colorida”, como inalcançável, como distante de uma realidade na qual ela já foi possível um dia. A alusão à música de Bob Dylan segue a mesma linha de raciocínio. Em “Like a Rolling Stone” (1965), fala-se de forma sarcástica sobre uma mulher de grande poder aquisitivo que, após perder suas posses, vive na rua sem nenhuma direção, *like a rolling stone*. Entretanto, o que se ressalta na canção é como isso foi libertador, já que agora ela não tem mais nada a temer e pode ser ela mesma, pois está invisível para a sociedade. Ideal de liberdade apagado por um estado de terror e medo instaurado pós AI-5. No segundo momento, o sujeito cancional apresenta, em versos fanopáicos, imagens que representam também a contracultura, imagens que se relacionam com elementos do cotidiano de uma juventude que prezava pela liberdade: o carro, o som, o chiclete. Porém, assim como as ideias das músicas “She’s leaving home e Like a Rolling Stone”, essas composições imagéticas são incongruentes com o tempo presente do eu cancional e ficaram presas em velhas roupas coloridas. “Nunca mais você convidou sua menina/ Para correr no seu carro... (loucura, chiclete e som)”. Por fim, a terceira dupla de versos sobre os momentos em que os sonhos ainda eram possíveis mesclam tanto a logopeia do primeiro momento, quanto a fanopeia do segundo. Aqui, há um diálogo com as vivências na contracultura. “Nunca mais você saiu à rua em grupo reunido/ O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor, que é do cartaz?”. O grupo reunido e o dedo em V, que tem como significado “paz e amor”, foram, nos festivais organizados durante esse período, imagens simbólicas da resistência pacífica da juventude com o cabelo ao vento, livre. Assim como é também o trecho “amor e flor, que é do cartaz?”:

O verso faz alusão ao movimento *hippie*, mais precisamente ao *Verão do amor*, em 1967, um período marcado pelas manifestações contra a guerra do Vietnã, que impulsionou a busca por valores e estilos de vida alternativos [...] Esse ano, 1967, também ficou conhecido como o *Ano da flor*. Os *hippies* utilizavam as flores como símbolo da ideologia da não violência e o repúdio à guerra do Vietnã [...] Durante o *Verão*

do Amor, foi organizado o primeiro grande festival de música regido pelos ideais da contracultura: o *Monterey Pop Festival* [...](OLIVEIRA; SOUSA; LEITE, 2017. p. 640-641).

Figura 1 – Cartaz do Festival *Monterey Pop Festival*



Fonte: site “Na Lupa”. Disponível em: <<http://nalupa.com/monterey-pop-festival/>>. Acesso em: 04 dez. 2019.

Esses três momentos do passado têm, como fator principal, a busca e a utopia da liberdade. A resposta do sujeito cancional a eles aparece nos versos seguintes: “No presente a mente, o corpo é diferente/ E o passado é uma roupa que não nos serve mais”. Assim, o presente apresenta uma contraposição à forma de liberdade pretendida pela contracultura e, portanto, pelos tropicalistas. Essa roupa *hippie*, colorida, ficou em um passado e tanto este quanto aquela não servem mais.

Por fim, a música finaliza com a presença de três pássaros, os quais servem de interlocutores ao sujeito cancional. Os pássaros aparecem como anunciadores definitivos do fim dos ideais de liberdade da década de 60. Como o eu lírico de Edgar Allan Poe, em seu poema “The Raven”, o eu-cancional questiona, não um corvo, um *blackbird*, mas, sim, um assum preto. O questionamento é semelhante: “o que se faz?” e a resposta dos pássaros também: “*never more*”. Para compreender melhor qual é esse questionamento, “o que se faz com o quê?”, e essa resposta, “nunca mais o quê?”, vale ressaltar o motivo da presença de um *blackbird*. Mais do que seu significado enquanto pássaro, cabe, aqui, seu significado enquanto pássaro presente da canção *Blackbird*, de 1968, do grupo *The Beatles*. Nessa canção, o *blackbird* é retratado como um pássaro que viveu sua vida à espera de seu momento de liberdade:

“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”. Dessa forma, há, nos versos finais de “Velha roupa colorida”, uma retomada ao tema da liberdade pretendida na década de 67/68 e a sua ruptura definitiva, pois tanto o *blackbird* quanto o assum preto, pássaro da música de Luís Gonzaga que “[...] cego dos óio/ num vendo a luz, ai, canta de dor”, reagem a essa liberdade da mesma forma: “Tudo já ficou atrás”, “O passado nunca mais”. Assim, o cantar de Belchior é tão triste como o de “assum preto”, pois também roubaram sua liberdade, seu sonho de liberdade, que era a luz dos seus “óios”.

A próxima música do disco e a próxima que terá análise neste capítulo é, talvez, a mais famosa de Belchior. Gravada por Elis Regina em seu espetáculo *Falso Brilhante*, “Como nossos pais” é “uma canção irônica e discursiva [...]” que “[...] critica a acomodação dos jovens diante dos problemas da vida [...]” (MELLO; SEVERIANO, 2015, p. 245). Na canção, essa acomodação está relacionada à névoa dos sonhos inconcebíveis que encobre aqueles que ainda amam o passado. Para defender essa ideia, o eu-cancional inicia o poema-canção travando uma antítese: as coisas que estão nos discos x o que ele viveu: “Não quero lhe falar, meu grande amor/ Das coisas que aprendi nos discos/ Quero lhe contar como eu vivi/ E tudo que aconteceu comigo”. Esses discos, como é possível compreender a partir da discussão já levantada neste capítulo, são aqueles da Tropicália, aqueles em que um projeto de sonho está enraizado. Assim, é visível uma valorização das experiências do real em detrimento daquelas advindas do campo das ideias, os sonhos, presente nos discos. É a partir dessa experiência do real que se formará a nova linguagem artística da qual Belchior anuncia ser portador. Uma linguagem em que “viver é melhor que sonhar”. Entretanto, o sujeito cancional não nega completamente a relevância desses discos, que têm o amor como um dos sonhos idealizados, porém, para ele, em seu momento histórico-social, há outras situações que urgem serem relatadas: situações do real, do perigo na esquina e do sinal fechado. “E 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 pra nós [...]”.

Entretanto, apesar da situação adversa, o sujeito cancional não deixa de demonstrar esperança de uma possível mudança. Esta que, para ele, só seria possível por meio do novo, da linguagem que revise criticamente os sonhos:

Você me pergunta pela minha paixão/ Digo que estou encantado com
uma nova invenção/ Eu vou ficar nesta cidade/ Não vou voltar pro
sertão/ Pois vejo vir vindo no vento/ O cheiro de nova estação/ Eu sei
de tudo na ferida viva do meu coração.

Ainda que haja um resquício de esperança presente no discurso do sujeito cancional, ele está sujeito à sua ferida viva, à ferida provocada pela desilusão com os sonhos. Assim, semelhante ao processo de rememoração feito em “Velha roupa colorida”, nos próximos versos de “Como nossos pais”, há também, com teor mais melancólico e soturno, uma exposição de qual momento é esse provocador da “ferida viva” do coração do eu-cancional. Ferida porque dói, causa mágoa, e viva porque ainda aberta, ainda presente na mentalidade utópica de uma geração. “Já faz tempo eu vi você na rua, cabelo ao vento, gente jovem reunida/ Na parede da memória essa lembrança é o quadro que dói mais”. Dessa forma, a temática da liberdade como uma lembrança distante aparece novamente no disco, carregada de um tom de frustração, pois os ideais dos jovens que previam alterações na estrutura da sociedade também foram influídos por um processo histórico coercitivo, assim como aconteceu com uma geração passada, com os pais do sujeito cancional e de sua geração: “Minha dor é perceber que apesar de termos feito tudo o que fizemos/ ainda somos os mesmos e vivemos/ como nossos pais”. Essa frustração, para o eu cancional, está relacionada com um fator já recorrente no disco: o obscurantismo daqueles que ainda têm os sonhos de 67/68 como pautas e utopias possíveis. A negação ou a incompreensão da necessidade de uma nova linguagem, de uma nova sensibilidade, traz para o indivíduo uma responsabilidade do próprio ser ainda não dita pela MPB, reforçando, assim, a crueza e a violência com que o eu cancional trata seu interlocutor, seu ouvinte:

Nossos ídolos ainda são os mesmos e as aparências não se enganam,
não/ Você diz que depois deles não apareceu mais ninguém/ Você
pode até dizer que tou por fora ou então que tou inventando/ Mas é
você que ama o passado e que não vê/ Mas é você que ama o
passado e que não vê/ Que o novo sempre vem.

Além disso, na canção, o fim do sonho coletivo corresponde a um processo de individualização, processo no qual, muitas vezes, o sonho coletivo de transformação social transforma-se em projetos individuais. Assim, há uma associação da falha na mudança à crueldade do dinheiro, tendo em vista que aqueles que outrora desenvolveram uma nova consciência, uma nova juventude, no contexto histórico-social do eu cancional, está em casa, contando o vil metal:

[...] os anos 60 foram uma grande forma de rebeldia. Mas toda essa experiência foi solapada, aproveitada pelo sistema e transformada em mercadora. Não acho que não valeu a pena, que não se modificaram coisas. Porém me dói muito, me decepciona, ver que nossos projetos mais caros deram nisso e agora temos que começar tudo de novo. Todas as nossas perspectivas de libertação, de transformação, foram engolidas pelo sistema e transformadas em lixo, em dinheiro. (BELCHIOR, *apud* ZAGHETTO, 2017, p. 26).

Dessa forma, além da censura e do estado de terror instaurado pela ditadura militar, relaciona-se, ao fim do sonho, o funcionamento do sistema capitalista como elemento desintegrador dos grupos sociais da década de 1960.

Ainda nesse sentido, na reflexão sobre os sonhos de 60, em “A palo seco”, oitava canção de *Alucinação*, o sujeito cancional enfatiza, veementemente, sua situação de desespero e a força de encobrimento do real (é possível dizer até alienante) que a crença em sonhos falhos sustentaram. Nessa canção, parece haver uma interlocução direta tanto com aqueles pertencentes à tropicália quanto com os que persistiam em acreditar na sensibilidade tropicalista, uma interlocução a partir de uma linguagem nova, uma linguagem sem metáfora e direta, que busca iluminar excessivamente a realidade levando ao desespero: (“Se você vier me perguntar por onde andei/ No tempo em que você sonhava/ De olhos abertos lhe direi/ Amigo eu me desesperava). Para o eu cancional, o desespero, em tempos de terror, parece muito mais esclarecedor e viável do que o sonho, pois, na tentativa de afastar a desesperança de um possível exagero, de uma possível moda, algo passageiro, o sujeito cancional, que é também Belchior, declara ser enfaticamente contra

[...] qualquer trabalho que pense que ainda estamos nos ano 60. Qualquer trabalho que não saiba definitivamente que o sonho acabou e que há pessoas que não tiveram condições de sonhar. [...] Existem coisas muito mais concretas, mais reais, e a arte tem que estar presente nisso. (BELCHIOR, *apud* ZAGHETTO, 2017, p. 24).

Assim, em momentos de desespero, cabe apenas o grito (“Mas ando mesmo descontente/ Desesperadamente eu grito em português”). Um grito a palo seco seria, então, um grito torto, um canto torto, que feito faca pretende cortar a carne daqueles que ouvem, ferir e, portanto, fazer perceber a realidade, que dói e é dura. “A palo seco” seria a reprodução de Belchior, que é também sujeito cancional, do canto que João Cabral de Melo Neto descreve em seu poema “A palo seco”:

Se diz a palo seco/ o cante sem guitarra;/ o cante sem; o cante;/ o cante sem mais nada;/ [...]/ O cante a palo seco/ é o cante mais só:/ é

cantar num deserto/ devassado de sol;/ é o mesmo que cantar/ num deserto sem sombra/ em que a voz só dispõe/ do que ela mesma ponha/ O cante a palo seco/ é um cante desarmado:/ só a lâmina da voz/ sem a arma do braço;/ que o cante a palo seco/ sem tempero ou ajuda/ tem de abrir o silêncio/ com sua chama nua/ [...]A palo seco é o cante/ de grito mais extremo:/ tem de subir mais alto/ que onde sobe o silêncio;/ é cantar contra a queda,/ é um cante para cima,/em que se há de subir/ cortando, e contra a fibra./ [...] Eis uns poucos exemplos/ de ser a palo seco,/ dos quais se retirar/ higiene ou conselho:/ não o de aceitar o seco/ por resignadamente,/ mas de empregar o seco/porque é mais contundente. (NETO, 2008, p. 67-72).

Belchior se faz como um desses poucos exemplos que, contundentemente, canta contra o silêncio, o silêncio impregnado nos sonhos insustentáveis. O canto a palo seco de Belchior se faz como lâmina que dispõe apenas da sua força esclarecedora de um tempo obscurecido por ideias cristalizadas.

O sujeito cancional sustenta a sua necessidade de cantar a palo seco a partir de seus anos de sonho e, conseqüentemente, de sangue e de América do Sul, seus anos de rapaz latino-americano (situação já explicitada neste mesmo capítulo). Dessa forma, “por força deste destino”, cabe-lhe a atmosfera criada pelo tango, uma atmosfera melancólica, de sofrimento. A atmosfera do gênero musical desenvolvido no fim do século dezenove como retratação dos lamentos, muitas vezes amorosos, dos trabalhadores, em bairros periféricos em Buenos Aires. Ambiente provocado semelhantemente pelo *blues*, gênero que surgiu também nos bairros periféricos, porém nos Estados Unidos no final do século XIX, portanto sem a capacidade de provocar o sentimento, a consciência de estar na esquina do mundo, de ser latino-americano. “Tenho 25 anos de sonho e de sangue/ E de América do Sul/ Por força deste destino/ Um tango argentino me vai me bem melhor que o blues”.

A penúltima música do disco traz já um teor de finalização ao álbum, talvez não tão evidentemente quanto a última música, “Antes do fim”, que o título, por si só, já anuncia seu conteúdo. Em “Fotografia 3x4”, o tema do cidadão comum, temática também inicial do disco, volta à tona. Aqui, mais do que em outras faixas, o cidadão comum é, inicialmente, o próprio eu cancional, ou seja, o próprio Belchior. “Eu me lembro muito bem do dia em que eu cheguei/ Jovem que desce do Norte pra cidade grande”. Nessa música, fica evidente que o cidadão comum Belchior habita um local específico: a cidade grande. Essa cidade aparece como uma agressão em si, como o lugar do desnorreamento, do desapontamento e da violência. Uma cidade imersa no estado de terror e na melancolia do Brasil do início da década de 70: “Mas 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, a Zona Norte, os
cabarés da Lapa, onde eu morei...”. Entretanto, em “Fotografia 3x4”, o relato da vida
pessoal do sujeito cancional serve menos para reforçar o papel de uma história
individual e mais para uni-lo a um coletivo, ao coletivo de cidadãos de seu tempo, sua
geração. Nesse sentido,

‘Desnortado’, ‘Desapontado’, ‘Apaixonado’ e ‘violento’ são palavras
que definem a geração dos anos 1970 que, seja por novas ideologias
ou velhas ideologias, se encontrou em situação de repensar o próprio
papel na história, em um passo em direção ao chamado nihilismo [...] (ROSSETI; CRISTINA, 2017, p. 12).

O desapontamento com as velhas ideologias parecer ser, na canção, um dos
fatores principais para o sentimento de coletividade. O cidadão comum de “Fotografia
3x4” não era e não podia ser o mesmo de “Alegria, Alegria”. A ideia de caminhar “sem
lenço e sem documento”, de seguir vivendo, vivendo a aventura da liberdade sem
limites não era mais possível naquele outro Brasil. Nesse sentido, aqueles que
previram que essa liberdade seria possível não levaram em conta sua possível falha,
a possível insustentabilidade do sonho. O sol das bancas de jornais, que se reparte
em espaçonaves, em guerrilhas, em grandes beijos de amor, já não é mais tão bonito
para ser cantado na televisão:

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/ É pela dor que
eu descobri o poder da alegria/ E a certeza de que tenho coisas novas
pra dizer.

Assim, Belchior aproxima a história dele à dos cidadãos de seu tempo. “Jovem
que desceu do Norte e que no Sul viveu na rua/ E que ficou desnortado – como é
comum no seu tempo”. Essa aproximação aparece como uma das características para
a formulação dos novos sonhos, os sonhos pautados no real, que pretendem levar em
consideração a realidade vivida pelos jovens desnortados, apaixonados e violentos.
Dessa forma, o elepê encaminha para o fim, apontando que viver é um grande perigo,
mas pensar sobre o viver, aprender o delírio com as coisas reais, é uma das formas
de haver uma nova consciência e juventude.

Por fim, cabe analisar a canção que dá título ao elepê: “Alucinação”. A escolha
de deixá-la por último, neste capítulo, não se deu por acaso. Apesar de ocupar a
posição de sexta música do álbum, ela apresenta uma síntese de toda a estética do

disco *Alucinação* e, conseqüentemente, do que foi discutido neste capítulo. A canção já se inicia a partir de propostas de negação:

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 partir do que já foi discutido neste trabalho, é possível compreender que há um desprezo de algumas ideias presentes na mentalidade dos jovens revolucionários de 67/68. Assim, a medida que o sujeito cancional não demonstra interesse em alguns elementos presentes nos movimentos da contracultura, e conseqüentemente da Tropicália, como o orientalismo, a tinta para o rosto, as fantasias teóricas de um mundo livre, ele os classifica presentes em uma melodia matinal, isto é, melodia que pertenceu a outro tempo, um tempo de inícios, da manhã, mas que apenas provoca bocejos nos tempos de trevas, noturno, que vive o eu cancional. Contrapondo, então, à teoria insustentável desse tempo primeiro, a nova linguagem, a linguagem do real surge apropriando-se de uma situação própria desse mesmo tempo: a alucinação. “A minha alucinação é suportar o dia a dia/ E o meu delírio é a experiência com coisas reais”. Para compreender melhor esses versos e, conseqüentemente, o diálogo com as ideias de 67/68, é preciso ter em mente que o uso de alucinógenos era um elemento fundamental, na contracultura, para o processo de libertação das amarras da repressão da sociedade e da cultura ocidental. Assim, o psicodelismo aparece como

[...] via legítima para experiências místicas devido aos fortes esquemas repressivos contidos na cultura ocidental, que agem sobre as consciências individuais, limitando-as na sua sensibilidade [...] Fundamentalmente, o que se buscava eram novas possibilidades de apreensão da realidade [...]. (PEREIRA, 1992, p. 109).

Visto que essa tentativa de uma nova sensibilidade falhou, Belchior busca realizar o caminho inverso: aprofundar-se de maneira tão pungente nas experiências reais, no dia a dia, e, a partir delas, alucinar, isto é, ressignificar a compreensão da realidade por meio do delírio. Dessa forma, essa nova linguagem só é possível enquanto se debruçar de tal maneira no cotidiano do cidadão comum a ponto de tê-lo como fator alucinatório. Nesse sentido, nos próximos versos da canção, o sujeito cancional explicita o que compõe esse dia a dia, essas pessoas normais para as quais a nova linguagem deve ser seu fundamento principal.

Um preto/ um pobre/ um estudante/ uma mulher sozinha/ *Blue jeans* e motocicletas/ pessoas cinzas normais/ Garotas dentro da noite/ revolver: “cheira, cachorro”/ Os humilhados do parque com os seus jornais/ Carneiros/ mesa/ trabalho/ meu corpo que cai do oitavo andar/ A solidão das pessoas nessas capitais/ A violência da noite/ o movimento do tráfego/ Um rapaz delicado e alegre que canta e requebra/ É demais?/ Cravos/ espinhos no rosto/ *rock/ hot dog/ play it cool, baby* [...]

É dessas pessoas cinzas normais, sozinhas nas capitais violentas, que a nova linguagem pretende falar. É a partir de um movimento do real para a música que ela pretende existir, diferente de antes, que partia da teoria para o real. Além disso, para o eu cancional, o futuro pautado nas teorias, nas fantasias e no algo mais, tem um possível conclusão já prevista pelo profeta da laranja mecânica. Essa conclusão é de terror, aparente desfecho para um ambiente em que a liberdade se transforma em individualismo, como no romance de Anthony Burgess: *Laranja mecânica*. Nele, tanto o protagonista, Alex, que, com sua gangue de adolescente, usa da extrema violência como pretexto para liberdade de ação; quanto seu antagonista, o governador da prisão, que submete Alex, quando preso, ao “tratamento Ludovico”, inibindo qualquer ação não programada pelo tratamento, usam da coerção da liberdade, normalmente, do outro, como justificativa para a própria liberdade. Assim, o sujeito cancional prefere incidir sobre o real não ignorando a importância da liberdade, mas refletindo criticamente sobre ela e sobre sua efetividade para que, assim, ela possa sair da inércia criada pelos sonhos insustentáveis: “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”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do que foi discutido, principalmente no terceiro capítulo, é possível compreender a obra *Alucinação*, de Belchior, menos como uma pura negação dos ideais tropicalistas e mais como sua continuação crítica. Continuação porque o tema do cidadão comum permanece, a necessidade de haver uma nova sensibilidade permanece, o diálogo com a contracultura permanece. Crítica porque todos esses elementos surgem não de maneira passiva, mas em um processo dialético, um processo que, neste trabalho, chamou-se de antropofágico. Belchior se apropria dos temas, das situações, dos resultados e dos pensamentos da Tropicália para então pensá-los em uma realidade distinta, em uma realidade não mais suscetível aos sonhos de liberdade da contracultura.

Assim, a resposta de Belchior leva em consideração essa revisão crítica para existir. Isto é, ela só existe enquanto diálogo constante com o tropicalismo. Um diálogo que resulta em uma necessidade evidente de formular uma sensibilidade que, assim como o tropicalismo, nunca reverencie, sempre desobedeça, mas aprenda o delírio com as coisas reais.

REFERÊNCIAS

ARGENTINE TANGO. Wikipedia: the free encyclopedia. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Argentine_tango>. Acesso em: 09 dez. 2019.

BELCHIOR, A. C. G. **Alucinação**. Rio de Janeiro: Pollygran/ Philips, 1976.

_____. **Na Hora do Almoço**. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/361YnQHKYNOpBHPgNcYAkN?si=4Y-eiP_STnmqde39GYaiXA>. Acesso em: 09 dez. 2019.

BLUES. Wikipedia: the free encyclopedia. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Blues>>. Acesso em: 09 dez. 2019.

CANAL BRASIL. **Tropicália ou Panis Et Circencis** | O Som do Vinil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tLuzTt0V928&t=442s>>. Acesso em: 09 dez. 2019.

CARLOS, J. T. **Fosse um Chico, um Gil, um Caetano**: uma análise retórico-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionistas Belchior. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo, 2014.

CENTRO CULTURAL BANCO DO NORDESTE. **1/5 - BELCHIOR – PROGRAMA NOMES DO NORDESTE**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LQnlczSXUAQ>>. Acesso em: 09 dez. 2019.

COSTA, G. **Baby**. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/0C13P4lghHNFPjt4zIJ8vX?si=st0-VTO-Say8Oa-IBwuE6g>>. Acesso em: 09 dez. 2019.

_____. **Divino Maravilhoso**. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/7J42bT9SnqnVJH4e4CMA8u?si=NRP5ZNt8QROHq36EYwvWnQ>>. Acesso em: 09 dez. 2019.

CRISTINA, P; ROSSETI, R. Nietzsche e Belchior: muito além do bigode. **Revista Sonora**, Campinas, v. 6, n. 12, 2017.

DYLAN, Bob. **Like a Rolling Stone**. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/3AhXZa8sUQht0UEdBJgpGc?si=o9gAWysuRg6vPIYvlf07Aw>>. Acesso em: 09 dez. 2019.

GIL, G. **Domingo no Parque**. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2E5j5yZr38Vxt99l8vyyyz?si=WU9tr6QtSlIEQ0-7xJQ_IA>. Acesso em: 09 dez. 2019.

_____. **Ele Falava Nisso Todo Dia**. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/29oi2fPrkAZmbsQhiMJk9b?si=RATzM3O3RgyzzWgd a6x-Vw>>. Acesso em: 09 dez. 2019.

GONZAGA, L. **Assum preto.** Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/1BMVLFQaeSsJagK9dHVHV0?si=S-70QwN1QuqKLIqby1jplQ>>. Acesso em: 09 dez. 2019.

GREGORIO, R. **Há 50 anos, prisão de Gil e Caetano elevava terror pós-AI-5 e matava a tropicália.** Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/12/ha-50-anos-prisao-de-gil-e-caetano-elevava-terror-pos-ai-5-e-matava-a-tropicalia.shtml>>. Acesso em: 09 dez. 2019.

LEITE, F. de F.; SOUSA, M. M. F. de; OLIVEIRA, A. S. T. de. Marcas intertextuais na canção *Velha roupa colorida*, de Belchior. **Revista Desenredo**, Passo Fundo, v. 13, n. 3, set./dez., 2017.

MACALÉ, J. **Vapor Barato.** Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2vhwNpHITFGSwGffxVMluM?si=qAuQ9uU0T2GMadn_X-UHkw>. Acesso em: 09 dez. 2019.

MELLO, Z. H. de; SEVERIANO, J. **A canção no tempo: 85 anos de música brasileira**, vol. 2: 1958-1985. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

MUTANTES, os. **Panis Et Circenses.** Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/0Dmnb3C3GaGdyjlyWaWLDr?si=sSHqY4D9RlerW5VFWPgLyg>>. Acesso em: 09 dez. 2019.

NASCIMENTO, M. **Nada Será Como Antes.** Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3o3fm0en7kMOBzR1YgKNFS?si=J2s0C7_WQkiFHJNxiCNHnQ>. Acesso em: 09 dez. 2019.

NAVES, S. C. **A canção brasileira: leituras do Brasil através da música.** Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

NETO, J. C. de M. **A educação pela pedra.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

PEREIRA, C. A. M. **O que é contracultura.** São Paulo: Brasiliense, 1992.

THE BEATLES. **Blackbird.** Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/5jgFfDIR6FR0gvlA56Nakr?si=uZQRBzMnRoesHzIPAtHm0w>>. Acesso em: 09 dez. 2019.

_____. **She's Leaving Home.** Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/3PjMtNzwhDHqxoKudm6GvF?si=KfLCUbbasSyPLn-clBgVSQ>>. Acesso em: 09 dez. 2019.

VELOSO, C. **Caetano Veloso.** Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/3idXLXoZDLQyxAHF97yguf?si=ZFvLwGvXQqmhRXVEXbjZ2g>>. Acesso em: 09 dez. 2019.

_____. **'Canções de Belchior não são das que morrem', diz Caetano Veloso.** Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,cancoes-de-belchior-nao-sao-das-morrem-diz-caetano-veloso,70001759119>>. Acesso em: 09 dez. 2019.

_____. **É Proibido Proibir** (Ambiente De Festival Com Discurso). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=afwWdtUI0kY>>. Acesso em: 09 dez. 2019.

ZAGHETTO, H. **A “Alucinação” de Belchior:** Delírio e Nordestinidade nas canções de um migrante nordestino na metrópole. Monografia (Licenciatura) – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2017.

ZÉ, T. **Parque Industrial.** Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/5WflZe3ojy446i21ltXAJ6?si=tCqteSU-RSqPE05sipa1Aw>>. Acesso em: 09 dez. 2019.