



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

**LUIZ CARLOS SILVA JUNIOR**

**ENTRE O SONHO E O DESENCANTO: BELCHIOR E O TEMPO  
DA ALUCINAÇÃO**

Uberlândia – MG  
2025

**LUIZ CARLOS SILVA JUNIOR**

**ENTRE O SONHO E O DESENCANTO: BELCHIOR E O TEMPO  
DA ALUCINAÇÃO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia como requisito à obtenção do título de bacharel em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. José Benedito de Almeida Jr.

**LUIZ CARLOS SILVA JUNIOR**

**ENTRE O SONHO E O DESENCANTO: BELCHIOR E O TEMPO  
DA ALUCINAÇÃO**

Trabalho de conclusão de curso aprovado para obtenção do título de bacharel em Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia (MG) pela banca examinadora formada por:

Uberlândia (MG) \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2025.

---

**Orientador:** Prof. Dr. José Benedito de Almeida Junior

---

**Examinadora 1:** Profa. Mestra e Doutoranda Juliana Paola Dias Quintero

---

**Examinador 2:** Prof. Dr. Luiz Carlos Santos da Silva

Uberlândia – MG  
2025



Este trabalho é dedicado à minha esposa Gicelda, às minhas filhas Ana Luiza e Ludmila, aos meus irmãos Léa e Luiz Cláudio e aos meus pais Alvina e Luiz Carlos (*in memoriam*).

*E eu quero é que esse canto torto  
Feito faca, corte a carne de vocês  
(A palo seco, 1976)*

## RESUMO

Este trabalho propõe uma análise histórica, crítica e filosófica do álbum *Alucinação* (1976), de Belchior, interpretando-o como uma resposta artística à crise das utopias e à exaustão simbólica da modernidade brasileira dos anos 1970. Em contraste com o discurso conciliatório da Tropicália e da MPB tradicional, a obra de Belchior assume uma postura dissonante, marcada por uma estética da fratura, do desencanto e da subjetividade autobiográfica. Argumenta-se que *Alucinação* constitui um documento singular de seu tempo, ao mesmo tempo em que ultrapassa seu contexto imediato ao articular uma crítica à indústria cultural e ao esvaziamento da canção engajada e, indiretamente, ao mito da democracia racial. A partir de uma abordagem interdisciplinar, o artigo discute as condições históricas e culturais que moldaram a trajetória do artista cearense e examina como sua obra reflete tensões políticas, raciais e existenciais do período. A análise ancora-se em referenciais filosóficos, especialmente na crítica à modernidade presente em Nietzsche, bem como em estudos recentes sobre a relação entre estética, identidade e silenciamento racial no pós-Tropicalismo.

**Palavras-chave:** Belchior. Alucinação. MPB. Tropicalismo. Pós-Tropicalismo. Nietzsche. Modernidade. Crítica cultural. Autobiografia. Silenciamento racial.

## ABSTRACT

This paper proposes a historical, critical and philosophical analysis of Belchior's album *Alucinação* (1976), interpreting it as an artistic response to the crisis of utopias and the symbolic exhaustion of Brazilian modernity in the 1970s. In contrast to the conciliatory discourse of *Tropicália* and traditional MPB, Belchior's work assumes a dissonant stance, marked by an aesthetic of fracture, disenchantment and autobiographical subjectivity. It is argued that *Alucinação* constitutes a singular document of its time, while at the same time going beyond its immediate context by articulating a critique of the cultural industry and the emptying of engaged music and, indirectly, of the myth of racial democracy. Based on an interdisciplinary approach, the article discusses the historical and cultural conditions that shaped the trajectory of the artist from Ceará and examines how his work reflects political, racial and existential tensions of the period. The analysis is anchored in philosophical references, especially in the critique of modernity present in Nietzsche, as well as in recent studies on the relationship between aesthetics, identity and racial silencing in post-Tropicalismo.

**Keywords:** Belchior. *Alucinação*. MPB. *Tropicália*. Post-*Tropicália*. Nietzsche. Modernity. Cultural criticism. Autobiography. Racial silencing.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
<b>1 BELCHIOR E SUA ÉPOCA: UMA ANÁLISE CRÍTICA E HISTÓRICA .....</b>	<b>11</b>
<b>1.1 Uma breve biografia .....</b>	<b>11</b>
<b>1.2 Contextos político, social, econômico e artístico-cultural do país .....</b>	<b>16</b>
<b>1.2.1 Contextos político, social e econômico .....</b>	<b>16</b>
<b>1.2.2 Contexto artístico-cultural .....</b>	<b>20</b>
<i>1.2.2.1 O Tropicalismo .....</i>	<i>23</i>
<i>1.2.2.2 O Pós-Tropicalismo .....</i>	<i>27</i>
<i>1.2.2.3 Os estreantes: A geração pós-tropicalistas .....</i>	<i>29</i>
<i>1.2.2.4 Pós-Tropicalismo e Silenciamento Racial .....</i>	<i>30</i>
<b>1.2.3 A obra de Belchior no contexto dos anos 1970 .....</b>	<b>32</b>
<i>1.2.3.1 Ética e estética .....</i>	<i>32</i>
<i>1.2.3.2 Latinidade .....</i>	<i>37</i>
<i>1.2.3.3 Enfrentamento da realidade .....</i>	<i>38</i>
<b>2 O ÁLBUM ALUCINAÇÃO: UM OLHAR HISTÓRICO-CRÍTICO .....</b>	<b>38</b>
<b>2.1 Ficha técnica.....</b>	<b>39</b>
<i>Figura 1: Capa do álbum Alucinação .....</i>	<i>39</i>
<i>Figura 2: Contracapa do álbum Alucinação .....</i>	<i>40</i>
<i>Figura 3: Encarte do álbum Alucinação.....</i>	<i>40</i>
<b>2.2 Um álbum e seu tempo: panorama de <i>Alucinação</i> .....</b>	<b>44</b>
<b>2.3 Uma geração desprovida de utopias: a desilusão da juventude pós-1968.....</b>	<b>49</b>
<b>2.4 Refutando os Mitos: Belchior e a Análise Crítica à Tropicália e à MPB Tradicional .....</b>	<b>54</b>
<b>2.5 A autobiografia como metáfora política: Nordeste e latinidade .....</b>	<b>58</b>
<b>3 CONCLUSÃO – A ALUCINAÇÃO CONTINUA .....</b>	<b>63</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>65</b>
<b>FONTES: .....</b>	<b>69</b>

## INTRODUÇÃO

Lançado em 1976, o álbum *ALUCINAÇÃO*, de Belchior, permanece como uma das obras mais inquietantes e contundentes da música popular brasileira. Seu impacto não se restringe à inovação musical ou à força poética de suas letras: trata-se do testemunho de uma crise de sentido vivida por uma geração que, formada à sombra do idealismo revolucionário de 1968, viu-se mergulhada na ressaca dos grandes projetos coletivos e no endurecimento do regime militar. Em vez de reafirmar as utopias heroicas de uma juventude engajada, Belchior oferece um retrato brutalmente honesto da transição entre a esperança e o desencanto, entre o desejo de transformação e a consciência amarga do fracasso.

Este trabalho propõe uma leitura crítica de *ALUCINAÇÃO* como expressão estética e filosófica da modernidade em colapso. Argumentamos que, ao contrário de muitas vertentes da MPB — especialmente a Tropicália e seus desdobramentos —, Belchior recusa a conciliação entre vanguarda e indústria cultural, e opta por uma poética centrada na experiência individual, na exposição das fragilidades e na recusa de qualquer promessa redentora. Em sua lírica, sua autobiografia emerge não como egocentrismo, mas como gesto político: falar de si para denunciar o esgotamento das narrativas que tentaram dar sentido ao mundo.

Mostra também que a emergência de vozes críticas no cenário musical brasileiro do pós-tropicalismo, como a de Belchior, coincide com um momento de tensões profundas em torno da representação cultural, da identidade e do poder simbólico. Se por um lado a Tropicália e a MPB tradicional buscavam inovar as formas musicais e ampliar os horizontes estéticos da canção popular, por outro, também reproduziam certos limites, sobretudo na manutenção de narrativas conciliatórias como o mito da democracia racial.

Nesse sentido, é fundamental observar que a crítica empreendida por Belchior à geração anterior de músicos não se limita a uma oposição estética ou ideológica, mas também revela a saturação de certos discursos e a urgência de novas vozes — inclusive aquelas silenciadas pelo racismo estrutural e pela censura, como no caso de artistas negros como Tony Tornado. Ao colocar em questão os legados da contracultura e da canção engajada, Belchior aponta para uma crise da representação e da utopia no Brasil dos anos 1970, evidenciando um desejo de reinvenção radical das linguagens artísticas e das subjetividades possíveis.

A partir de referências filosóficas como a de Friedrich Nietzsche — e em diálogo com as análises de diversos autores, examinamos como a crítica à utopia, o individualismo lúcido e a desilusão política articulam-se na construção da identidade poética do cantor

cearense. O álbum *ALUCINAÇÃO*, nesse contexto, não é apenas um documento de época: é também um exercício de pensamento e de resistência simbólica.

O trabalho organiza-se em dois capítulos principais. No primeiro, traçamos um panorama histórico e cultural do Brasil nos anos 1970, abordando brevemente a biografia de Belchior e os contextos político, social, econômico e artístico que moldaram sua trajetória — com destaque para o Tropicalismo e o período pós-Tropicalista.

No segundo capítulo, realizamos uma análise detalhada do álbum *ALUCINAÇÃO*, investigando sua recepção, sua crítica à MPB tradicional, sua relação com o desencanto da juventude pós-1968 e a centralidade da autobiografia como estratégia poética e política.

Nosso objetivo é mostrar que, ao expor a ferida da modernidade brasileira sem buscar curá-la, Belchior nos legou uma obra que ainda nos interpela — talvez porque, como ele mesmo escreveu, “o novo sempre vem”, mas o novo também pode ser um abismo. *ALUCINAÇÃO*, nesse sentido, é uma travessia: entre o sonho e o naufrágio, entre o eu e o mundo, entre a lucidez e a vertigem.

## 1 BELCHIOR E SUA ÉPOCA: UMA ANÁLISE CRÍTICA E HISTÓRICA

### 1.1 Uma breve biografia

Antonio Carlos Belchior nasce no dia 26 de outubro de 1946, na cidade cearense de Sobral. Filho de Otávio Belchior Fernandes e Dolores Gomes Fontenelle Fernandes, décimo terceiro de vinte e dois filhos.

Inicia seus estudos no Colégio Sobralense, tradicional escola de Sobral. Lá se destaca por sua memória espantosa e senso de humor aguçado, tornando-se por isso, orador da quarta série. (Medeiros, 2017, p. 22)

Em 1960, com treze anos, muda-se com sua família para a capital Fortaleza. Instalam-se no bairro Parquelândia, um dos mais prósperos da capital cearense, com colégios, faculdades, bons restaurantes, supermercados e serviços. É matriculado no Colégio Liceu do Ceará e ali suas notas serão sempre acima da média. (Medeiros, 2017, pp. 26-27)

Após completar seus estudos secundários no Colégio Sobralense, com dezoito anos, Belchior se interessa pela religião. Estuda durante quatro anos no mosteiro dos Capuchinhos em Guaramiranga, onde ingressa em fevereiro de 1964, poucos meses antes do golpe de Estado no Brasil, em uma turma de catorze noviços capuchinhos. Adota o nome de frei Francisco Antônio de Sobral: “A escolha do nome Sobral foi de um bairrismo orgulhoso”, conta seu

biógrafo Jotabê Medeiro (2017, p. 14). Ainda segundo Medeiros, ele tinha “uma memória prodigiosa, além de uma facilidade despresunçosa para escrever.” (2017, p. 14)

Ainda sob o hábito capuchinho, somos informados que o poeta

[...] tinha notabilíssimo senso de humor. Criava textos parodiando os Fioretti de São Francisco (causos religiosos misturando ficção e realidade), mas colocando os próprios colegas noviços como personagens. Exímio versejador, ele conseguia improvisar repentes por duas ou três horas seguidas, em tardes de passeio. Tinha vários traços que o distinguiam, segundo seu amigo Hermínio: inteligência, comunicação, alegria e bom humor, e contribuía para alegrar o grupo, com repentes rimados e tiradas cômicas. Escrevia com grande facilidade. Algo da produção que o distinguiria no futuro já estava delineado ali mesmo, na vida monástica. [...] A vida monástica atraiu o inquieto frei Sobral pela abrangência de seu debate intelectual. (MEDEIROS, 2017, p. 15-17)

Desse período de afastamento e reflexão religiosa, Belchior além do reforço de sua bagagem intelectual com a filosofia, a teologia, o latim e o canto gregoriano, traz aquela característica que o seguiria por toda vida:

[...] o jeito pausado de falar, com uma entonação falsamente ordinária, sem picos nem falhas. Ao mesmo tempo, as palavras eram ornamentadas por uma perfeita dicção, refinamento feito de erudição íntima, sem afetação. O conhecimento vertiginoso chamava a atenção dos interlocutores e, muitas vezes, os intimidava. (MEDEIROS, 2017, p. 29)

Permanece no mosteiro dos capuchinhos até o ano de 1966. Nesse mesmo ano, regressa a Fortaleza e ingressa na Faculdade de Medicina de Porangabuçu, em Fortaleza, passando em primeiro lugar no vestibular. Entretanto, abandona o curso no quarto ano (1971) e começa a dedicar-se integralmente à música. (Medeiros, 2017, p. 32). Belchior passa por uma mudança radical de perspectiva, absorvendo um sem-número de percepções, temperadas por doses generosas da atmosfera dionisiaca da noite de Fortaleza:

Em vez do exame da alma, agora ele mergulhava na crueza da dissecação de corpos humanos. Belchior, porém, já havia sido contaminado também pela féerie daquelas noites pagãs, e pelos novos desafios da juventude. Em 1968, corriam o mundo as palavras do famoso discurso de Daniel Cohn-Bendit, na Sorbonne, conclamando os estudantes a lutar contra a extrema direita. A mudança parecia estar nas mãos da juventude. (MEDEIROS, 2017, p. 32)

Nesse período passa a frequentar em Fortaleza o Bar do Anísio, local onde se reuniam regularmente alguns nomes que se tornariam grandes expoentes da MPB. Segundo Medeiros:

No seu auge, em 1971, o Bar do Anísio se tornaria o maior celeiro artístico da nova música cearense, e aqueles universitários que o elegeram como anfitrião Fausto Nilo, Raimundo Fagner, Jorge Mello, Rodger, Têti, Ednardo, Petrucio Maia, Cirino e outros – converteram-se nas joias mais brilhosas da cultura musical emergente. As canções surgiam com naturalidade no Anísio, mas algumas delas só se realizariam anos depois. (2017, p. 35)

Começa a ser forjado ali o poeta-compositor, profundo e sofisticado, que alcançará sua plenitude em meados dos anos 1970.

No Bar do Anísio, o poeta entra em contato com uma geração de futuros astros cearense ligados às artes, mas também mergulha na política dos centros acadêmicos e das passeatas, recebendo a “influência do Centro Popular de Cultura, criado pelo grupo de Oduvaldo Vianna Filho, Leon Hirzsmann e Carlos Estevam, no Rio de Janeiro, inspirava outras organizações pelo país todo.” (Medeiros, 2017, p. 39). Engaja-se na política da Universidade.

É também no Bar do Anísio que se dá o intercâmbio artístico do grupo de artistas cearenses com os mais diversos nomes das artes, vindos principalmente do sudeste do Brasil. Esses artistas, juntamente com Belchior, começam a projetar ir além das fronteiras do Ceará. Conforme Medeiros:

O Bar do Anísio, embaixada daquele ambiente de subversão e sedução, converteu-se numa espécie de ponte entre mundos. Por intermédio do programa Porque Hoje é Sábado, que produzia na televisão cearense, o amigo Jorge Mello se ocupava de trazer ao Ceará artistas como Trio Mocotó, Tim Maia, Gilberto Gil, Torquato Neto – e já fechava também canjas e shows no Anísio.” [...] “Estimulados pelo reconhecimento nacional que já granjeavam, os cearenses começaram a tecer planos de voos mais altos. (2017, pp. 40-41).

Apesar de ligado a outros artistas da cena cearense, propõe a si mesmo a construção de sua própria personalidade artística, com características diversos dos demais. Abandona a faculdade de medicina no último ano e parte para o sudeste, primeiro para o Rio de Janeiro e depois São Paulo. Ainda segundo Medeiros,

Belchior assumiu, então, a tarefa solitária da construção de sua personalidade única na MPB. A voz como intérprete de si mesmo só seria ouvida pela primeira vez no Festival Universitário da Tupi, em 1971, no Rio, quando defenderia “Na hora do almoço”, um clássico “joão cabralino” de primeiríssima grandeza. Mas o jovem estudante de medicina experimentava um momento de reconhecimento como compositor, e sua ascensão coincidia com a decisão daquele grupo de largar tudo e ir para o Rio de Janeiro ou São Paulo. Belchior, questionado por Jorge Mello, respondeu sem pestanejar: “Vamos embora”. O amigo retrucou: ‘Mas você está no quarto ano de medicina!’. Ele deu de ombros, e abandonou a faculdade. (2017, pp. 41-42).

O poeta chega ao Rio de Janeiro em abril de 1971, mas a cidade seria apenas uma escala transitória em sua trajetória artística. Medeiros informa que ele, “Trazia uma mala cheia de livros, textos complicados de filosofia, São Tomás de Aquino, Kierkegaard, Wittgenstein. Sem dinheiro, foi ficar com parentes no Méier.” (MEDEIROS, 2017, pp. 42-44).

A literatura, juntamente com a filosofia, irá marcar profundamente sua música. Poetas como João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Paul Verlaine e Arthur Rimbaud trazem requinte à sua composição poético-musical. (MEDEIROS, 2017, p. 44).

Também vê nas composições de Caetano, Chico Buarque e Gil, o refinamento estético característico da MPB, extraído da literatura. (MEDEIROS, 2017, p. 44).

No Rio, ainda no ano de 1971, ele participa do IV Festival Universitário da MPB, promovido pela TV Tupi, com a música “Na hora do almoço”, composição sua, interpretada por ele e pelos cantores Jorginho Telles e Jorge Nery, no palco do Teatro João Caetano. Belchior foi o grande vencedor do festival, ganhando o troféu Bandolim de Ouro, além de prêmio em dinheiro e uma viagem à Europa. Belchior opta por desistir da passagem e resolve pegar tudo em dinheiro, com o qual paga pequenas dívidas e compra um violão Giannini. (MEDEIROS, 2017, p. 49).

No ano seguinte, 1972, muda-se para São Paulo onde divide o apartamento com um amigo (Medeiros, 2017, pp. 61-62). Lá compõe músicas para curtas-metragens, para se manter na cidade. Ainda nesse mesmo ano a cantora Elis Regina grava a canção *Mucuripe*, composta por ele e musicada por Fagner. (MEDEIROS, 2017, p. 86). Em 1974 lança seu primeiro álbum, intitulado *MOTE E GLOSA*, de 1974, no qual grava a música *A palo seco*.

Em 1976, traz a público sua obra-prima, o magnífico álbum *ALUCINAÇÃO*, que alavanca sua carreira e o coloca no panteão dos maiores compositores brasileiros. Nesse trabalho nos brinda com as excelentes canções *Velha roupa colorida* e *Como nossos pais*, também gravadas por Elis Regina (MEDEIROS, 2017, p. 86). Segundo o biógrafo:

Alucinação surgiu, principalmente, como o disco que apresentava as armas do autor e a estética do compositor das canções que Elis adotara dois anos antes, tornando-as parte do discurso geracional mais conhecido do Brasil: “Como nossos pais” e “Velha roupa colorida”. Mas foi por pouco que essa alquimia aconteceu. Belchior e Elis, embora tivessem frequentado lugares em comum no Rio e em São Paulo, nunca haviam se encontrado. Ela já tinha gravado ‘Mucuripe’, de Belchior e Fagner, em 1972, mas não conhecia pessoalmente o compositor. Quem lhe tinha levado a música foram produtores da Polygram. (2017, p. 86).

Belchior tem uma carreira intensa, na qual grava mais 12 álbuns, totalizando 14 discos em 25 anos de carreira.

Em 2005, grava seu último disco em vida, *BELCHIOR ACÚSTICO*, com Gilvan de Oliveira no violão tocando os seus maiores clássicos. A partir desse ano, Belchior inicia o seu autoexílio e, se afastando cada vez mais do público e da mídia, transforma-se em ícone pop e figura cult. Muitas especulações são criadas acerca do seu sumiço.

Segundo Jotabê Medeiros, Belchior

[...] começou a desaparecer em 2007. As evidências de que seu sumiço era inusitado e ‘misterioso’ foram sendo levantadas pela imprensa e por alguns vestígios que corroboravam a tese de uma fuga doida: além do ateliê abandonado, agentes que não

conseguiam marcar shows, pensões atrasadas, celular desativado, familiares que não conseguiam dizer como encontrá-lo, amigos que não sabiam mais seu endereço e, enfim, as primeiras dívidas. O estacionamento Jaguaribe Park, de São Paulo, entrou com o primeiro processo, reclamando o pagamento de 8.323,59 reais – Belchior abandonara em suas dependências uma Mercedes C180, placa CCW-9000, ano 1995. Também largou outro veículo no aeroporto de Congonhas. (2017, p. 159).

Pessoas próximas dizem que ele começa a mudar seu comportamento, a se isolar e a ter menos comprometimento com seus compromissos profissionais, amigos e família quando inicia seu relacionamento com a produtora cultural Edna Prometheu, que se torna sua assessora pessoal. A partir daí, passa a ter problemas também com a justiça.

Em 2009, é encontrado vivendo no Uruguai, junto com sua companheira Edna e concede uma entrevista ao programa Fantástico da Rede Globo, dizendo não haver desaparecido e estar preparando um disco de canções inéditas e o lançamento de todas as suas canções em espanhol. Em 2012, desaparece novamente da grande mídia. (FUSCALDO; BORTOLOTTI, 2021, p. 94)

Belchior falece em abril de 2017, aos 70 anos, na cidade de Santa Cruz do Sul, no estado do Rio Grande do Sul. A causa da morte é atestada como ruptura de um aneurisma da artéria aorta.

Embora tenha partido, Belchior em sua grandiosidade artística continua a reverberar sua voz, mantendo-a vibrante e cheia de vida. Sua arte ultrapassou as barreiras do tempo, permanecendo inquieta e errante. Suas canções ainda servem como estandartes e lamentos, ecoando entre aqueles que celebram os vivos e honram os mortos, enquanto os mortos continuam a se fazer ouvir.

Conforme destacado pelo Prof. Dr. Luiz Carlos Santos da Silva, da Universidade Federal de Uberlândia, em inteligente anotação à margem deste texto, sua figura transcende a morte e permanece viva entre nós:

Poeta, como foi Belchior, um artista que não cabia dentro de si mesmo, só poderia ter morrido mesmo do coração. Todavia, sua presença fantasmagórica perambula ainda hoje pelas ruas de Belo Horizonte (MG), no compasso do bloco carnavalesco “Volta Belchior”. O bloco, fundado em 2016 (período do misterioso desaparecimento de Belchior), imortalizou as canções e a figura de Belchior como uma espécie de “quarto rei mago”, isto é, aquele sujeito da folia de reis (Artaban) que nunca chegou, mas que todos continuam esperando o seu retorno.<sup>1</sup>

Esse comentário não apenas destaca a presença contínua de Belchior na cultura popular contemporânea, mas também reforça sua figura como uma entidade persistente e

---

<sup>1</sup> Comentário manuscrito em correção de texto. Anotação pessoal recebida pelo autor em 7 maio 2025.

rebelde — uma voz que, mesmo após sua partida, continua a desafiar o conformismo e a conformidade.

*“Ano passado eu morri  
Mas esse ano eu não morro”*  
(Sujeito de sorte, 1976)

## **1.2 Contextos político, social, econômico e artístico-cultural do país**

### **1.2.1 Contextos político, social e econômico**

No aspecto político, o Brasil vive entre os anos de 1964 e 1985 um período ditatorial cívico-militar, marcadamente arbitrário e violento. O emprego da tortura, assassinatos, prisões arbitrárias, supressão de direitos básicos de cidadania, cassação de mandatos, manipulação constitucional, esvaziamento dos poderes Legislativo e Judiciário e a ampliação desmedida dos poderes do Executivo, são métodos cotidianos de afirmação do regime. A censura à imprensa e as artes revelam o alto grau de violência e perversidade do regime instalado. (SANTOS, 2019).

O golpe militar de 1964 é o resultado de uma série de fatores políticos, econômicos e sociais que se acumulam desde o início da década de 1960. Naquele período, o Brasil vivia um clima de intensa polarização política, com o governo de João Goulart (1961-1964) buscando implementar reformas de base, tais como a reforma agrária, a regulamentação da remessa de lucros das multinacionais e a ampliação dos direitos trabalhistas. Estas propostas eram vistas com desconfiança por setores conservadores da sociedade, incluindo empresários, militares, a classe média urbana e parte da Igreja Católica, que temiam uma possível inclinação do país para o socialismo.

Ademais, o contexto da Guerra Fria influenciou significativamente o golpe. Os Estados Unidos, preocupados com a possibilidade do Brasil se alinhar ao bloco socialista, apoiaram os militares e setores conservadores brasileiros, fornecendo-lhes recursos e apoio político para a deposição de João Goulart.

#### **Segundo Marcos Napolitano:**

O golpe foi o resultado de uma profunda divisão na sociedade brasileira, marcada pelo embate de projetos distintos de país, os quais faziam leituras diferenciadas do que deveria ser o processo de modernização e de reformas sociais. O quadro geral da Guerra Fria, obviamente, deu sentido e incrementou os conflitos internos da sociedade brasileira, alimentando velhas posições conservadoras com novas bandeiras do anticomunismo. (NAPOLITANO, 2014, p. 10)

O primeiro presidente militar do regime instaurado em 1964 foi o marechal Humberto Castelo Branco (1964-1967), que governou sob a premissa de "reorganizar" o país e

combater a "ameaça comunista". Durante seu governo, são criados órgãos de repressão, como o Serviço Nacional de Informações (SNI), e inicia-se a perseguição sistemática a opositores, incluindo sindicalistas, estudantes, intelectuais e políticos. Em 1967, é “promulgada” uma nova Constituição, que consolida o autoritarismo do regime. Sob o governo subsequente do marechal Artur da Costa e Silva (1967-1969), a repressão é aumentada.

Com a “promulgação” do Ato Institucional nº 5 (AI-5) em dezembro de 1968, a repressão política intensifica-se consideravelmente. Este ato confere ao governo poderes ditatoriais, incluindo o fechamento do Congresso Nacional, a supressão da liberdade de expressão, a suspensão de direitos civis e políticos e a censura prévia à imprensa e às artes, ocasionando uma repressão ainda mais feroz aos opositores. As pessoas ficam proibidas de se reunirem em clubes, sindicatos e até mesmo em seus próprios lares.

Até então o regime permitia, ainda que de forma vigiada e controlada, certa mobilização contestadora de parte da sociedade. Com o AI-5, o peso total da repressão é liberado e recai brutalmente sobre a oposição ao regime. Conforme Napolitano,

O AI-5 marcou também uma ruptura com a dinâmica de mobilização popular que ocupava as ruas de forma crescente desde 1966, capitaneada pelo movimento estudantil. Mais do que isso, teve um efeito de suspensão do tempo histórico, como uma espécie de apocalipse político-cultural que atingiria em cheio as classes médias, relativamente poupadas da repressão que se abatera no país com o golpe de 1964. A partir de então, estudantes, artistas e intelectuais que ainda ocupavam uma esfera pública para protestar contra o regime passariam a conhecer a perseguição, antes reservada aos líderes populares, sindicais e quadros políticos da esquerda. O fim de um mundo e o começo de outro, num processo histórico de alguns meses que pareciam concentrar todas as utopias e os dilemas do século XX. O Brasil não sairia incólume desta roda-viva da história. (NAPOLITANO, 2014, pp. 94-95)

Após a consolidação do regime com a implantação do AI-5, tem-se o período mais severo da ditadura militar brasileira que ocorre entre os anos de 1968 e 1974, durante os governos de Costa e Silva e Emílio Garrastazu Médici (1969-1974). Nesse período, a repressão política atinge seu auge, caracterizando-se por prisões arbitrárias, torturas, execuções e desaparecimentos de opositores ao regime. Grupos armados de esquerda, como a Ação Libertadora Nacional (ALN) e o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), organizam-se para resistir ao regime ditatorial. Dessa forma, movimentos sociais, especialmente o estudantil, são severamente reprimidos durante esse período.

Nesse contexto, vale destacar aquele que foi um dos mais importantes elementos no enfrentamento ao regime militar, o Movimento Estudantil (ME), alvo de violenta repressão.

O movimento desempenhou um papel central nos protestos contra o regime militar, especialmente em eventos como a Passeata dos Cem Mil e o Congresso da UNE em Ibiúna, recebendo suporte de organizações e partidos políticos como a Ação Popular (AP), o PC do B, a ALN, o MR-8 e as dissidências da Guanabara (DI-GB) e de São Paulo (DI-SP). (SANTOS, 2009, p. 101).

Conforme Jordana de Souza Santos, o ano de 1968 representa o ponto culminante das mobilizações estudantis no Brasil, com episódios emblemáticos como a Passeata dos Cem Mil, a Batalha da Rua Maria Antônia e o XXX Congresso da UNE, realizado em Ibiúna (SP) (2009, p. 101). Nessas ocasiões, destaca-se a atuação de lideranças vinculadas a organizações políticas, como Vladimir Palmeira (DI-GB), José Dirceu (DI-SP) e Luís Travassos (AP). (SANTOS, 2009, p. 101).

A presença dessas correntes dentro do movimento estudantil (ME) confere ao movimento uma orientação marcadamente partidária, refletida em palavras de ordem como: “Abaixo à ditadura!”, “Abaixo a Guerra do Vietnã!”, “Só o povo armado derruba a ditadura!”, e nas resoluções e cartas-programa da UNE. (SANTOS, 2009, p. 101).

Com a instauração do Ato Institucional nº 5 (AI-5), diversos líderes estudantis e partidários são intensamente perseguidos. Muitos são presos e torturados e vários outros são mortos, como Carlos Marighella (líder da ALN), Mário Alves (líder do PCBR), Honestino Guimarães (presidente da UNE em 1971), Alexandre Vanucchi Leme (líder estudantil da USP) entre muitos outros (SANTOS, 2009, p. 102).

Dessa forma, para as organizações políticas, e conseqüentemente para o movimento estudantil, resta apenas a clandestinidade e a prática de algumas ações armadas, como assaltos a banco e sequestros de personalidades políticas, a fim de financiar a luta e a preparação para a guerrilha almejada pelos que defendiam a luta armada. Apesar da força inicial, divergências internas sobre estratégias e reivindicações levam à desarticulação do movimento após a instauração do AI-5, em 1968. (SANTOS, 2009, p. 102).

Por sua vez, o início da década de 1970 marca um período de profunda reconfiguração tanto para o movimento estudantil (ME), quanto para a esquerda revolucionária brasileira. Diante da intensificação da repressão, especialmente durante o governo do general Emílio Garrastazu Médici — caracterizado pela criação da OBAN e dos DOI-CODI e pelo aumento das prisões, torturas e execuções —, as organizações revolucionárias entram em processo de revisão estratégica, questionando os rumos da luta armada e as interpretações da

realidade nacional. Conflitos internos e sectarismos fragilizam ainda mais esses grupos, contribuindo para sua desarticulação. (SANTOS, 2009, p. 106).

Nesse cenário, o ME é duramente atingido: seus líderes são perseguidos, mortos ou exilados. O movimento entra em declínio e opta por formas menos visíveis de resistência. A luta política se desloca para os espaços universitários, concentrando-se na reconstrução das entidades estudantis (como DCEs, UNE e UEEs) e em atividades culturais e informativas, abandonando temporariamente a insurreição armada. Assim, a prioridade passa a ser a reorganização interna do movimento e a preservação de suas estruturas frente ao autoritarismo vigente. (SANTOS, 2009, p. 106).

Paralelamente, o regime militar investe intensamente em propaganda com o propósito de construir uma imagem de "milagre econômico". Esse período é marcado por altas taxas de crescimento econômico, que chegam a atingir até 10% do Produto Interno Bruto (PIB) ao ano e que tem como base o aporte significativo de capital externo. O Brasil passa, desta forma, por um processo rápido de industrialização, fazendo com que haja uma ampliação da concentração de renda e das desigualdades sociais, haja vista que a maioria da população não desfruta dos resultados desse milagre econômico (GONÇALVES; FERREIRA, 2013). Nesse sentido, os sucessivos presidentes militares

[...] realizaram ações em todo âmbito da vida social – do econômico ao político e cultural – com objetivo de criar condições necessárias ao florescimento do setor privado, nacional e imperialista. Isto significava, de um lado, proporcionar a máxima extração de mais-valia absoluta e relativa da força de trabalho assalariada industrial e agrícola, com forte arrocho salarial – congelamento dos salários e queda do seu valor real. O congelamento salarial foi possível graças a uma eficaz política de controle da força de trabalho, seja com bruta violência estatal – a proibição de manifestações e greves – seja com a criação de uma profunda insegurança no emprego [...]. (PEREIRA, 2008. p. 109 apud GONÇALVES; FERREIRA, 2013, pp. 32-33)

Ainda segundo Gonçalves e Ferreira:

Este desenvolvimento econômico foi acompanhado por uma forte repressão política, marcada por prisões, interrogatórios, torturas e censura. Repressão, justificada pela necessidade de se manter a estabilidade política e a segurança do país, frente aos considerados suspeitos de oposição ao regime, comunistas e simpatizantes. Assim, há uma enorme desmobilização da sociedade civil, perseguição, exílio e morte de pessoas que tinham participação política e os movimentos sociais passam a se reunir e a agir clandestinamente. (2013, pp. 33)

Em 1973, ocorre a primeira grande crise do petróleo, provocada pelos países árabes membros da OPEP (Organização dos Países Exportadores de Petróleo), que aumentam o preço do petróleo em mais de 400%. Esse evento tem um impacto negativo significativo na economia brasileira, marcando o fim do período conhecido como "Milagre Econômico".

A guerra-fria também afeta direta e intensamente a política e a economia brasileira, levando as forças conservadoras e reacionárias do país a refrear os avanços sociais até então conquistados e a estabelecer alianças com o capital internacional.

Para Gonçalves e Ferreira (2013, pp. 277-278) citando PETRAS (1999),

O golpe civil-militar foi a resistência capitalista às possibilidades de reformas e avanços sociais. Por meio da violência, os setores reacionários atuaram com prisões de lideranças, torturas, assassinatos, expulsão de líderes esquerdistas do país e intervenção em sindicatos. Sob o contexto da Guerra Fria e em nome do anticomunismo, as forças reacionárias do país instituíram uma ditadura civil-militar que objetivou promover a internacionalização da economia e a reconcentração de renda, poder e propriedade nas mãos de corporações transnacionais, monopólios estatais e privados e grandes latifundiários, aprofundando sua integração com o mercado mundial e suas ligações com o capital financeiro e industrial internacionais.

Esse cenário econômico, aliado à repressão aos movimentos sociais, resulta no declínio dos direitos trabalhistas e sociais. Há um aumento significativo do poder e do lucro capitalistas, revertendo conquistas obtidas através das lutas dos trabalhadores. Este período foi marcado pela supressão de diversos direitos sociais, destacando-se a desregulamentação dos direitos trabalhistas.

Sobre esse aspecto, Gonçalves e Ferreira afirmam que:

A ditadura civil-militar atuou radicalmente para barrar as pretensões de conquistas econômicas e sociais do governo João Goulart. A primeira medida do governo de Castelo Branco foi revogar a Lei de Remessa de Lucros, que impedia as empresas estrangeiras de fazer remessa de lucros exageradas para o exterior. Ele estabeleceu o arrocho salarial, revogou o decreto que desapropriava terra às margens das estradas para a reforma agrária, revogou a nacionalização das refinarias particulares e o decreto que congelava os aluguéis, restringiu o crédito às pequenas e médias empresas, deu as mais amplas garantias ao capital estadunidense que foram estabelecidas pelo Acordo de Garantia dos Investimentos Norte-Americanos no Brasil. (p. 278)

Por fim, tendo em perspectiva esse contexto autoritário, com supressão de direitos políticos, sociais e trabalhistas, com o movimento estudantil desarticulado e a luta armada duramente sufocada, é conveniente lembrar que dois outros importantes aspectos da realidade social – a arte e a cultura – também sofrem com a dura repressão.

Contudo, todo esse ambiente de violência e repressão propiciará o surgimento de criadores artísticos notáveis, produtores de obras geniais e singulares que, ao se oporem ao regime, deixarão suas marcas indelévels nas artes e na música.

### **1.2.2 Contexto artístico-cultural**

Entre as décadas de 1960 e 1980, a arte brasileira oscilou entre a busca por uma identidade cultural própria e a crescente influência estrangeira, sobretudo a estadunidense.

Nesse período, consolidou-se uma tensão entre o ideal de uma cultura nacional autêntica e os processos de massificação promovidos pela indústria cultural (NAPOLITANO, 2004, p. 29).

A década de 1960, em especial no campo da música popular, teve início com o surgimento e a popularização da Bossa Nova — estilo que fundia o samba com o jazz norte-americano. Caracterizado por interpretações contidas, quase sussurradas, harmonias sofisticadas e arranjos minimalistas, esse gênero teve no violão seu instrumento emblemático e em João Gilberto, o baiano que revolucionou a forma de cantar e tocar, seu principal expoente.

Esteticamente inovadora, a Bossa Nova marcou um contraste com a produção musical dominante dos anos 1950, centrada em boleros e sambas-canção de forte carga dramática, interpretados por vozes potentes como as de Nelson Gonçalves, Francisco Alves, Vicente Celestino, Elizeth Cardoso, Dalva de Oliveira e Ângela Maria, entre outros (NAPOLITANO, 2004, p. 30). A sofisticação estética do novo estilo atraiu um público também sofisticado, formado por apreciadores de jazz e música erudita (NAPOLITANO, 2004, p. 30).

O auge da Bossa Nova ocorreu em 1962, com o célebre concerto no Carnegie Hall, que apresentou ao público norte-americano nomes como João Gilberto, Tom Jobim e Luiz Bonfá. Embora consagrador, o evento também gerou polêmicas, sendo alvo de críticas severas por parte da imprensa brasileira (CASTRO, 1990).

Com o tempo, contudo, o movimento passou a ser alvo de críticas por sua suposta alienação. As letras que exaltavam o cotidiano burguês da zona sul carioca — como *Garota de Ipanema*, *O amor, o sorriso e a flor* e *O barquinho* — foram acusadas de ignorar as questões sociais vividas pela maioria da população brasileira (NAPOLITANO, 2004, p. 33). Essa crítica acentuou o embate entre os defensores de uma arte modernizante e os adeptos de um nacionalismo cultural engajado.

Enquanto a Bossa Nova representava um salto estético em direção à modernidade, setores da esquerda, especialmente ligados ao meio universitário, demandavam uma arte politicamente comprometida com a transformação social. Muitos militantes viam no lirismo da Bossa Nova uma forma de escapismo em um país profundamente marcado pela desigualdade e pelo imperialismo cultural.

Marcos Napolitano (2004, p. 33) observa que:

“A esquerda nacionalista, muito influente nos meios artísticos e culturais e, sobretudo, nos ambientes universitários, se dividiu em torno da Bossa Nova. Alguns jovens militantes reconheciam que cantar a ‘garota de Ipanema’, o ‘amor, o sorriso e a flor’, o ‘barquinho’ e outras mumunhas mais era o mais bestial sinal de alienação, num país

vitimado pelo ‘imperialismo’ capitalista [...] com uma população de mais de dois terços composta por miseráveis e subempregados [...]”.

Além da crítica à Bossa Nova, o rock’n roll também foi percebido como ameaça à construção de uma identidade nacional. A chegada desse estilo ao Brasil — sobretudo a partir de 1959, com a fundação do Clube do Rock, no Rio de Janeiro — alarmou os jovens nacionalistas de esquerda. O rock, associado à juventude suburbana e à lógica do consumo, era visto como produto de um projeto cultural alienante, incompatível com os ideais de emancipação social.

Segundo Napolitano (2004, p. 34), a alternativa à alienação tanto da Bossa Nova quanto do rock seria a criação de uma música popular brasileira moderna e engajada:

“Era preciso criar um gosto por música popular brasileira entre a juventude [...] Mais um motivo para resgatar a Bossa Nova de sua alienação e torná-la a base de um novo gosto musical. [...] A partir desse projeto musical – e ideológico – nascerá a moderna MPB, em meados dos anos 1960, representada por Elis Regina, Edu Lobo, Chico Buarque, entre outros. Por outro lado, os participantes dos clubes do rock, como Erasmo Carlos, Roberto Carlos e Carlos Imperial, serão os protagonistas da Jovem Guarda. Estavam lançadas as bases para a lendária rivalidade musical da segunda metade dos anos 1960.”

Esse panorama artístico antecede o golpe militar de 1964, marco de inflexão na vida política e cultural brasileira. Com o endurecimento do regime, especialmente após a edição do AI-5 em 1968, a arte passaria a operar sob novas condições, marcadas por censura e vigilância.

Conforme Napolitano (2004, p. 48), o período de 1964 a 1968 foi paradoxal: embora marcado por repressão institucional, permitiu certa liberdade artística, uma vez que os artistas estavam isolados de suas bases populares, como operários e camponeses. O regime os tolerava enquanto se dirigissem apenas à classe média consumidora de cultura. Com a radicalização política de 1968, essa tolerância diminuiu, e a repressão se intensificou.

Com a promulgação do AI-5, inicia-se uma nova fase de cerceamento da vida cultural. Entre 1969 e 1978, o governo militar implementou mecanismos mais rigorosos de controle da produção artística. A nova Lei de Censura, o Decreto-Lei nº 1.077 e a reorganização da Polícia Federal consolidaram a censura prévia a espetáculos, obras impressas e audiovisuais (NAPOLITANO, 2014, p. 100). Também se expandiu a autocensura nas redações e a vigilância informal por meio dos "bilhetinhos" do SIGAB/MJ.

Nesse contexto, a arte brasileira não se calou, mas reinventou suas estratégias expressivas. A repressão provocou um deslocamento da linguagem artística para formas indiretas, metafóricas e experimentais. A canção popular consolidou-se como um espaço

privilegiado de crítica, reflexividade e resistência, explorando o cotidiano sob novas perspectivas éticas e subjetivas.

Paralelamente, o cinema e o teatro engajados buscaram desestabilizar os discursos oficiais, desconstruir mitos nacionais e refletir sobre os limites da representação. A Tropicália, surgida nesse ambiente de tensão e criatividade, propôs uma nova concepção de identidade como mistura, paródia e invenção — um projeto estético que fazia da arte uma forma de pensar, poetizar e resistir.

Em síntese, os movimentos culturais e intelectuais da época responderam de modo vigoroso ao autoritarismo e à censura. Mesmo diante do medo e da repressão, a cultura brasileira permaneceu ativa, reinventando seus meios de expressão. Música, teatro e cinema tornaram-se redutos fundamentais de resistência simbólica, culminando no surgimento de uma arte que, ao mesmo tempo, se esteticiza, se politiza e se historiciza. Nesse processo, reafirmouse a potência da arte brasileira como força crítica frente à massificação e ao autoritarismo.

#### 1.2.2.1 O Tropicalismo

O ano de 1967 representou um marco na história da música engajada, representando um ponto de inflexão no movimento artístico nacional. Nesse período, a música popular alcança seu auge de popularidade, mas também começa a ser questionada pelos próprios artistas.

Enquanto alguns defendiam a ideia de que a música e as artes em geral deviam promover a renovação estética da MPB, alinhando-se às tendências internacionais, outros adotavam uma posição conservadora e nacionalista, sustentando que a função do artista é denunciar a realidade com firmeza (NAPOLITANO 2004, pp. 60-61). A Tropicália, ou Tropicalismo, surge em meio a esse turbilhão de eventos, trazendo uma transformação artística que impactará profundamente a música popular brasileira.

Os principais responsáveis por essa virada artística, são os baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil ((NAPOLITANO 2004, p.61) que, em suas participações no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record de São Paulo em outubro de 1967, interpretando suas composições *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*, respectivamente, causam enorme rebuliço na plateia e intensa perplexidade na crítica musical, além de provocar a ira dos artistas conservadores. Segundo Napolitano (2004, pp. 61-62):

Fundindo tradições do cancionário nordestino, Bossa Nova e música *pop*, os dois assombraram a plateia e a crítica, com “Domingo no parque” (Gil e os mutantes, um grupo de *rock* de São Paulo) e “Alegria, alegria” (Veloso com os Beat Boys, um grupo argentino que imitava os Beatles). Além das guitarras elétricas, instrumentos típicos

do *rock* anglo-americano, que pela primeira vez invadiam o templo sagrado da MPB nacionalista, as músicas traziam outras inovações, principalmente nas letras e na performance dos artistas. As letras, muito elogiadas pela sua qualidade poética, veiculavam imagens inovadoras sobre experiências urbanas, que rompiam com os temas do “morro” e do “sertão”, típicas da MPB nacionalista. Na canção de Caetano, um jovem descompromissado flanava pelas ruas, “sem lenço, sem documento”, aberto às experiências e informações do mundo moderno. Na música de Gil, três personagens populares se envolvem num crime passionai, num parque de diversões de subúrbio. A solidariedade popular romantizada das canções de protesto era substituída pela cena urbana realista. O arranjo de Rogério Duprat, misturando instrumentos clássicos de orquestra a ruídos gravados na rua, selava a aliança entre o movimento Música Nova e o tropicalismo nascente.

Dessa forma, combinando elementos da cultura popular brasileira com inovações estéticas, absorvidas principalmente de elementos artísticos estrangeiros, o tropicalismo desafiou tanto o conservadorismo tradicional quanto o autoritarismo da ditadura, criando uma arte revigorada e impactante.

De acordo com o filósofo Celso Favaretto (2021, p. 19), o tropicalismo surgiu com o objetivo de inovar, sem a intenção de se constituir como um movimento artístico e estético. No campo musical, Gil e Caetano não se consideram representantes de nenhum movimento estético, político ou revolucionário particular, mas sim como parte de uma visão compartilhada e comunitária de cultura, especialmente da cultura baiana, que incluía nomes como Gal Costa e Maria Bethânia.

Suas canções não seguiam os padrões da Moderna Música Popular Brasileira (MMPB) daquela época e nem indicavam claramente um determinado engajamento político ou um certo lirismo, embora suas composições contivessem, diluídas, ambas as posturas. Por conseguinte, com letras modernas e arranjos simples, confundem um público acostumado ao nacionalismo explícito e à participação político-social, presentes nos festivais de canção da época.

Entretanto, essas músicas geraram em seus ouvintes tanto o entusiasmo quanto a desconfiança. E essa ambiguidade exigia explicações, pois só a apresentação e a interpretação das canções não eram suficientes para a compreensão daqueles que as ouviam. Subjacente a isso, houve a intenção dos tropicalistas em reformular a sensibilidade do público e elevar a música popular a um gênero digno e relevante. (FAVARETTO, 2021, p. 19)

Dissecando as canções *Alegria, Alegria* (de Caetano) e *Domingo no Parque* (de Gil), Favaretto (2021) apresentou uma análise aprofundada da estética tropicalista, descrevendo as propostas artísticas tropicalista, que tinham como pretensão alçar a música brasileira ao

patamar de modernização, almejado pela MPB desde o final dos anos 1950 com a Bossa Nova, mas apresentados de forma leve, quase neutra. Nesse sentido (FAVARETTO, 2021, pp. 20-21),

A marchinha *pop Alegria, Alegria* denotava uma sensibilidade moderna, à flor da pele, fruto da vivência urbana de jovens imersos no mundo fragmentário de notícias, espetáculos, televisão e propaganda. Tratava, numa linguagem caleidoscópica, de uma vida aberta, leve, aparentemente não empenhada. Tais problemas, enunciados de forma gritante em grande número de canções da época, articulavam-se à maneira de fatos virados notícias. Através de procedimento narrativo, as descrições de problemas sociais e políticos, nacionais ou internacionais, misturavam-se a índices da cotidianidade vivida por jovens de classe média, perdendo, assim, o caráter trágico e agressivo. A tranquilidade do acompanhamento dos Beat Boyz e da interpretação de Caetano reforçava tal neutralização, surpreendendo um público habituado a vibrar com declarações de posição frente à miséria e à violência. [...] Assim, *Alegria, Alegria* apresenta uma das marcas que iriam definir a atividade dos tropicalistas: **uma relação entre fruição estética e crítica social, em que esta se desloca do tema para os processos construtivos**. Na linha da modernidade, esta tendência *cool* das canções tropicalistas trata o social sem o *páthos* então vigente. [...] Nesta primeira música tropicalista, surpreendem-se – no procedimento de enumeração caótica e de colagem, tanto na letra quanto no arranjo – indicações certeiras do processo de desconstrução a que o tropicalismo vai submeter a tradição musical, a ideologia do desenvolvimento e o nacionalismo populista.

Sobre Domingo no Parque, destacando a complexidade dos arranjos, Favaretto (2021, p. 22) explica que,

*Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, causou impacto pela complexidade construtiva, mais aparente que em *Alegria, Alegria*. O forte da música é o arranjo que ele e Rogério Duprat realizaram, segundo uma concepção cinematográfica, assim como a interpretação contrapontada de Gil. Aquilo que poderia tornar-se apenas a narração de uma tragédia amorosa, vivida em ambiente popular, tornou-se uma *féerie* em que letra, música e canto compõem uma cena de movimentos variados, à imagem da festa sincrética que é o parque de diversões. O processo de construção lembra as montagens eisensteinianas; letra, música, sons, ruídos, palavras e gritos são sincronizados, interpenetrando-se como vozes em rotação. Gil e Duprat construíram uma *assemblage* de fragmentos documentais: ruídos de parque, instrumentos clássicos, berimbau, instrumentos elétricos, acompanhamento coral.

Importante frisar que os tropicalistas se utilizaram da forma como a imprensa descrevia sua posição artística e política – com grande ênfase nas declarações contundentes de Caetano e Gil, sincronizadas com o comportamento da juventude de classe média minimamente próxima do movimento *hippie* – como fomentador da natureza estético-revolucionário do movimento, transformando-o em uma onda ou uma moda. Ademais, é necessário evidenciar o trabalho significativo de *marketing* realizado pelo empresário Guilherme Araújo, que reforçava essa característica de moda (ou onda) dado ao movimento. (FAVARETTO, 2021, p. 23).

Nesse sentido, Favaretto (2021, p.23) indica que,

O tropicalismo surgiu, assim, como moda; dando forma a certa sensibilidade moderna, debochada, crítica e aparentemente não empenhada. De um lado, associava-se a moda ao psicodelismo, mistura de comportamentos *hippie* e música *pop*, indiciada pela síntese de som e cor; de outro, a uma revivescência de arcaísmos brasileiros, que se chamou de “cafonismo”. Os tropicalistas não desdenharam este aspecto publicitário

do movimento; sem preconceitos, interiorizaram-no em sua produção, estabelecendo assim uma forma específica de relacionamento com a indústria da canção.

Caetano e Gil, mesmo antes do lançamento de *Alegria, Alegria e Domingo no Parque*, podem ser considerados os grandes responsáveis pela transformação da música popular brasileira. Com seu trabalho crítico realizado nos festivais, esses artistas, juntamente com outros, delinearão uma revisão cultural das manifestações críticas surgidas após o golpe de 1964 (FAVARETTO, 2021, pp. 24-25). Para o filósofo,

Tal atitude, após um primeiro momento de oposição à situação cultural e tentativas de reformulação dos processos de análise e compreensão da nova realidade, desembocava numa exigência de violência, visando à anulação das respostas anteriores, no esforço de partir do zero para uma reconstrução. O tropicalismo resultou dessa radicalização, sendo, talvez, o movimento que melhor expressou os impasses da *intelligentsia* brasileira. Procurando articular uma nova linguagem da canção a partir da tradição da música popular brasileira e dos elementos que a modernização fornecia, o trabalho dos tropicalistas configurou-se como uma desarticulação das ideologias que, nas diversas áreas artísticas, visavam a interpretar a realidade nacional, sendo objeto de análises variadas – musical, literária, sociológica, política. Ao participar de um dos períodos mais criativos da sociedade, os tropicalistas assumiram as contradições da modernização, sem escamotear as ambiguidades implícitas em qualquer tomada de posição. Sua resposta à situação distinguia-se de outras da década de 1960, por ser autorreferencial, fazendo incidir as contradições da sociedade nos seus procedimentos. (2021, pp. 24-25)

Em suma, se anteriormente grande parte dos intelectuais e artistas brasileiros, apegados a preocupações puramente sociais, políticas e econômicas, engajaram-se na pretensão de construção de um Brasil novo por meio de variadas formas de militância<sup>2</sup>, voltadas sobretudo a um público intelectualizado de classe média, principalmente artistas e estudantes, o tropicalismo significou a proposição de uma revisão estético-cultural, que tinha como escopo a tentativa de uma volta às origens nacionais com a redescoberta do Brasil, com o reconhecimento de nossa dependência econômica e a necessidade de internacionalização da nossa cultura, conjugado a uma proposta de massificação.

O tropicalismo, de certa forma, promove essa síntese, mas com ênfase nos aspectos artístico, cultural e, sobretudo, estético. Nesse sentido, para finalizar do tópico, vale transcrever a conclusão do professor Favaretto (2021, pp. 29-30):

O tropicalismo nasceu dessas discussões, que já se exauriam, inclusive por força da repressão. Propunha outro tipo de discussão, substancialmente distinta das anteriores como tática cultural, como proposta ideológica e relacionamento com o público. Era uma posição definidamente artística, musical. Rearticulando uma linha de tradição abandonada desde o início da década, retomando pesquisas do modernismo, principalmente a antropofagia oswaldiana, rompeu com o discurso explicitamente político, para concentrar-se numa atitude “primitiva”, que, pondo de lado a “realidade

---

<sup>2</sup> Movimentos artísticos mais significativos: CPC da UNE; Grupo Opinião; o Cinema Novo; Teatro de Arena e Oficina; a poesia participante de Violão de Rua; romances como *Quarup*, de Antônio Calado, e *Pessach* de Carlos Heitor Cony. (Favaretto, 2021)

nacional”, visse o Brasil com olhos novos. Confundindo o nível em que se situavam as discussões culturais, o tropicalismo deu uma resposta desconcertante à questão das relações entre arte e política.

### 1.2.2.2 O Pós-Tropicalismo

Promulgado o Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, o processo artístico-cultural foi significativamente afetado. O nível de censura intensificou-se, resultando na prisão ou no exílio de diversos artistas, interrompendo a intensa atividade política e de experimentação estética (FAVARETTO, 2017, p. 183).

Com o exílio de Caetano e Gil, o ano de 1969 marca o “fim” do tropicalismo, o que representou, segundo Favaretto (2017, p. 183), “um duro golpe sobre os projetos e ações políticas e artístico-culturais, sobre verdades e ilusões que mobilizaram o desejo e o empenho de transformação social –, às vezes compondo atitudes radicais de resistência.” Sobre esse aspecto, ele conclui que “a década de 1970 abriu-se sob o signo de uma grande derrota.” (FAVARETTO, 2017, p. 183).

Consequentemente, parte da crítica passou a acreditar na impossibilidade de continuação dos projetos de transformação artísticos, adotando até a expressão “vazio cultural<sup>3</sup>” (FAVARETTO, 2017, p. 183) para descrever aquele momento.

Entretanto, essa frase e o pessimismo nela expressado, refletiam apenas um aspecto daquela realidade, haja vista que houve, como aponta Favaretto (2017, p. 183),

uma passagem da crítica social e política do tema aos procedimentos, pondo em destaque as virtudes da invenção; uma mudança na representação política, advinda inclusive em decorrência do balanço crítico que começava a ser feito dos ideais, das estratégias e das ilusões políticas claras ou implícitas nos processos artísticos e culturais do período que findava.

Favaretto (2017, p. 183) acrescenta ainda que,

[...] desde o momento tropicalista surgiram manifestações culturais diferenciadas, alternativas, que se estenderam aos anos 1970. Contracultura, marginalidade, curtição e desbunde foram designações que pretenderam dar conta de uma produção variada e dispersa, embora constituindo uma trama feita de alguns tópicos comuns – que se distinguiu daquelas da maioria dos projetos anteriores, principalmente pela ênfase agora atribuída aos aspectos comportamentais, à emergência do corpo como espaço de agenciamento das atividades, aparentemente sem conotação política, desde que o modo como até então se fazia a arte política fosse tomado como modelo. A proposição de uma “nova sensibilidade”, que se compunha por uma certa concepção de “marginalidade” em relação ao sistema sócio-político e artístico-cultural, aparecia como a motivação básica daquelas manifestações – o que implicava mudança acentuada da ideia e das práticas de participação desenvolvidas na década de 60. Nova

<sup>3</sup> Cf. Favaretto (2017, p. 183): “A expressão “vazio cultural” foi aplicada naquele momento por uma certa vertente crítica exatamente para indicar a impossibilidade de continuidade ou a inadequação daqueles projetos de transformação.”

sensibilidade e marginalidade articularam-se frequentemente ao experimentalismo nas atividades artísticas e na atividade crítica. É da intersecção desses conceitos operacionais (Santiago, 1972: 21), identificadores das manifestações alternativas em geral, que surgiram as mais expressivas produções culturais da primeira metade dos anos 1970, que, aliás, não deixavam de opor-se à ditadura do regime militar, de afirmarem, portanto, um outro modo do político.

No mesmo sentido, Marcos Napolitano (2002, p. 2):

Na hierarquia cultural da sociedade brasileira, a MPB chegou à década de 70 dotada de alto grau de reconhecimento junto às parcelas de elite da audiência musical, ainda que alguns setores do meio acadêmico e literário não compartilhassem desta valorização cultural excessiva. Enquanto o cinema e o teatro brasileiros, como um todo, não conseguiam formar um público “fixo”, mais amplo, a música popular consolidava sua vocação de “popularidade”, articulando reminiscências da cultura política nacional-popular com a nova cultura de consumo vigente após a era do “milagre econômico”, entre os anos de 1968 e 1973.

Vale dizer que nesse período, a censura, baseada em critérios políticos e morais, vetava parcial ou totalmente o conteúdo de diversas obras, mas não impediu a produção artística em geral. Muitos artistas, inclusive os que se opunham ao regime, contribuíram para o fortalecimento do mercado de bens simbólicos. (DINIZ, 2014, p. 25-26).

Por seu turno, a ditadura adotou uma "modernização conservadora", que impulsionou o desenvolvimento técnico e a reestruturação da indústria cultural. Além disso, o aumento do poder aquisitivo da classe média ampliou o público consumidor de cultura, e a televisão, que se popularizou nos anos 1970, foi crucial para a visibilidade de muitos artistas. Além disso, uma parte da produção artístico-cultural desenvolvida na década de 1970 pareceu corroborar as propostas tropicalista. (DINIZ, 2014, p. 28).

Conforme Sheyla Diniz (2014, p. 27), na década de 1970, a contracultura brasileira se expandiu, influenciada pelo tropicalismo e marcada pelo conceito de "desbunde". Associado à diversão e à despolitização, o termo era usado pejorativamente por militantes de esquerda para criticar aqueles que evitavam o engajamento contra a ditadura ou abandonavam a luta armada. O desbunde, portanto, simbolizava uma postura de despolitização e descompromisso com a resistência à opressão do regime.

Entretanto, convém observar que os impactos desse contexto para a estética modernista brasileira foram significativos. Se o modernismo, desde 1922, buscava conciliar identidade nacional e projeto emancipatório, a virada dos anos 1970, marcada pela repressão e pela desilusão política, operou uma inflexão decisiva nesse percurso. Ao invés da utopia coletiva, surge uma nova sensibilidade centrada no corpo, na marginalidade, no comportamento e na invenção formal – um deslocamento que transforma a arte em campo de reinvenção subjetiva e de crítica implícita. Essa nova estética rompe com os paradigmas do engajamento

direto e instaura um regime estético mais ambíguo e plural, que, longe de significar evasão, propõe um outro modo do político e do sensível. Trata-se, assim, de um momento em que arte e filosofia se encontram na recusa das grandes narrativas e na valorização das práticas micropolíticas, das resistências fragmentárias e dos modos de vida. O pós-tropicalismo, portanto, reconfigura não apenas a produção cultural, mas o próprio horizonte filosófico de compreensão da experiência estética no Brasil.

### *1.2.2.3 Os estreantes: A geração pós-tropicalistas*

É importante lembrar que a década de 1960 foi marcada pela consolidação de grandes nomes da Música Popular Brasileira (MPB), artistas que alcançaram notável prestígio e que são reverenciados até os dias atuais. Gênios musicais como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão e Maria Bethânia emergiram no contexto pós-golpe militar e pós-AI-5 e continuaram sendo amplamente divulgados e prestigiados e objetos de extensa produção acadêmica, com inúmeros estudos sobre suas obras. (SOUZA E LOBO, 2021).

Contudo, com o término do movimento tropicalista, diversos novos artistas, cuja produção artística pode ser considerada igualmente relevante e que receberam a influência da tropicália, surgiram na cena musical brasileira.

Estreantes na década de 1970, artistas como Gonzaguinha, Luiz Melodia, Novos Baianos, Secos & Molhados, Clube da Esquina, João Bosco, Fagner, Belchior, Ivan Lins, Raul Seixas, entre muitos outros, despontaram na cena artístico-musical pós-tropicalista que, segundo Souza e Lobo (2021), “foram a primeira geração de músicos e compositores populares nascida e criada no interior de um cenário sociocultural novo, que marcou as produções artísticas do país.”

Conforme Souza e Lobo (2021), estes artistas, embora cerceados pela censura, gozaram das benesses de um nascente mercado que surgia no interior da incipiente indústria cultural brasileira. Souza e Lobo destacam que,

Essa geração anos 1970 de músicos e compositores populares foi a primeira nascida e criada no berço de uma indústria cultural plenamente “racionalizada”; fato que, de certo, modelou o *habitus* (Bourdieu, 1996a) artístico desses jovens estreantes. [...] Esses estreantes na década de 1970 surgiram e se desenvolveram em um contexto novo de profissionalização musical, que incidiu sobre o *modus operandi* artístico dessa geração. [...] Com os primeiros músicos populares nascidos e criados nesse cenário sociocultural novo, é notório como o campo de possibilidades de atuação profissional dessa geração foi adequado a essa conjuntura. Dois fatores primordiais despontam nesse contexto: primeiro, o recurso da telenovela como ferramenta decisiva de divulgação; segundo, o uso dos instrumentos visuais como componente

indispensável para a construção de suas trajetórias profissionais ou mesmo confecção musical. (2021)

A interação entre a indústria fonográfica e a televisiva tornou o recurso visual uma ferramenta comum para esta geração. Dessa forma, esses artistas passaram a se utilizar de elementos imagéticos em seus trabalhos ou carreiras profissionais. (SOUZA E LOBO, 2021). Dessa forma, segundo Souza e Lobo (2021),

O conjunto Secos & Molhados, por exemplo, construiu todo um aparato cênico que envolvia maquiagens, penas e plumas, envolto àqueles corpos dançantes, de sexualidade ambígua, de Ney Mato grosso, Gerson Conrad e João Apolinário, num dos maiores sucessos da década (Vaz, 1992). Raul Seixas, frequentador assíduo de tudo quanto era programa de televisão, lapidou a imagem de artista rebelde, tremendamente caricatural, com seu cabelo e barba desgrenhados sob os óculos escuros (Souza, 2016). Belchior sustentou muito bem a imagem de latin lover, capitalizando a potência sexual da figura construída em torno do galã sedutor (Medeiros, 2017).

Por fim, vale ressaltar que a característica mais notável e significativa da geração dos anos 1970 reside na forma como as trajetórias e os trabalhos musicais destes artistas se desenvolvem de maneira independente. Esses novos artistas serão responsáveis por interromper os movimentos musicais que haviam marcado a cena cultural da década anterior, inaugurando uma nova fase na vida artístico-musical do país, que vai ser caracterizada principalmente pela fragmentação. (SOUZA E LOBO, 2021).

#### *1.2.2.4 Pós-Tropicalismo e Silenciamento Racial*

É igualmente relevante ressaltar a presença do artista negro no cenário artístico pós-tropicalista, evidenciando a persistente ocorrência do racismo na censura das representações midiáticas desses artistas durante o período da ditadura no Brasil.

Nesse sentido, as pesquisadoras Amanda Palomo Alves e Maria Cristina Giorgi (2020) apresentam um importante estudo que demonstra a tentativa de apagamento do artista negro naquele contexto de censura e repressão. Segundo as autoras:

A democracia racial – exaltada como modelo e elemento essencial na formação da sociedade brasileira – foi uma das principais ideologias propagadas pelo regime militar brasileiro, a partir de 1964 (GUIMARÃES, 2002). Ao se apoiar naquela ideologia, o regime buscava consolidar uma imagem de nação como “pátria”, colocando em prática ideias e propagandas que exaltavam um “Brasil harmônico”, também racialmente. Nessa direção, debates e discussões conduzidos pela população negra, sobre sua condição e situação na sociedade brasileira, foram identificados como “indesejáveis” pelo regime político, que taxava como “perigosa” a participação daquela população em movimentos sociais. Porém, após 1964, vários movimentos sociais negros permanecem articulados. (ALVES; GIORGI, 2020, p. 17).

Em tal contexto, a emergência de artistas negros que afirmavam explicitamente sua identidade e reivindicavam visibilidade pública se confrontava com os limites impostos pela censura e pela grande imprensa. Um caso emblemático é o de Tony Tornado, cantor e *performer* que, entre os anos de 1970 e 1972, torna-se alvo de discursos que o constrói como uma figura ameaçadora e dissonante da imagem nacional idealizada (ALVES; GIORGI, 2020, p. 6).

Para as pesquisadoras, a ascensão de Tony Tornado no cenário artístico nacional coincide com sua atuação como corpo negro político e afirmativo, especialmente após sua vitória na fase nacional do Festival Internacional da Canção (1970) com a música “BR-3”.

Tornado representa, com seu corpo e com sua performance, uma ruptura com o ideal de mestiçagem harmônica defendido pelo regime e pela ideologia da democracia racial brasileira. Assim, tanto a grande imprensa quanto os órgãos de censura reagiram com hostilidade à sua imagem, rotulando-o como violento, estranho ou “exagerado”, estabelecendo uma rede de significação que o tornava alvo de desconfiança e deslegitimação (ALVES; GIORGI, 2020, p. 6-13).

A música “*Sou Negro*”, censurada em 1972, simbolizou a tensão entre a afirmação da identidade negra e o controle autoritário do Estado sobre as manifestações culturais. Com gestos inspirados no movimento Black Power, estética afrocentrada e canções afirmativas como “*Sou Negro*”, o cantor desafiava os padrões dominantes de representação do corpo negro no Brasil (ALVES; GIORGI, 2020, p. 14-16).

Dessa forma, a análise da trajetória de Tony Tornado revela como a ditadura militar brasileira operou não apenas por meio da repressão física e institucional, mas também através de discursos que racializavam e marginalizavam os corpos negros no espaço público. A construção simbólica do cantor como ameaça — realizada pela grande imprensa e reforçada pela censura — evidenciou a atuação do racismo estrutural nas esferas da cultura e da comunicação. A censura da canção “*Sou Negro*” é exemplar nesse sentido, pois revela o incômodo estatal diante de uma afirmação identitária que rompe com o mito da democracia racial propagado pelo regime (ALVES; GIORGI, 2020, p. 17).

A atuação de Tornado representa um gesto de resistência que desestabiliza os padrões hegemônicos de representação da cultura nacional. Ao afirmar-se publicamente como negro em um contexto de vigilância e silenciamento, mostra que a cultura popular pode ser, também, um campo de disputa política e simbólica (ALVES; GIORGI, 2020, p. 17-19).

Por último, vale dizer que, ao revisitar esse episódio, as autoras contribuem significativamente para os estudos sobre racialidade, promovendo a desnaturalização dos discursos racistas que permeavam — e ainda permeiam — a história brasileira, revelando as múltiplas formas de controle exercidas sobre corpos dissidentes e, ao mesmo tempo, suas potências de resistência (ALVES; GIORGI, 2020).

### **1.2.3 A obra de Belchior no contexto dos anos 1970**

#### *1.2.3.1 Ética e estética*

A geração de compositores brasileiros que surgem após o fim do tropicalismo, incorporam em suas obras os elementos artísticos e estéticos daquele movimento, tais como a fusão do regionalismo brasileiro com elementos artísticos absorvidos da cultura internacional. Nesse sentido, Souza e Lobo (2021, p. 253-254) destacam:

Em termos estéticos, é possível encontrar, de fato, afinidades entre esses jovens músicos e a geração anterior. Um dos grandes trunfos do movimento tropicalista foi uma espécie de mistura de dados eletrônicos, como símbolos de modernidade, com os elementos regionais, ligados à cultura nacional (Sanches, 2000; Favaretto, 2007). A então chamada geração “pós-tropicalista” carregou essa “fórmula” como um recurso muito comum de confecção artística. Foi dessa geração de estreates que emergiram misturas de gêneros e estilos musicais que marcaram a década. Houve, por exemplo, a mistura de guitarra com viola caipira do trio Sá, Rodrix e Guarabyra; rock com baião de Raul Seixas; guitarras elétricas com tamborim e pandeiro dos Novos Baianos, misturas de samba e frevo de Alceu Valença, os tratos jovenguardistas com samba de morro feitos por Luiz Melodia e as combinações de rock com bossa nova e jazz do Clube da Esquina.

Entretanto, nada obstante essa característica modernizante herdada do tropicalismo, vale destacar como traço marcante dos compositores pós-tropicalista, o seu caráter independente e de produção fragmentada – no sentido de mistura de diversos gêneros musicais – característica essa absorvida da influência da contracultura internacional, que os afastou de uma ligação umbilical com qualquer movimento estético em particular.

Os autores (SOUZA E LOBO, 2021) destacam que o Rock, para esses músicos estreates, representou uma espécie de catalizador estético, uma fonte na qual todos bebiam, tal qual os tropicalistas anteriormente, mas que não era um definidor de um gênero musical a ser seguido, mas apenas um ponto de partida criativo. De fato, os estreates setentistas permaneceram independentes esteticamente, mas produzindo uma obra cheia das mais diversas influências musicais, principalmente regionais. Nesse sentido Souza e Lobo (2021, p. 254) apontam que:

O rock, aclimatado inicialmente por Caetano Veloso, Gilberto Gil e toda a turma tropicalista, em suas ganâncias criativas foi, sem dúvida, o gênero musical mais acionado nas misturas e experimentalismos que essa geração chamada “pós-

tropicalista” colocou em prática. Emerge daí uma tendência musical marcante nesses dez anos, a qual a jornalista e crítica Ana Maria Bahiana (apud Novaes, 2005, p. 55) chamou de “esforço de síntese”. Para a autora, a eclosão desse esforço veio, na música popular, a partir da mistura entre rock, samba e frevo feita pelo conjunto Novos Baianos, passando pelo som eletrificado e “predominantemente suave” (Bahiana, 2006b, p. 198) dos Secos & Molhados, chegando até a junção entre rock e viola sertaneja, do trio Sá, Rodrix & Guarabyra. Quando os tropicalistas importaram o rock como um elemento musical a mais nas misturas de gêneros e estilos que vinham experimentando, havia um intuito claro de derrubar certos muros de preconceitos culturais e denunciar uma espécie de xenofobismo estético que colocava o Brasil numa oclusão de produção cultural. O rock surgiu, portanto, como peça-chave para uma denúncia artística, mas que ainda carecia de entusiastas para a consolidação de um campo autônomo do gênero no Brasil, algo que somente aconteceria nos anos de 1980 (Magi, 2013). Nessa conjectura [*sic*], esses estreantes na década de 1970 fartaram-se do rock como um elemento a mais na salada de misturas e experimentalismos, mas deixando ao léu a bandeira do gênero musical. Todos eram “um pouco rock”, mas nenhum sustentava a imagem definitiva de roqueiro, uma característica decisiva para o desenrolar da carreira dessa geração de músicos e compositores populares.

Discorrendo ainda sobre essa influência contracultural, Souza e Lobo (2021, p. 257) afirmam que:

Se a contracultura internacional foi, inicialmente, importada dos Estados Unidos pelo grupo tropicalista, entre 1967 e 1968, foi pelas vozes dos estreantes na década de 1970 que ela se aclimatou, em definitivo, aos contornos culturais brasileiros. Através de revelações como Novos Baianos, Secos & Molhados, Sá, Rodrix e Guarabyra, Belchior, Fagner, Raul Seixas e Mutantes (sem a vocalista Rita Lee), ou pelos menos conhecidos conjuntos de rock, Módulo Mil, Som Nosso de Cada Dia e Som Imaginário, a contracultura ganhou contornos tropicais específicos.

Nesse contexto, com a geração pós-tropicalista surge uma produção estética multifacetada, acentuando essa característica iniciada pela tropicália e que elevou definitivamente a MPB a um novo patamar estético, aproximando-a da modernidade tão almejada pela intelectualidade artística brasileira desde o fim dos anos 1950.

Por outro lado, surge com estes músicos, um novo discurso musical – não um movimento –, caracterizado por letras com temáticas mais existenciais, em substituição ao discurso irônico, debochado e psicodélico do tropicalismo, que submergiu junto às esperanças de um discurso social direto, conforme pregado pela esquerda engajada. Segundo Souza e Lobo (2021, p. 257):

A vigilância política e cultural do regime militar, principalmente após o AI-5, enterrava as esperanças de uma esquerda engajada e substituiu o discurso social e irônico do tropicalismo por uma postura de desencantamento, desânimo e individualismo. Começava a se desenhar, nesse contexto, o que Paulo Britto (2003) chamou de “temática noturna do rock pós-tropicalista”. As temáticas clássicas da contracultura, psicodelismo, liberdade sexual e crítica política – foram substituídas por canções de caráter mais subjetivo e individualizante, privilegiando temas como: medo, solidão, derrota pessoal, exílio e loucura.

É nesse cenário musical e sob essas influências que Belchior fará sua aparição no grande palco da Música Popular Brasileira, com uma obra marcada por diversas influências estéticas e, sobretudo, por temas existenciais, nos quais discute as complexidades e contradições de toda uma geração e que traz diluída em suas letras uma certa carga contestação política, acompanhada de uma alta dose de melancolia, causada pela incapacidade do movimento anterior em resistir ao regime autoritário, fato esse marcado pelo fim abrupto da Tropicália, com a prisão e o exílio de seus criadores e a intensificação da repressão pelo AI-5.

Esse teor melancólico também pode ser colocado na conta do “fracasso” da proposta de uma “modernidade evolutiva” pregada pelo movimento tropicalista (CORÇÃO, 2019), que explicitaremos mais adiante.

Por outro lado, enquanto o movimento tropicalista, na sua vertente musical, enfatizava uma abordagem “antropofágica”<sup>4</sup>, muito marcada pela fusão de elementos da cultura *pop* global com as tradições brasileiras, usadas para expressar as contradições do país<sup>5</sup>, Belchior, sem abrir mão dessa mistura de gêneros, elabora seus temas a partir de questões do cotidiano e das angústias do indivíduo situado em um ambiente de desigualdade e desesperança, construindo suas composições apoiadas em uma linguagem poético-filosófica, brutal e violenta e ao mesmo tempo doce e afável, mas sobretudo melancólica.

Esteticamente, Belchior, tal qual os tropicalistas, não deixará de dialogar com os mais diversos gêneros estrangeiros, tais como o rock, o blues, a country music, o bolero, amalgamando-os com ritmos tradicionais brasileiros, nos moldes propostos pelos tropicalistas.

Segundo Josely Teixeira Carlos (2007, p. 84), Belchior

[...] se tornou conhecido pelas canções que falam de amor e de paz e que, ao mesmo tempo, conclamam as pessoas para lutas sociais e, de forma original e intimista, retrata com lirismo a sensualidade dos amores vividos. Tal qual seus companheiros da década de 70, procurou usar a música como instrumento de transformação, como se pode comprovar na letra de *Alucinação: (A minha alucinação é suportar o dia a dia / E meu delírio é a experiência com coisas reais. / Amar e mudar as coisas me interessa mais.)*. Por intermédio de suas idéias e sons, atentava para a discussão, a reflexão e a mudança. Ele procurava alertar, principalmente os jovens, para uma análise profunda dos problemas sociais daquela geração.

Vale dizer que temas como a do amor romântico, também fazem parte do cancionário do poeta (SANTOS, 2019, p. 68), entretanto eles são contextualizados com os dramas sociais e são retratados com profundidade literária e filosófica, nos quais percebemos a

<sup>4</sup> No sentido dado pelos modernistas de 1922 e adotado pelos tropicalistas.

<sup>5</sup> Mostrando-se mais um movimento de contestação e de desconstrução/construção estética, dentro do contexto contracultural dos anos 60.

obstinação do compositor em afastar seus ouvintes do entorpecimento sedutor do alheamento a que eram submetidos pela cultura oficial.

Dessa forma, em contraste com o tropicalismo, a obra Belchioriana representa, não uma ruptura, mas um rearranjo estético e temático em relação ao proposto pelo movimento, do qual se dissociará e até mesmo se distanciará<sup>6</sup>.

Deve-se enfatizar que a obra de Belchior apresenta toques de erudição filosófica e literária, marcas de sua educação religiosa e sólida formação intelectual. Sua relação com a poesia fará com que suas canções apresentem “fragmentos de textos de Gonçalves Dias, Olavo Bilac, Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Fernando Pessoa, Garcia Lorca, Edgar Allan Poe e outros grandes escritores [...] brasileiros e estrangeiros.” (CARLOS, 2007, p. 86).

Em suas composições Belchior não nos apresenta, como dito anteriormente, qualquer inovação estética ou musical, mas apresenta uma nova consciência crítica e subjetiva, expressando com autenticidade as dores e os dilemas de uma geração – o tema da juventude é central em sua obra –, sem o tom carnavalesco, celebrativo e experimental da Tropicália, mas impregnada de erudição literário-filosófica, sem pedantismo, amalgamada com a percepção das ansiedades e angústia dos jovens, dos migrantes e dos excluídos que são confrontado com os dramas existenciais da cidade grande, amplamente marcada pela violência da ditadura militar.

Mais do que engajamento político, a poesia do cearense induz a uma tomada de consciência acerca das adversidades da vida e convida à sua aceitação e disposição para mudá-las. Esse convite ao enfrentamento das angústias cotidianas, é colocado em letras que deixam entrever em seus versos a aspereza, e ao mesmo tempo, a brandura da sua poesia, lastreada por uma singular erudição literário-filosófica.

Belchior representa, de certa forma, uma “continuidade disruptiva” que marca uma certa “oposição” à estética tropicalista, levando-se em conta a noção de esgotamento de sua capacidade de crítica à sociedade conservadora e à política do regime.

Vale destacar, conforme Gislene M. B. L. F. da Silva (2006), em artigo publicado na *Revista Estudos de Literatura Brasileira*, a presença, na obra de Belchior, de um projeto

---

<sup>6</sup> “Belchior jamais pôde ser limitado a um movimento cultural nem enquadrado no nome que a indústria do entretenimento e do espetáculo lhe tentaram atribuir. Coerente e autêntico, o cantor cearense não se acomodou às etiquetas da arte nem aos estereótipos da imagem; resolveu mergulhar na vida e praticar na plenitude o que pregava nas letras.” Disponível em: <<https://www.observatoriodaimprensa.com.br/memoria/belchior-contracultura-ao-mundo-do-espetaculo/>>. Acesso em: 12 mar. 2025.

ético e estético que se apresenta, segundo a autora, como o coroamento da carreira poética do compositor.

Conforme a autora:

O aspecto ético em sua obra está presente na voz que fala a partir de uma dupla condição: em determinado momento, é o jovem migrante nordestino, excluído e massacrado pelas desigualdades perversas das dinâmicas sociais, o sujeito brasileiro e latino-americano; em outras ocasiões, emerge a voz do indivíduo letrado, vinculado a seu tempo e a uma elite intelectual, que, sobretudo, dialoga com a produção literária canônica que antecede à sua própria criação e com o ser universal imanente à obra. No aspecto estético, Belchior constrói sua obra dentro de um estilo original, tanto do ponto de vista temático, quanto da linguagem. São letras impregnadas de poesia, textos que, se retirados do ambiente musical em que foram produzidos, permanecem como versos de evidente qualidade literária. Não são apenas documentos de um momento histórico efervescente, mas a configuração estética de uma poesia que, imbricada nas letras do cancionário popular urbano da década de 1970 e 1980, adquiriu tamanha força lírica a ponto de revelar uma vida independente do suporte melódico e sustentar-se seguramente apenas pela leitura. (SILVA, 2006, p. 104).

Ainda segundo a autora: “Suas criações apontam um engajamento dentro da série social e literária, renunciando, na medida do possível, às exigências e imposições do mercado fonográfico e da indústria cultural.” Dessa forma, conforme a autora (SILVA, 2006), o olhar de Belchior para o cotidiano, é a mola-mestra desse projeto ético-estético, fruto de uma visão de mundo filtrada pelas lentes da literatura poética. Nesse sentido, ela afirma que:

Para o poeta-compositor, a arte está relacionada à realidade cotidiana do homem, por isso a produz calcada em elementos imediatos, em um movimento cuja base está em sua maneira peculiar de enxergar o mundo, a arte e exercitar sua criatividade no texto poético. Daí poder-se considerar sua criação poética como verdadeira, sem afetações, vendo nela a demonstração da consciência e a responsabilidade das consequências sociais e morais de seus princípios e atitudes. (2006, p. 105).

Belchior abdica do tom celebrativo e carnavalesco das canções tropicalistas, e adota a dramaticidade dos eventos cotidianos em suas composições. Ele quer nos acordar do sono e do sonho alienante e nos jogar no desespero emancipador da realidade bruta e desconcertante de um país político e socialmente oprimido.

Para nos resgatar desse sonho paralisante e nos libertar da utopia estéril da arte produzida até então, suas canções são cortantes como navalha e contundentes como um martelo. A vida é desespero, nada tem de divina ou maravilhosa. Não esperemos de Belchior uma poesia balsâmica que nos tire a dor e dessensibilize nossa consciência, e muito menos que cure nossas feridas a fim de nos manter em dolente passividade.

A realidade precisa ser desvelada, ou seja, ele propõe que a vida deve ser manifestada em toda a sua crueza e brutalidade. A vida não é divina e nem maravilhosa, “Veloso”. A poesia musical Belchioriana é faca que corta fundo a carne da alienação.

Dessa forma, propondo uma narrativa crítica nova, consolidada em bases éticas e estéticas centradas em vivências e desafios da vida adulta e expressando um profundo senso de realidade e de crítica social, o cearense terá como pretensão falar aberta e diretamente ao seu ouvinte, principalmente o jovem, propondo-lhe uma tomada de decisão que o liberte da angústia do dia-dia.

### *1.2.3.2 Latinidade*

Por fim, vale trazer à discussão outro aspecto importante da obra de Belchior, que é afirmação de sua latinidade. Nesse sentido, sua poesia explora os conflitos existenciais dessa região do continente americano e destaca seu lugar na periferia do mundo capitalista realçando a sua dependência e espoliação econômica, bem como a violência sofrida em razão dos mais diversos regimes ditatoriais fincados em quase todos os países da região.

Diante desse quadro, se percebe o surgimento de uma música latina de engajamento, que retrata todos esses aspectos acima elencados, e que conta com a participação de diversos compositores latino-americanos e alguns brasileiros, entre eles Belchior.

Nesse sentido, Cleber Gordiano dos Santos, em dissertação de mestrado (2022) na qual trata acerca da latinidade ínsita na poesia de Belchior, destaca que, a

[...] partir do final da década de 1960, e especialmente nos anos 70, a música popular latino-americana desempenhou um notável papel de oposição à onda autoritária que se instaurou na região, e se estabeleceu como imprescindível arma de denúncia contra a repressão e a violência praticadas pelos regimes militares que tomaram o poder em países como Argentina, Brasil, Chile e Uruguai e que governaram com mãos de ferro. É nessa época que surge a Nueva Canción, movimento ligado às pautas sociais da esquerda que se inspirou nas raízes musicais latino-americanas para produzir um repertório crítico aos desmandos e às injustiças que se dilatavam à época. Nessa esteira, destacam-se artistas como os chilenos Víctor Jara e Violeta Parra, os cubanos Silvio Rodríguez e Carlos Puebla (que apoiou abertamente a revolução conduzida por Fidel Castro) e os argentinos Atahualpa Yupanqui e Mercedes Sosa – esta última, que ficou conhecida como “a voz da América Latina”, ultrapassou os limites da língua e obteve significativo reconhecimento também no Brasil, onde fez parcerias com cantores do calibre de Milton Nascimento, Chico Buarque, Caetano Veloso, Beth Carvalho e Raimundo Fagner; La Negra, como também era conhecida, chegou a gravar a americanista “San Vicente”, de Milton Nascimento e Fernando Brant. (SANTOS, 2022, p. 11)

Por outro lado, vale dizer que a participação de artistas brasileiros na produção dessa canção de protesto latino-americana, apesar de importante, foi muito rarefeita, com pouquíssimas canções alusivas a esse engajamento. Nesse sentido, Santos afirma que:

Excluídas algumas referências isoladas em canções de compositores como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Milton Nascimento, entre outros, a América Latina, enquanto entidade cultural e sociopolítica, é usualmente ignorada pelo cânone da música popular brasileira, que, em geral, aborda com mais frequência questões voltadas à identidade nacional, quando não regional, como no caso da música caipira e de boa

parcela dos artistas nordestinos. Belchior, em parte, seguirá essa linha, assumindo uma atitude de artista-migrante-nordestino em muitas de suas músicas, como é o caso de “Fotografia 3x4”, de 1976, e “Conheço meu lugar”, de 1979. No entanto, Belchior, um compositor que falava, desde as suas primeiras canções, “de rompimento, exílio, inconformidade com o estabelecido” (FUSCALDO e BORTOLOTTI, 2021, p. 13), vai além, ao reconhecer-se e se posicionar também como “rapaz latino-americano”, mais enfaticamente do que qualquer outro contemporâneo seu no âmbito da música popular brasileira. (SANTOS, 2022, p. 12)

### 1.2.3.3 *Enfrentamento da realidade*

Dessa forma, vislumbramos a obra de Belchior como uma amálgama entre ética e estética, rica em referências literárias, filosóficas, políticas, sociológicas, históricas e existenciais. Uma obra abrangente que busca abarcar o todo existencial, no qual os indivíduos – brasileiros, migrantes, latino-americanos, pobres e excluídos – são os objetos de suas preocupações e indagações e aos quais propõe um enfrentamento da realidade desnudada e crua, incentivando-os a uma tomada de decisão em relação ao futuro e a promoção de um rompimento definitivo com o passado marcado por derrotas amargas.

O álbum *Alucinação*, de 1976, representará o recorte que melhor definirá os contornos dessa mistura ética, estético proposta pelo compositor cearense, pois traz nas composições que integram essa obra, todos esses elementos estético-musicais que permeiam o pensamento e a arte do poeta.

## 2 O ÁLBUM *ALUCINAÇÃO*: UM OLHAR HISTÓRICO-CRÍTICO

Lançado em 1976, durante a fase de distensão do regime militar brasileiro, o álbum *ALUCINAÇÃO*, de Belchior, se consolidou como uma das obras mais significativas da música popular brasileira, como atestam diversos críticos musicais. Composto por canções densas, filosóficas e autobiográficas, o disco transcende o âmbito musical, configurando-se como um documento significativo de uma geração. Nele, Belchior aborda os dilemas enfrentados por uma juventude que cresceu sob a repressão da ditadura, ao mesmo tempo em que revisita e questiona os mitos criados pela geração anterior da MPB, incluindo os ícones da Tropicália e da canção de protesto.

O álbum mistura lirismo, crítica social, referências literárias e filosóficas, experiências pessoais e expressões de latinidade. *ALUCINAÇÃO* apresenta um eu-lírico dividido entre o sonho de transformação cultural e política, e a dura realidade cotidiana, combinando a desilusão com os rumos apontados pela geração anterior e a dor de se manter fiel à sua própria sensibilidade. Pretendemos neste tópico elaborar uma análise geral da obra, situando-a em seu contexto histórico-cultural e identificando os principais temas que dão

sustentação à sua expressividade e autenticidade. Analisaremos a crítica à Tropicália e à cultura oficial da MPB, o desencanto da juventude pós-1968, o uso da autobiografia como símbolo político e as referências à América Latina.

## 2.1 Ficha técnica

O disco foi gravado no Estúdio Phonogram de 16 canais, no Rio de Janeiro, vindo a público em junho daquele ano, com dez canções compostas e interpretadas pelo próprio artista (CAVIOLA, 2024).

A capa do álbum *ALUCINAÇÃO* traz uma fotografia estilizada do rosto de Belchior, onde ele se apresenta em um aparente estado de transe. Os nomes do álbum e do artista estão impressos em vermelho sobre um fundo azul, criando uma combinação que evoca uma série de emoções intensas, assim como as temáticas exploradas em suas músicas. (CAVIOLA, 2024).

A fotografia de Belchior que compõe a capa do álbum *ALUCINAÇÃO* é assinada por Januário Garcia, renomado fotógrafo brasileiro com vasta trajetória nas áreas de publicidade, música e documentação. Garcia também deixou sua marca ao registrar outros importantes álbuns da música brasileira, trabalhando com artistas como Gilberto Gil, Tim Maia, Chico Buarque e Leci Brandão.

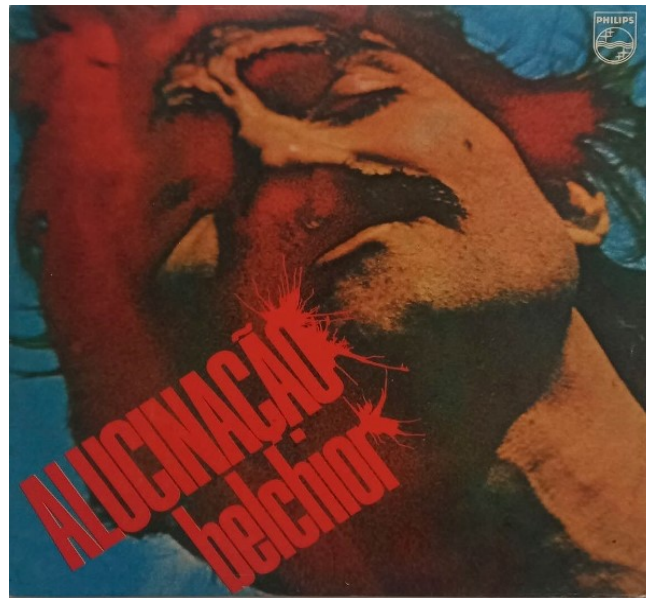


Figura 1: Capa do álbum *Alucinação*. Fonte: Google<sup>7</sup>

<sup>7</sup> BELCHIOR. *Alucinação* [capa de disco]. 1976. Disponível em: <<https://zabumbediscos.com.br/produto/belchior-alucinacao-compacto-1976/>> Acesso em: 16 abr. 2025.

Na contracapa, encontramos um desenho criado pelo próprio Belchior, que leva o mesmo título do álbum, "Alucinação". (CAVIOLA, 2024).



Figura 2: Contracapa do álbum Alucinação. Fonte: Google<sup>8</sup>

Conforme Caviola (2024),

O encarte de Alucinação apresenta uma montagem gráfica com referências a uma cédula de dólar, com a imagem do artista centralizada. Ao topo, a palavra “Lírica”, abaixo, a seguinte frase: “in gold we trust”, nós acreditamos no ouro, um trocadilho com a expressão “in god we trust”, nós acreditamos em Deus.



Figura 3: Encarte do álbum Alucinação. Fonte: Google<sup>9</sup>

<sup>8</sup> BELCHIOR. *Alucinação* [Contracapa de disco]. 1976. Disponível em: <<https://canguleiro10.blogspot.com/2016/02/belchior-alucinacao-1976.html>> Acesso em: 16 abr. 2025.

<sup>9</sup> BELCHIOR. *Alucinação* [Encarte de disco]. 1976. Disponível em: <<https://www.acervocult.com.br/peca.asp?Id=8108800>> Acesso em: 16 abr. 2025.

Jotabe Medeiros, comentando sobre a capa e o encarte do álbum, nos conta a seguinte história:

O encarte original do LP *Alucinação* tem uma frase no fim das dez letras: “Todas as músicas são de autoria de Belchior”. [...] O encarte é duplo e, quando aberto, revela um pastiche de uma cédula de dez dólares, com o rosto de Belchior ao centro. Acima da fotografia, está escrito: LÍRICAS. Abaixo dela, a inscrição: “In Gold We Trust”, trocadilho com “In God We Trust”, das cédulas norte-americanas. Não é possível traçar paralelos, mas é curioso notar que o dólar transfigurado de Belchior, de 1976, está antenado com a série Zero Cruzeiro e Zero Dollar de 1977, do artista Cildo Meireles, que substituiu as efígies de heróis nacionais por índios e internos de instituições psiquiátricas. Hoje, esse recurso é meio batido, mas na época causou grande admiração. (MEDEIROS, 2017, P. 83).

Especificamente sobre a capa e a contracapa, Medeiros (2017, p. 83) nos diz:

A foto do êxtase glauberiano da capa de *Alucinação*, o artista num flash ensanguentado, olhos fechados, foi um insight do fotógrafo Januário Garcia. Convidado pela Phonogram para acompanhar a gravação do disco para “sentir o clima”, Januário conta que “pirou” quando começou a ouvir as canções. Via nas músicas uma colagem de imagens e tentou acompanhar essa intuição. De toda a sessão de fotos com Belchior, ele considerou aquela a imagem mais delirante, e não teve dúvidas. O diretor de arte, Aldo Luiz, assim como Belchior, também não hesitou em escolher a foto de Januário. Nilo de Paula, que fez o layout e a arte-final, montou a foto com o título em vermelho, sangrando. Na contracapa, Januário fotografou um desenho de Belchior em papel e hidrocor que tinha visto numa mesa do estúdio (linhas e círculos que sugerem uma placa transistorizada). Conversando com Belchior, descobriram, fotógrafo e cantor, que eram do mesmo signo, escorpião, e assim surgiu o símbolo que fica no alto, à esquerda, aplicado sobre o título. A capa anunciava um som que se confirmava como de alto refinamento.

*ALUCINAÇÃO* foi um sucesso de vendas, se tornando o ponto de virada na carreira de Belchior, alçando o artista ao panteão dos grandes músicos brasileiros. Nesse sentido, conforme Caviola (2024), somos informados que:

*Alucinação* “vendeu meio milhão de cópias [...]. Transformou Belchior num ídolo universitário intermediário [...] popular e refinado, compreensível o tempo todo e subcutâneo em suas motivações filosóficas e existenciais”, de acordo com Medeiros (2017, p. 92). Apesar de apresentar produções inéditas, algumas já eram de conhecimento do público, pois compunham o repertório do espetáculo musical estrelado pela cantora Elis Regina, *Falso Brillhante*, que ficou em cartaz entre os anos de 1975 e 1977 no Teatro Bandeirantes, localizado na cidade de São Paulo. É também desse trabalho a maioria dos sucessos da carreira de Belchior, com destaque para *Apenas Um Rapaz Latino-Americano*, *Velha Roupas Coloridas*, *Como Nossos Pais*, *Sujeito de Sorte*, *Alucinação*, *A Palo Seco* e *Fotografia 3x4*. Canções essas que foram regravadas pelo próprio artista ao longo dos anos, a partir de diferentes linguagens e que sempre marcaram presença em seu repertório e na memória construída sobre sua fortuna musical. (CAVIOLA, 2024)

Outro detalhe importante é a permanente relevância do álbum, com regravações feitas por inúmeros artistas da atual geração, tais como,

[...] Daíra (2017), que gravou um álbum com dez canções de Belchior; Emicida (2019), que inseriu na faixa *AmarElo*, um sample de *Sujeito de Sorte*; e de Ana Cañas (2021), que trouxe ao público suas interpretações de *Apenas Um Rapaz Latino-Americano*, *Velha Roupas Coloridas*, *A Palo Seco*, *Sujeito de Sorte*, *Antes do Fim*, *Fotografia 3x4*, *Como Nossos Pais*, dentre outras. Vale ressaltar que décadas atrás,

ainda em 2002, a banda Los Hermanos já havia iniciado esse movimento ao gravar a sua versão de A Palo Seco e apresentá-la ao público no antigo programa Luau MTV. (CAVIOLA, 2024)

O álbum possui 10 faixas musicais, todas compostas e interpretadas pelo próprio Belchior.

No lado A temos (DISCOS DO BRASIL, 2024):

**1. “APENAS UM RAPAZ LATINO-AMERICANO”**

**Compositor:** Belchior

**Músicos:**

Antenor Gandra: Guitarra

Lui: Gaita (Harmônica)

Pedrinho: Bateria

José Roberto Bertrami: Teclados

Marizinha: Coro

Ariovaldo Contesini: Percussão

Paulo Cesar Barros: Baixo Elétrico

Rick Ferreira: Guitarra de Aço

Regininha: Coro

Evinha: Coro

**Arranjador:** José Roberto Bertrami

**2. "VELHA ROUPA COLORIDA "**

**Compositor:** Belchior

**Músicos:**

Antenor Gandra: Guitarra

Rick Ferreira: Guitarra de Aço

Paulo Cesar Barros: Baixo Elétrico

Ariovaldo Contesini: Percussão

José Roberto Bertrami: Teclados

**Arranjador:** José Roberto Bertrami

**3. "COMO NOSSOS PAIS"**

**Compositor:** Belchior

**Músicos:**

Antenor Gandra: Guitarra

Rick Ferreira: Guitarra de Aço

Paulo Cesar Barros: Baixo Elétrico

Ariovaldo Contesini: Percussão

José Roberto Bertrami: Teclados

Pedrinho: Bateria

**Arranjador:** José Roberto Bertrami

**4. "SUJEITO DE SORTE"**

**Compositor:** Belchior

**Músicos:**

Antenor Gandra : Guitarra

Paulo Cesar Barros : Baixo Elétrico  
 Ariovaldo Contesini : Percussão  
 José Roberto Bertrami : Teclados  
 Pedrinho : Bateria  
**Arranjador:** José Roberto Bertrami

## 5. "COMO O DIABO GOSTA "

**Compositor:** Belchior  
**Músicos:**  
 Rick Ferreira: Guitarra de Aço  
 Ariovaldo Contesini: Percussão  
 José Roberto Bertrami: Órgão  
 José Roberto Bertrami: Teclados  
 Antenor Gandra: Viola Caipira  
 Belchior: Violão  
 Lui: Viola Caipira  
 Rick Ferreira: Viola Caipira  
**Arranjador:** José Roberto Bertrami

No lado B (DISCOS DO BRASIL, 2024):

### 1. "ALUCINAÇÃO"

**Compositor:** Belchior  
**Músicos:**  
 Antenor Gandra: Guitarra  
 Rick Ferreira: Guitarra de Aço  
 Paulo Cesar Barros: Baixo Elétrico  
 Ariovaldo Contesini: Percussão  
 Antenor Gandra: Violão  
 José Roberto Bertrami: Órgão  
 José Roberto Bertrami: Teclados  
 Pedrinho: Bateria  
**Arranjador:** José Roberto Bertrami

### 2. "NÃO LEVE FLORES"

**Compositor:** Belchior  
**Músicos:**  
 Antenor Gandra: Guitarra  
 José Roberto Bertrami: Piano  
 Rick Ferreira: Guitarra de Aço  
 Paulo Cesar Barros: Baixo Elétrico  
 Orlando Silveira: Acordeon  
 Antenor Gandra: Violão  
 Pedrinho: Bateria  
**Arranjador:** José Roberto Bertrami

### 3. "A PALO SECO"

**Compositor:** Belchior  
**Músicos:**

Antenor Gandra: Guitarra  
 José Roberto Bertrami: Piano  
 Rick Ferreira: Guitarra de Aço  
 Paulo Cesar Barros: Baixo Elétrico  
 Antenor Gandra: Violão  
 José Roberto Bertrami: Teclados  
 Pedrinho: Bateria  
**Arranjador:** José Roberto Bertrami

#### 4. "FOTOGRAFIA 3 X 4"

**Compositor:** Belchior  
**Músicos:**  
 Antenor Gandra: Guitarra  
 Rick Ferreira: Guitarra de Aço  
 Paulo Cesar Barros: Baixo Elétrico  
 Ariovaldo Contesini: Percussão  
 Antenor Gandra: Violão  
 José Roberto Bertrami: Teclados  
 Pedrinho: Bateria  
**Arranjador:** José Roberto Bertrami

#### 5. "ANTES DO FIM"

**Compositor:** Belchior  
**Músicos:**  
 Antenor Gandra: Violão  
 Lui: Gaita (Harmônica)  
**Arranjador:** José Roberto Bertrami

Dessa forma, o álbum *ALUCINAÇÃO*, quando analisado sob uma perspectiva estética abrangente, que inclui desde suas composições até os elementos visuais como capa, contracapa e encarte, bem como os instrumentos e arranjos utilizados, evidencia a construção de uma obra profundamente visceral.

Essa criação é resultado do processo de desconstrução de convicções cristalizadas e do rompimento, marcado por um doloroso conflito, com os referenciais idolatrados de gerações passadas.

### 2.2 Um álbum e seu tempo: panorama de *Alucinação*

De início, é importante destacar que *ALUCINAÇÃO* é o segundo álbum de estúdio de Belchior – o primeiro foi *Mote e glosa* de 1974. Entretanto, é o trabalho que definirá a sua maturidade artística. O álbum é um registros do impasse experimentado pela juventude brasileira na década de 1970 e retrata o desencanto com os ideais dos anos 1960, apresentando uma crítica às promessas da canção engajada.

Conforme mencionado em tópico anterior, Belchior destacou-se por integrar introspecção e crítica, filosofia e cotidiano, literatura e marginalidade em suas composições, que são os elementos que compõem a estrutura estético-musical do álbum e que expressam esse amadurecimento.

Dessa maneira, o compositor cearense, deliberadamente posicionado à margem do circuito cultural hegemônico — representado pelo eixo Rio-São Paulo —, incorpora essa condição geográfica e simbólica como um vetor constitutivo de sua poética, orientando sua produção musical não à reafirmação ou celebração de identidades estabelecidas, mas à sua problematização e desconstrução.

Em *ALUCINAÇÃO*, Belchior apresenta uma perspectiva diferente do tropicalismo festivo e da militância esperançosa da MPB dos anos 1960. A voz que se ouve é de um indivíduo em crise:

Eu sou apenas um rapaz latino-americano  
sem dinheiro no banco  
sem parentes importantes  
e vindo do interior  
(BELCHIOR, 1976).

Este verso, que abre a faixa 1, homônima ao título da música (*Eu sou apenas um rapaz latino-americano*), estabelece o tom que permeia todo o disco, onde são abordados temas como ironia, desilusão, identidade periférica e uma confissão crítica e existencialista. Belchior trata a condição de uma juventude que se sente desiludida pelas utopias e promessas não cumpridas, buscando uma nova forma de estar no mundo — mesmo que esta forma seja fragmentada:

Tenho ouvido muitos discos, conversado com pessoas  
Caminhado meu caminho, papo, som, dentro da noite  
E não tenho um amigo sequer que 'inda acredite nisso, não  
Tudo muda! E com toda razão  
(Apenas Um Rapaz Latino-Americano, 1976).

Musicalmente, o álbum percorre os gêneros de rock, balada folk, blues e MPB tradicional. Percebemos a presença de guitarras elétricas, sintetizadores e arranjos inovadores, evidenciando a intenção de Belchior em distanciar-se do som predominante na música brasileira da época.

O próprio cantor declarou, em entrevistas, que *ALUCINAÇÃO* era um disco “experimental”, influenciado pelo rock progressivo, Bob Dylan e pela poesia beat<sup>10</sup>. Dessa forma, a obra se configura como uma espécie de contracultura brasileira, um tanto que tardia, não celebrando a psicodelia nem o idealismo dos anos 1960, mas sim elaborando um lamento por esses períodos.

Cada faixa do álbum contribui para um panorama específico. “Como Nossos Pais” (Belchior, 1976) — originalmente interpretada por Elis Regina, no disco *FALSO BRILHANTE* — aborda de forma direta a questão da ruptura geracional, evidenciando a reprodução inconsciente de valores que se pretendia superar:

Minha dor é perceber  
Que apesar de termos  
Feito tudo o que fizemos  
Ainda somos os mesmos  
E vivemos  
Ainda somos os mesmos  
E vivemos  
Como os nossos pais  
(Como Nossos Pais, 1976).

A canção “Velha Roupas Coloridas” (1976) é um manifesto contra a cristalização da rebeldia, já as canções “Fotografia 3x4” (1976) e “Antes do Fim” (1976), podem significar a intensificação do caráter autobiográfico do poeta, convertendo vivências pessoais em reflexões sobre o país, o tempo e a própria linguagem.

Ao longo do álbum, o eu lírico criado por Belchior se configura como um indivíduo ferido, mas inquieto; deslocado, mas resistente: “*Tenho sangrado demais/ tenho chorado pra cachorro/ Ano passo eu morri/ Mas esse ano eu não morro*” (Sujeito de sorte, 1976). A “alucinação” referida no título do álbum e título da música da primeira faixa, não constitui uma fuga da realidade, mas sim uma maneira de enfrentá-la com clareza brutal. Conforme expresso

---

<sup>10</sup> “Recebeu o nome de **Movimento Beat** ou ainda **Geração Beat** o grupo de jovens intelectuais americanos, (escritores, poetas, dramaturgos e boêmios em geral) que entre meados das décadas de 40 e 50 do século XX, cansados da monotonia da vida ordenada e da idolatria à vida suburbana na América do pós-guerra, resolveram, em meio à inspiração de ambientes permeados pelo **jazz**, drogas, sexo livre e o conceito de “pé na estrada”, (ou seja, a exploração física do território americano) fazer sua própria revolução cultural através da literatura. O nome que identificava o novo e controverso movimento literário, de acordo com críticos e estudiosos, fazia referência à influência direta do jazz, a principal fonte de gírias e novos termos que alimentavam o mundo da contracultura à época. A partir desta influência, cunhou-se o termo beatnik, que unia a expressão “beat” (batida ou ritmo, em inglês) somada ao sufixo “nik”, uma referência ao pioneiro satélite soviético *Sputnik*, lançado em 1957. De tal combinação surgiu “beatnik”, palavra que passou a identificar todo o escritor com as características descritas, de vida independente e arrojada, ocupado em conceber uma literatura com uma linguagem inteiramente nova.” Disponível em: <<https://www.infoescola.com/literatura/movimento-beat/>>. Acesso em: 12 mar. 2025.

pelo próprio compositor: “*minha alucinação é suportar o dia-a-dia / e meu delírio é a experiência com coisas reais*”.

Nesse sentido, André Caviola oferece uma contribuição relevante em seu artigo “As canções de Alucinação: Entre o migrante nordestino e as ressonâncias da Contracultura.” (CAVIOLA, 2024). Segundo o autor (2004), a canção *Alucinação*<sup>11</sup>, do álbum homônimo,

---

<sup>11</sup> Alucinação  
(Belchior, 1976)

Eu não estou interessado em nenhuma teoria  
Em nenhuma fantasia, nem no algo mais  
Nem em tinta pro meu rosto, ou oba-oba, ou melodia  
Para acompanhar bocejos, sonhos matinais

Eu não estou interessado em nenhuma teoria  
Nem nessas coisas do Oriente, romances astrais  
A minha alucinação é suportar o dia a dia  
E meu delírio é a experiência com coisas reais

Um preto, um pobre, um estudante, uma mulher sozinha  
Blue jeans e motocicletas, pessoas cinzas normais  
Garotas dentro da noite, revólver, cheira a cachorro  
Os humilhados do parque com os seus jornais

Carneiros, mesa, trabalho, meu corpo que cai do oitavo andar  
E a solidão das pessoas dessas capitais  
A violência da noite, o movimento do tráfego  
Um rapaz delicado e alegre que canta e requebra, é demais  
Cravos, espinhas no rosto, rock, hot dog, play it cool, baby  
Doze jovens coloridos, dois policiais

Cumprindo o seu duro dever  
E defendendo o seu amor  
E nossa vida  
Cumprindo o seu duro dever  
E defendendo o seu amor  
E nossa vida

Mas eu não estou interessado em nenhuma teoria  
Em nenhuma fantasia, nem no algo mais  
Longe, o profeta do terror que a Laranja Mecânica anuncia  
Amar e mudar as coisas me interessa mais

Amar e mudar as coisas  
Amar e mudar as coisas me interessa mais

Um preto, um pobre, um estudante, uma mulher sozinha  
Blue jeans e motocicletas, pessoas cinzas normais  
Garotas dentro da noite, revólver, cheira a cachorro  
Os humilhados do parque com os seus jornais

Carneiros, mesa, trabalho, meu corpo que cai do oitavo andar  
E a solidão das pessoas dessas capitais  
A violência da noite, o movimento do tráfego  
Um rapaz delicado e alegre que canta e requebra, é demais  
Cravos, espinhas no rosto, rock, hot dog, play it cool, baby

constitui um poderoso comentário sobre as tensões entre ideais libertários e a experiência concreta da realidade brasileira em plena ditadura militar.

Nesse sentido, em um período de censura, repressão e desilusão com os projetos revolucionários da década anterior, o artista cearense não apenas integra imagens associadas à modernidade, justiça social e liberdade, como também questiona sua eficácia e aplicação prática. (CAVIOLA, 2024).

Belchior oferece então uma análise crítica perspicaz das utopias contraculturais e ideologias emancipatórias, em contraste com uma adesão ingênua a tais narrativas. Sua "alucinação" não se refere a uma forma de escapismo, mas sim a um delírio fundamentado em "experiências com coisas reais", conforme indicado pelo próprio artista. (CAVIOLA, 2024).

Conforme Medeiros (2017, p. 84-85), Belchior expõe preconceitos que, ao lado da repressão política, grassavam na sociedade:

Na letra da música-título, "Alucinação", Belchior hierarquizava os preconceitos que fulminavam o país, grifando com sua poética os verdadeiros outsiders da sociedade, os negros, os pobres, as mulheres, os gays, os trabalhadores nas fábricas, as prostitutas, os sem-teto: Um preto, um pobre, um estudante, uma mulher sozinha. Blue jeans e motocicletas, pessoas cinzas normais. Garotas dentro da noite. Os humilhados do parque com os seus jornais. Um rapaz delicado e alegre que canta e requebra. É demais. Dois policiais cumprindo seu duro dever e defendendo seu amor por nossa vida. Sua leitura dessa legião de deserdados era única, porque ele estava entre os outsiders, ele tinha sido espezinhado e cuspidado pela máquina fonográfica, pelo sistema do show business, e sempre soube de que lado deveria estar e como deveria se postar. Sob o impacto do escritor britânico Anthony Burgess e sua distopia filmada por Stanley Kubrick em 1971, ele afirmava a resistência à barbárie: "Longe o profeta do terror que a laranja mecânica anuncia".

Por fim, Medeiros (2017, p. 84-85) enfatiza como a crítica presente na canção permanece atual e relevante, destacando também a maneira com que Belchior articula sua visão

---

Doze jovens coloridos, dois policiais

Cumprindo o seu duro dever  
E defendendo o seu amor  
E nossa vida  
Cumprindo o seu duro dever  
E defendendo o seu amor  
E nossa vida

Mas eu não estou interessado em nenhuma teoria  
Em nenhuma fantasia, nem no algo mais  
Longe, o profeta do terror que a Laranja Mecânica anuncia  
Amar e mudar as coisas me interessa mais

Amar e mudar as coisas  
Amar e mudar as coisas me interessa mais

da realidade com as reflexões científicas estrangeiras, ainda que muitas vezes em oposição a elas:

A canção que dá nome ao disco é atemporal e vigorosa, terna e lamentosa, lamento pulverizado pela batida rocker, docemente incendiária. Nessa que é sua música mais conhecida, Belchior afirmava um discurso anti-Timothy Leary, psicólogo e neurocientista norte-americano que militou pelo alargamento da percepção por meio de drogas: “A minha alucinação é suportar o dia a dia e meu delírio é a experiência com coisas reais”. Ainda assim, não era careta, era libertário, admitiam seus seguidores lisérgicos – e quase todo mundo naquela época o era de algum modo. Belchior não se colocava contra as drogas, mas reivindicava um status de autogestão: “E não vou eu mesmo atar minha mão”, cantou em “Como o diabo gosta”, do mesmo álbum. A solidão urbana, na canção-tema de *Alucinação*, é tratada de forma crua e inédita na poesia da MPB. Belchior aborda temas como o suicídio (“Meu corpo que cai do oitavo andar”), que só tinham sido familiares à poesia de autores radicais como Roberto Piva, em *Paranoia*, clássico da poesia dos anos 1960. Piva dizia: “O poeta existe para impedir que as pessoas parem de sonhar”

Assim, a canção emerge como um exercício de enfrentamento da realidade, atravessada por incertezas e desejos de transformação, mas ancorada na vivência cotidiana e na recusa das promessas totalizantes. (CAVIOLA, 2024).

Caviola (2024) afirma ainda que Belchior estabelece limites entre ideologias liberalizantes e emancipatórias como soluções para conflitos sociais, reconhecendo suas contradições.

O artista usa a mensagem de amor e ação como agentes transformadores, focando nas experiências concretas e nas dificuldades práticas.

### 2.3 Uma geração desprovida de utopias: a desilusão da juventude pós-1968

Uma das forças centrais do álbum *ALUCINAÇÃO* é sua capacidade de captar e expressar um sentimento geracional que emergiu com força na década de 1970, qual seja, o desencanto:

Se você vier me perguntar por onde andei  
No tempo em que você sonhava  
De olhos abertos, lhe direi  
Amigo, eu me desesperava”  
(A Palo seco, 1976).

Após a efervescência política e cultural dos anos 1960 — marcados por revoltas estudantis, lutas contra ditaduras e uma crença generalizada na possibilidade de transformação radical (revolução) — a década seguinte viu crescer a sensação de derrota, desorientação e cansaço:

Por isso cuidado meu bem  
Há perigo na esquina

Eles venceram  
 E o sinal está fechado pra nós  
 Que somos jovens  
 (Como nossos pais, 1976).

No Brasil, esse desencanto foi intensificado pela repressão do regime militar e pela constatação de que a arte engajada, sozinha, não havia conseguido mudar as estruturas sociais.

Belchior se apresenta como a voz dessa geração órfã de utopias. Não canta a esperança, mas o esgotamento e a melancolia. Não oferece saídas, mas traduz inquietações. Ele próprio se reconhece como parte desse impasse, como revela em “Sujeito de Sorte” (1976): *“Ano passado eu morri / mas esse ano eu não morro”*.

A frase, aparentemente simples, sintetiza uma atitude de sobrevivência melancólica. Trata-se de uma espécie de ironia existencial: o “sujeito de sorte” é aquele que, mesmo em ruína, ainda resiste. A morte simbólica que ele menciona pode ser lida como a falência de projetos políticos e afetivos. No entanto, há também uma recusa da rendição total. Essa ambiguidade — entre o fim e o recomeço, o luto e a lucidez — é característica da poética belchioriana.

Em artigo publicado na Revista *Lampejo* (SILVA, 2014), Francisco Gabriel Soares da Silva traz uma análise da canção “Fotografia 3x4”, no qual destaca a forma narrativa do compositor. Segundo ele, essa canção é uma “[...] das mais ricas melodias de Belchior [...]” a qual [...] não poderia deixar de ser marcada pelos duros traços da realidade brutal.”

Para esse autor a canção traduz melancolia, que é o traço marcante de toda a geração passada. Belchior vai expressá-la de forma lírica e poética para chamar a atenção do ouvinte sobre a dura realidade vivenciada no país:

Veloso, o sol não é tão bonito pra quem vem do norte e vai viver na rua  
 A noite fria me ensinou a amar mais o meu dia  
 E pela dor eu descobri o poder da alegria  
 E a certeza de que tenho coisas novas  
 Coisas novas pra dizer  
 (Fotografia 3x4, 1976).

Nesse sentido Silva (2014) pondera que na canção *Fotografia 3x4*:

O nosso Poeta-cantor, antes de usar um belo apanhado de palavras bem alinhadas e uma magnífica melodia, vem manifestar através da música sua interação com a realidade. Podemos, creio eu, analisar Belchior como um representante da melancolia dentro do cenário brasileiro, mas também a melancolia de todo um tempo.

Assim, Belchior expressa o fracasso da geração anterior por meio da melancolia, a melancolia de toda uma geração que sucumbiu ante a opressão de um regime que tolheu a

liberdade e estancou um processo de desenvolvimento tanto econômico quanto social. O poeta capta toda essa angústia sentida pela sociedade e a reelabora com sua compreensão da brutal realidade e produz uma canção poética direta, seca, melancólica, mas que expressa esperança, uma esperança melancolicamente positiva: “*Amar e mudar as coisas me interessa mais/ Amar e mudar as coisas/ Amar e mudar as coisas me interessa mais*” (Alucinação).

Conforme Silva (2014):

Suas músicas trazem dor, angústia, medo, desânimo, pessimismo... suas belas melodias nos dão a impressão de que o Poeta-cantor distancia-se desses sentimentos, parecendo ele mesmo estranho a estas sensações, tais sensações são colocadas em sua frente, manifestando-se como coisas alheias a ele. É preciso entender esse processo como uma **melancolia positiva**, pois ela mobiliza ao invés de imobilizar ou engessar alguma manifestação de vida, por isso Antônio Carlos Belchior vai gritar que apesar da desesperança e da dor, “enquanto houver espaço, tempo e algum modo de dizer não eu canto”<sup>12</sup>. (Negritamos)

Percebe-se também que o sujeito presente nas letras do disco está em constante conflito com o mundo ao redor e sem direção clara, vítima de desapontamento e de uma certa desorientação resignada, cuja causa pode ser atribuída ao fracasso da geração anterior:

A minha história é talvez  
É talvez igual a tua, jovem que desceu do norte  
Que no sul viveu na rua  
E que ficou desnortado, como é comum no seu tempo  
E que ficou desapontado, como é comum no seu tempo  
E que ficou apaixonado e violento como, como você  
(Fotografia 3x4, 1976).

Entretanto, observa-se que essa falta de direção resulta em uma reação que leva à busca de um novo rumo: a construção de um novo caminho pavimentado pela paixão e a violência. Nesse sentido, as paixões e sobretudo a violência, vistos como força vital que impulsiona os indivíduos, há muito é tratada por pensadores e filósofos.

Em obras como *O Nascimento da Tragédia* (2022), *Assim Falou Zaratustra* (2023), *O Anticristo* (2011) e *Genealogia da Moral* (2011), Nietzsche fala do instinto vital, da vontade de potência (*Wille zur Macht*) — um impulso que não visa simplesmente a sobrevivência, mas a afirmação intensa da vida.

A paixão e a violência aqui não são necessariamente destrutivas, mas expressões do transbordamento de força. Nietzsche valoriza o trágico da vida (inspirado nos gregos) e denuncia o cristianismo e a moral tradicional como repressoras dessa vitalidade.

---

<sup>12</sup> BELCHIOR. Divina comédia Humana. Todos os Sentidos. São Paulo: WEA Discos Ltda, 1978.

A filosofia de Friedrich Nietzsche representa um dos momentos mais radicais de revalorização da vida na história do pensamento ocidental. Contra a tradição que buscou domar as paixões em nome da razão, Nietzsche propõe uma visão trágica e afirmativa da existência: a vida deve ser vivida em sua intensidade, em seus conflitos, em sua paixão e até em sua violência.

No centro dessa visão está o conceito de vontade de potência, entendido como impulso criador, expansivo, que busca superar-se a si mesmo. Essa força vital se expressa na arte, no pensamento, na paixão amorosa, na coragem de afirmar o devir. A violência não é celebrada como destruição cega, mas como transbordamento de potência, quando originada da vitalidade e não do ressentimento. Nesse sentido, Belchior vai dizer:

Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve  
Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve  
Sons, palavras, são navalhas  
E eu não posso cantar como convém  
Sem querer ferir ninguém  
(Apenas um rapaz latino-americano, 1976);

E eu quero é que esse canto torto  
Feito faca, corte a carne de vocês  
E eu quero é que esse canto torto  
Feito faca, corte a carne de vocês  
(A Palo Seco, 1976).

Nietzsche diagnostica o niilismo da cultura ocidental como produto do recalçamento dessa força vital. A paixão reprimida gera culpa; a potência negada gera decadência. Sua proposta é a de uma vida esteticamente afirmada, na qual o sujeito aceita o caos e o conflito como condições de criação.

Sobre a presença de Nietzsche na obra de Belchior, Regina Rossetti e Paula Cristina (2017), no artigo “*Belchior e Nietzsche: muito além do bigode*”, argumentam que a natureza profundamente existencial da filosofia nietzschiana encontra eco notável na obra de Belchior, particularmente na maneira como o compositor cearense questiona os limites sociais, políticos e subjetivos impostos por ideologias dominantes. (ROSSETTI; CRISTINA, 2017, p. 5-7).

Assim, como Nietzsche rompe com os valores herdados da tradição cristã e da metafísica ocidental, Belchior se insurge contra os dualismos redutores da Guerra Fria – tanto o moralismo capitalista quanto a ortodoxia burocrática do socialismo soviético. Sua música propõe uma insurgência ética e estética em favor do indivíduo concreto, situado na história, dono de suas escolhas e ator de sua liberdade. (ROSSETTI; CRISTINA, 2017, p. 5-7).

Assim, segundo as autoras, o gesto nietzschiano de “matar Deus” – metáfora do fim das certezas – é reinterpretado por Belchior como crítica aos discursos utópicos prontos, sejam eles religiosos, científicos ou revolucionários (ROSSETTI; CRISTINA, 2017, p. 5-7). Ao invés de apelar a transcendências redentoras, ambos os autores apostam na imanência da experiência, na criação de novos sentidos a partir do caos e da contradição. É nesse ponto que se articula o ideal do *Übermensch* (além-do-homem): a figura de um sujeito criador, que se arrisca na solidão da liberdade para reconstituir os valores em nome da vida. (ROSSETTI; CRISTINA, 2017, p. 5-7).

Contudo, não se vislumbra no pensamento do filósofo e nas canções do poeta, um pessimismo estéril, mas sim uma crítica potente que visa reabilitar o impulso vital e o pensamento como formas de resistência. (ROSSETTI; CRISTINA, 2017, p. 5-7).

Na verdade tanto nosso poeta quanto o filósofo advogam uma espécie de otimismo construtivo, no qual descontroem os valores (transvaloram?) e reerguem o edifício artístico com a beleza autoral do poeta “destruidor-reconstrutor”.

Nesse contexto, Nietzsche, no aforismo 299 de “A Gaia Ciência”, sugere que os artistas ensinam a tornar as coisas belas e aparentes. Ele convida seus leitores a irem além dos artistas, tornando-se poetas e autores de suas próprias vidas. (BANDEIRA, 2021, p. 244). Conforme o filósofo:

O que é necessário aprender com os artistas. — Que meios temos nós de tornar as coisas belas, atraentes e desejáveis quando o não são?... E nunca o são em si, parece-me. Há aqui receitas a aprender com o médico, que adoça, por exemplo, os amargos ou que acrescenta açúcar e vinho às suas misturas, e, mais ainda, com o artista, que no fundo não cessa de se aplicar a este gênero de invenções, de quase impossíveis. Afastar-se dos objetos até fazer desaparecer um bom número dos seus pormenores e obrigar o olhar a acrescentar -lhe outros para que possa ainda vê-los; escondê-los com um ângulo de maneira a descobrir apenas uma parte; dispô-los de tal modo que se entremascarem em parte e só permitam que o olhar mergulhe na sua perspectiva; olhá-los com vidros de cor ou à luz do poente; dar-lhes uma superfície, uma pele, que não seja completamente transparente; tudo isso nos é necessário aprender com os artistas, e, quanto ao resto, ser mais sábios do que eles. Porque a sua força sutil se detém geralmente no ponto onde acaba a arte e começa a vida; mas nós queremos ser os poetas da nossa vida, e em primeiro lugar nas mais pequenas coisas, nas íntimas banalidades do quotidiano! (NIETZSCHE, 2000, aforismo 299).

Em *Assim Falou Zaratustra*, Nietzsche propõe que o pensamento não seja um sistema de normas, mas uma travessia – um processo doloroso, mas necessário, de superação. Essa mesma travessia está presente nas canções de Belchior, onde a reflexão aparece como ato de rebeldia e contravenção frente a uma realidade desgastada. Pensar, para ambos, é um gesto ético de insubmissão. (ROSSETTI; CRISTINA, 2017, p. 5-7). Belchior, ecoando o filósofo alemão irá dizer:

Eu não estou interessado em nenhuma teoria  
 Em nenhuma fantasia, nem no algo mais  
 Nem em tinta pro meu rosto, ou oba-oba, ou melodia  
 Para acompanhar bocejos, sonhos matinais

Eu não estou interessado em nenhuma teoria  
 Nem nessas coisas do oriente, romances astrais  
 A minha alucinação é suportar o dia a dia  
 E meu delírio é a experiência com coisas reais  
 (Alucinação, 1976)

Por conseguinte, ao inserir esses elementos em sua obra, Belchior propõe a canalização da força vital contida na violência e na paixão, já presentes na sociedade, para promover mudanças na situação social desse momento histórico. Ele defende romper com o passado e enfrentar o presente, eliminando as restrições que impedem a evolução do indivíduo.

#### **2.4 Refutando os Mitos: Belchior e a Análise Crítica à Tropicália e à MPB Tradicional**

Em *ALUCINAÇÃO* (o álbum), Belchior se posiciona de maneira crítica diante da geração de artistas que, entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970, protagonizou transformações profundas na música brasileira — especialmente os nomes ligados à Tropicália e à chamada MPB engajada.

Embora compartilhe com esses artistas algumas referências (literárias, políticas, cosmopolitas), Belchior se distingue por adotar uma postura mais desencantada e autorreflexiva. Sua crítica não é panfletária, mas sutil e mordaz, operando sobretudo por meio de contrapontos e ironia:

Nossos ídolos ainda são os mesmos  
 E as aparências  
 Não enganam não  
 Você diz que depois deles  
 Não apareceu mais ninguém  
 (Como nossos pais, 1976);

Mas trago de cabeça um canção do rádio  
 Em que um antigo compositor baiano me dizia  
 Tudo é divino, tudo é maravilhoso  
 [...] Mas sei que nada é divino  
 Nada, nada é maravilhoso  
 Nada, nada é secreto  
 Nada, nada é misterioso, não  
 (Eu sou apenas um rapaz latino-americano, 1976).

Segundo Thiago de Oliveira Vieira (2023) em sua tese de doutorado, Belchior “[...] recusa a forma alegórica, característica ao tropicalismo, mas goza do espólio destes últimos ao dialogar com a música estrangeira sem parecer entreguista e sem se importar com as patrulhas ideológicas.”

Nesse sentido, em depoimento ao programa "MPB Especial" da TV Cultura, em 02 de Outubro de 1974<sup>13</sup>, Belchior destaca a necessidade de discutir o novo na Música Popular Brasileira (MPB), abordando novas propostas artísticas e lançamento e reconhecimento de novos artistas. Para ele, é essencial polemizar com os ídolos do passado e ter a coragem de abandonar o temor reverencial cultivado por grande parte da classe artística e pelos críticos, a fim de promover essa discussão necessária. Nesse sentido, ele propõe:

“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 apud Prado, 2021)”

Na canção “Como nossos pais” (1976), um dos momentos mais explícitos desse embate simbólico, o cantor recusa a reciclagem das utopias de juventude:

Você pode até dizer que eu 'tô por fora  
ou então que eu tô inventando  
mas é você que ama o passado  
e que não vê  
que o novo sempre vem

Este verso — com ressonâncias nietzschianas do eterno retorno e da rejeição da tradição — critica diretamente a idealização do passado revolucionário, em especial das lutas culturais dos anos 1960. Belchior recusa o papel de herdeiro conformado: não deseja continuar aderindo à "Velha roupa colorida" (BELCHIOR, 1976) de um tropicalismo que, segundo ele, já se institucionalizou, tornando-se fórmula, mercado e até mesmo acomodação.

Nos versos iniciais da canção "Velha Roupas Coloridas" (1976), o autor destaca a tendência da juventude de se apegar ao passado, o que os impede de perceber as iminentes transformações no cenário político:

Você não sente nem vê  
Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo  
Que uma nova mudança em breve vai acontecer  
E o que há algum tempo era jovem e novo, hoje é antigo

---

<sup>13</sup> Belchior. MPB Especial. (2/10/1974). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=94-rOEVnyDg&t=155s>. Acesso em: 12/4/2021. 51 minutos.

E precisamos todos rejuvenescer

Thiago Vieira (2023), analisando essa canção, pontua sobre esse anacronismo paralisante da sociedade brasileira afirmando que:

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

A crítica não se limita a artistas específicos; ela aborda o esvaziamento simbólico da contracultura brasileira, que passou de movimento revolucionário a marca estética da indústria cultural. Em “Como Nossos Pais” (1976), Belchior destaca o ciclo de repetição e frustração das promessas revolucionárias:

Minha dor é perceber  
que apesar de termos feito tudo o que fizemos  
ainda somos os mesmos  
e vivemos  
como nossos pais

O ataque aqui é duplo: à estrutura social que mantém tudo como está e à ingenuidade de acreditar que a arte, por si só, produziria uma mudança real. A música, nesse sentido, não é mais um lugar de salvação ou redenção coletiva, mas um espaço de crise e contradição. Essa autocrítica cultural é rara no interior da própria MPB e confere a Belchior uma posição liminar, incômoda e radicalmente lúcida.

Musicalmente, essa crítica também se dá por oposição. Em vez dos arranjos tropicais, das fusões exóticas e dos gestos performáticos da Tropicália, Belchior opta por uma instrumentação econômica, calcada no rock, no folk e no blues, com forte influência de Bob Dylan e da contracultura norte-americana. Essa escolha estética reforça seu desejo de romper com a “tradição progressista” da MPB e encontrar uma forma nova, ainda que imperfeita, de expressão pessoal e política.

Belchior não rejeita a canção brasileira — ele a reconfigura a partir da margem, do descentramento. Seu gesto não é destrutivo, mas crítico e dialógico. Nesse sentido, *ALUCINAÇÃO* representa uma crítica da própria linguagem da canção engajada e uma tentativa de reconstruir sentidos a partir do desencanto. Ao fazer isso, Belchior não apenas critica o

passado, mas aponta para a necessidade de novas formas de invenção cultural em um país ainda prisioneiro de suas promessas não cumpridas:

Você não sente e nem vê  
 Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo  
 Que uma nova mudança em breve vai acontecer  
 E o que há algum tempo era jovem e novo, hoje é antigo  
 E precisamos todos, todos rejuvenescer  
 (Velha Roupa Colorida, 1976).

A metáfora da roupa que já não veste — recorrente também em “Velha Roupa Colorida” — revela uma ruptura com os símbolos do passado. Não se trata apenas de rejeitar uma estética, mas de negar uma identificação geracional que já não corresponde à experiência vivida. A juventude cantada por Belchior não se reconhece nos discursos prontos, nas imagens heroicas nem nos velhos ideais. Ela busca, entre os cacos da derrota, alguma autenticidade possível.

Esse desencanto, no entanto, não assume o tom cínico ou alienado que marcaria parte da produção cultural dos anos 1980. Em *ALUCINAÇÃO*, há ainda uma inquietação ética, uma busca por sentido, ainda que fragmentado. Belchior transforma o desencanto em linguagem crítica. Belchior, nesse sentido, é um contemporâneo radical: seu canto ilumina as sombras do tempo histórico que habita.

Ao reconhecer que o sonho acabou — e que talvez nunca tenha sido real —, *ALUCINAÇÃO* nos convoca a pensar a experiência da juventude não como promessa de futuro, mas como ferida do presente. A geração pós-1968, representada na voz de Belchior, não tem mais um projeto redentor a seguir; tem apenas a si mesma, suas contradições e a necessidade de seguir em frente, mesmo sem mapa.

Conforme Gustavo dos Santos Prado (PRADO 2020, p. 5-7) Belchior, na canção “A Palo Seco”, inspirada no poema “*A Palo Seco*” de João Cabral de Melo Neto, reflete uma estética seca e direta, contrastando com o estilo tropicalista. Nesse sentido, a letra expressa descontentamento e desespero de uma geração que viveu sob censura durante a ditadura militar, marcada pelo fim dos sonhos da década de 1960.

Belchior reforça uma identidade nacionalista e, também, latino-americana, opondo-se ao estrangeirismo da Tropicália, como evidenciado nos versos que privilegiam um “*tango argentino*” sobre o “*blues*” norte-americano (PRADO 2020, p. 5-7):

Tenho vinte e cinco anos  
 De sonho e de sangue  
 E de América do Sul

Por força deste destino  
Um tango argentino  
Me vai bem melhor que um blues  
(A palo seco,1976).

A letra também contextualiza o ano de 1976, destacando a repressão das ditaduras no Chile, Argentina e Brasil, onde o "milagre econômico" de Médici mascarava violências políticas (PRADO 2020, p. 5-7):

Sei que assim falando pensas  
Que esse desespero é moda em 76  
E eu quero é que esse canto torto  
Feito faca, corte a carne de vocês  
E eu quero é que esse canto torto  
Feito faca, corte a carne de vocês  
(A palo seco,1976).

Artistas da época buscavam reinventar a canção popular, mesclando tradição e inovação. Belchior, embora crítico da Tropicália, reconhece sua influência, posicionando-se como "*pós-tropicalista*" e propondo um contraponto às ideias do movimento, sem negar sua importância para a música brasileira. (PRADO 2020, p. 5-7).

Por fim, a crítica de Belchior à Tropicália e à MPB tradicional não se dá por simples negação, mas pela postura consciente de deslocamento. Em *ALUCINAÇÃO*, ele tensiona os limites da canção engajada, recusando tanto o conformismo quanto utopias fossilizadas. Belchior nos convida a escutar o presente sem o peso dos ídolos, visando reinscrever o passado com as urgências do agora. Sua música aposta na reinvenção, abrindo-se a novas linguagens e contradições. Ele transforma o desencanto em possibilidade crítica e poética de resistência, iluminando impasses da juventude, política e cultura no Brasil:

Não quero regra nem nada  
Tudo tá como o diabo gosta, tá  
Já tenho este peso, que me fere as costas  
e não vou, eu mesmo, atar minha mão  
  
O que transforma o velho no novo  
bendito fruto do povo será  
E a única forma que pode ser norma  
é nenhuma regra ter  
é nunca fazer nada que o mestre mandar  
Sempre desobedecer  
Nunca reverenciar  
(Como o diabo gosta, 1976).

## 2.5 A autobiografia como metáfora política: Nordeste e latinidade

Uma das maiores originalidades de *ALUCINAÇÃO* está na maneira como Belchior transforma sua própria trajetória pessoal — nordestino migrante, artista marginal, sujeito introspectivo — em um espelho da experiência social e histórica de sua geração. Em vez de se

esconder sob máscaras ou de adotar um tom impessoal, ele aposta na exposição direta, na “confissão crua”, na construção de um eu lírico que assume a biografia como matéria estética e política:

Eu me lembro muito bem do dia que eu cheguei  
 Jovem que desce do norte pra cidade grande  
 Os pés cansados e feridos de andar léguas tirana  
 De lágrimas nos olhos de ler o Pessoa  
 E de ver o verde da cana

Em cada esquina que eu passava, um guarda me parava  
 Pedia os meus documentos e depois sorria  
 Examinando o 3x4 da fotografia  
 E estranhando o nome do lugar de onde eu vinha  
 (Fotografia 3x4).

Essa dimensão aparece de forma explícita já no título da faixa “Apenas um rapaz latino-americano”, onde o cantor compõe uma espécie de autorretrato: *“Eu sou apenas um rapaz / latino-americano / sem dinheiro no banco / sem parentes importantes / e vindo do interior”*.

Tal declaração, que se tornou uma das mais célebres da música brasileira, opera em vários níveis. Em primeiro lugar, apresenta uma identidade desprivilegiada, periférica, dissidente do centro cultural e econômico do país. Em segundo, questiona as estruturas de poder e pertencimento — sociais e simbólicas — que definem quem pode “falar” no Brasil. E, por fim, constrói uma nova figura de artista: não o intérprete carismático, nem o herói da canção de protesto, mas o sujeito comum, em crise, vulnerável e deslocado.

A sua autobiografia, no entanto, não é mero egocentrismo: ela se torna veículo de crítica. Ao falar de si, Belchior está falando de muitos — daqueles que migraram para as grandes cidades, dos jovens que viram seus ideais ruírem, dos que vivem à margem dos discursos oficiais. Sua biografia não é apenas uma narrativa individual, mas uma alegoria social.

Nesse sentido, mais uma vez calcados nas reflexões de André Caviola (2024), observamos que a produção musical de Belchior ocupa um lugar singular na história da música popular brasileira, não apenas por seu estilo inconfundível, mas sobretudo por sua capacidade de articular experiências subjetivas com fenômenos sociais mais amplos.

Na canção “Fotografia 3×4”, essa articulação se torna evidente na forma como o artista constrói, por meio da letra e da melodia, uma narrativa identitária marcada pela migração, pelo deslocamento e pela tensão entre pertencimento e rejeição. (CAVIOLA, 2024).

A canção retrata uma experiência comum a milhares de sujeitos (inclusive o autor) que, ao longo do século XX, migraram do Norte e do Nordeste do Brasil para os grandes centros urbanos do Sudeste em busca de oportunidades. Essa experiência é descrita com uma narrativa objetiva, por vezes quase burocrática, que contrasta com a força emocional da trajetória vivida (CAVIOLA, 2024).

Segundo autor (CAVIOLA, 2024), Belchior assume na canção os papéis de autor, enunciador e destinatário, embaralhando as fronteiras entre o eu e o outro, o pessoal e o coletivo. Como observa Josely Teixeira Carlos (2007, p. 200 apud CAVIOLA, 2024), suas canções narram “as dificuldades e esperanças de um povo que nunca desanima”.

Esse povo, representado na figura do migrante nordestino, emerge na canção como símbolo de resistência e vulnerabilidade. A letra revela as contradições entre o deslumbre da cidade grande e a frieza de sua recepção, num jogo constante entre esperança e desencanto. A estrutura melódica da canção, baseada na alternância de dois acordes e num compasso binário, reforça esse movimento de tensão e repetição. (CAVIOLA, 2024).

Um dos elementos centrais de *Fotografia 3×4* é a criação de um vínculo entre o eu lírico e o ouvinte, sintetizado no verso “*eu sou como você*”. Essa estratégia discursiva transforma a canção em um espelho coletivo, como afirma Gislene Maria B. F. da Silva (2016, p. 116 apud Caviola, 2024), em que a escuta torna-se também um ato de reconhecimento. A voz do cantor se projeta sobre a experiência do ouvinte, convidando-o a se identificar com o relato do migrante, mesmo que este não compartilhe diretamente de sua origem ou trajetória.

Apesar de buscar uma representação realista e crítica do Nordeste, Belchior não escapa completamente dos mecanismos de estereotipização. Em entrevista concedida em 1976, ele afirma: “O meu disco é o de um nordestino na cidade grande. Agora, um Nordeste verdadeiro, e não um Nordeste mítico, dos livros, que o eixo cultural Rio-São Paulo inventou para consumo próprio” (SOUZA, 1976, p. 60 apud Caviola, 2024). A declaração revela a consciência do artista em relação à construção de uma identidade regional imposta por discursos hegemônicos, mas também a tentativa de reapropriação simbólica dessa identidade. (CAVIOLA, 2024).

Através de uma poética direta, porém sensível, Belchior traduz em música os dilemas de pertencimento, exclusão e resistência vividos por milhares de nordestinos que ainda hoje enfrentam os efeitos da desigualdade regional e da discriminação. Sua obra, como mostra

Caviola (2024), permanece atual não apenas como documento, mas como intervenção estética e política na memória social brasileira.

Outro exemplo dessa fusão entre vida íntima e crítica coletiva aparece em “Alucinação”, onde o eu lírico diz:

Eu não estou interessado  
em nenhuma teoria  
em nenhuma fantasia  
nem no algo mais  
(Alucinação, 1976)

A recusa às “teorias” e “fantasias” pode ser lida como uma crítica às ideologias abstratas que dominaram o debate cultural e político da época. Em vez disso, o cantor busca o concreto, o cotidiano, a experiência real — mesmo que dolorosa ou contraditória. É uma forma de dizer que a política não está apenas nos grandes discursos, mas também nos pequenos gestos, nas escolhas de vida, na maneira como se habita o mundo.

Belchior faz da própria carne uma forma de conhecimento. Sua autobiografia se torna um instrumento de desestabilização: é ao narrar a si mesmo — com suas dores, fracassos e contradições — que ele revela as falhas de um país que vende esperança enquanto perpetua exclusão.

Ao final de *ALUCINAÇÃO*, o que resta é a figura de um sujeito que sobreviveu — às ilusões da juventude, ao autoritarismo do Estado, à sedução do mercado — e que tenta, com o pouco que tem, reconstituir um sentido para si e para os outros. Sua autobiografia, por isso, é política, porque ela denuncia, inquieta e abre espaço para outras formas de existir:

Tenho falado à minha garota  
Meu bem, difícil é saber o que acontecerá  
Mas eu agradeço ao tempo  
O inimigo eu já conheço  
  
Sei seu nome, sei seu rosto, residência e endereço  
A voz resiste, a fala insiste: Você me ouvirá  
A voz resiste, a fala insiste: Quem viver verá  
(Não leve flores, 1976).

A trajetória artística de Belchior também revela um compromisso que vai além da música como forma de entretenimento. Sua obra insere-se em um projeto consciente de crítica cultural e de construção de uma identidade latino-americana, marcado por uma forte carga filosófica e política. Longe de restringir-se à emoção ou à catarse estética, sua produção propõe uma arte engajada, voltada à reflexão crítica e à transformação do real.

Segundo Rossetti e Cristina (2017), Belchior articula em sua obra uma visão de mundo orientada por valores de autonomia cultural e emancipação intelectual. Em letras como *500 anos de quê?* (1993), o artista questiona a celebração da chegada europeia às Américas, denunciando os efeitos persistentes da colonização sobre a consciência histórica do continente. Sua crítica ao pensamento “pré-fabricado” aponta para a urgência de uma filosofia própria, enraizada na experiência concreta e nas contradições da América Latina.

Em entrevista concedida ao programa *Caminhos da Cultura* (1982), Belchior aprofunda sua concepção de arte, afirmando que sua música não busca apenas emocionar, mas operar como forma de conhecimento e intervenção na realidade. Rejeitando a arte como mero ornamento, propõe uma “arte que sirva” — instrumento de luta, resistência e conquista da autonomia do sujeito.

A palavra “novo”, recorrente em suas composições, é, para o artista, expressão de uma utopia transformadora que não se limita à juventude, mas remete a uma renovação profunda da linguagem, da sensibilidade e das formas de vida. Trata-se, segundo Rossetti e Cristina (2017, p. 3), de uma tentativa de conectar o primitivo e o espiritual ao contemporâneo, articulando tradição e ruptura.

Segundo Rossetti e Cristina (2017, p. 3), em obras como “Era uma vez um homem e seu tempo” (1979), Belchior demonstra a necessidade, já expressada anteriormente em *ALUCINAÇÃO* (1976), de um “canto exato e novo” que fosse ensinado e cantado pelo próprio povo. A busca por essa linguagem singular é também a busca por uma voz filosófica latino-americana — uma forma de pensar que emana das margens e se opõe aos modelos importados.

Na já mencionada entrevista de 1982, o artista define sua obra como “forma de ataque ao real”. A repetição da palavra “novo” reflete, nesse contexto, a urgência de um vocabulário transformador — uma “arma na mão do homem” para a conquista de si mesmo, do universo e dos espaços desconhecidos. Belchior afirma-se, dessa forma, como um artista-filósofo cuja obra transcende os limites da estética para se constituir como projeto político e existencial. (ROSSETTI; CRISTINA, 2017, p.3)

A obra de Belchior, principalmente no álbum *ALUCINAÇÃO*, propõe uma articulação singular entre arte, filosofia e política, posicionando-se como instrumento de resistência cultural e de transformação social. Sua música convida à reflexão sobre a condição latino-americana e à busca de uma identidade autêntica, crítica e emancipada. Ao rejeitar o

pensamento colonizado e celebrar a possibilidade de uma linguagem renovada, Belchior inscreve-se entre os grandes intérpretes filosóficos da América Latina.

### 3 CONCLUSÃO – A ALUCINAÇÃO CONTINUA

*ALUCINAÇÃO*, de Belchior, não é apenas um marco na história da música popular brasileira dos anos 1970, mas um artefato cultural singular, no qual se condensam os impasses históricos, subjetivos e simbólicos vividos por uma geração que se viu à deriva após o fracasso dos grandes projetos de transformação social.

Conforme analisamos ao longo deste trabalho, o álbum é fruto de um tempo específico — atravessado pelas contradições políticas do regime militar, pelo esgotamento das utopias de 1968 e pelas ambiguidades do cenário artístico-cultural pós-tropicalista —, mas ultrapassa seu contexto imediato ao propor uma forma crítica e poética de lidar com a experiência moderna de desamparo.

O primeiro capítulo nos permitiu situar Belchior dentro de seu tempo, evidenciando como sua trajetória biográfica se entrelaça com as transformações políticas, sociais e culturais do Brasil. O surgimento do Tropicalismo e seu posterior esvaziamento, bem como a complexificação da MPB enquanto projeto de mediação entre cultura e política, constituem o pano de fundo contra o qual o artista cearense ergue sua voz dissonante.

Se a Tropicália buscava reconciliar vanguarda e indústria cultural, Belchior, já no período pós-tropicalista, opta por uma linguagem direta, existencial e ferida — marcada por uma autobiografia sem adornos e por uma crítica mordaz às promessas não cumpridas da modernidade brasileira.

Ao rejeitar os símbolos envelhecidos da revolução cultural dos anos 1960 e reivindicar “novas palavras, novos signos, novos símbolos”, Belchior se inscreve numa linhagem de artistas que questionaram os limites do discurso progressista dominante na música popular brasileira.

Sua crítica ao tropicalismo institucionalizado e à MPB engajada não é um gesto de negação pura, mas de reposicionamento: uma tentativa de abrir espaço para experiências e vozes até então invisibilizadas — como as de artistas negros, cujas expressões identitárias foram sistematicamente censuradas ou estigmatizadas pelo regime militar e seus aparatos simbólicos.

A intersecção entre a crítica cultural de Belchior e o silenciamento racial, como evidenciado no estudo sobre Tony Tornado, revela que a disputa por novos sentidos na canção

popular não era apenas estética ou geracional, mas também profundamente marcada por dinâmicas de raça, classe e poder.

*ALUCINAÇÃO*, nesse sentido, é tanto uma ruptura com o passado quanto uma convocação à escuta do que foi historicamente silenciado. A música brasileira, ao invés de repetir os mitos da harmonia racial e da salvação estética, precisa se abrir à dissonância, à fricção e ao conflito — lugares onde, como mostra Belchior, ainda pulsa a possibilidade de invenção.

No segundo capítulo, aprofundamos a análise do álbum *ALUCINAÇÃO* como documento e diagnóstico do mal-estar de uma juventude órfã de utopias. Mostramos como Belchior opera um deslocamento do eixo político da canção, substituindo o herói coletivo pelo indivíduo fraturado, e as palavras de ordem pela confissão desarmada.

Com base nas contribuições de Nietzsche — especialmente à luz das interpretações de Regina Rossetti e Paula Cristina em *Nietzsche e Belchior – muito além do bigode* — compreendemos esse movimento não como abdicação, mas como um gesto ético-estético de resistência: transformar o fracasso pessoal em linguagem crítica e o desencanto em lucidez.

Belchior não nos oferece saídas fáceis. Sua obra é feita de perguntas, não de respostas. A cada faixa de *ALUCINAÇÃO*, somos confrontados com a tarefa de nos reinventar diante do esvaziamento dos símbolos e das narrativas que antes nos guiavam. E é precisamente por isso que o álbum continua a nos interpelar: porque suas inquietações ainda são as nossas, porque sua recusa do consolo permanece radicalmente atual.

*ALUCINAÇÃO* é, assim, um espelho estilhaçado da modernidade periférica — um espaço em que o sujeito tenta sobreviver entre ruínas simbólicas, políticas e afetivas. Sua potência não reside na promessa de redenção, mas na exposição corajosa do que resta quando as promessas fracassam. E, como disse Nietzsche, “[...] quem tem de ser um criador no bem e no mal: em verdade, tem de ser primeiramente um destruidor e despedaçar valores” (NIETZSCHE, 2011, p. 111), assim é Belchior. E por isso mesmo, a alucinação continua — como crítica, como memória, como urgência.

Amar e mudar as coisas me interessa mais  
 Amar e mudar as coisas  
 Amar e mudar as coisas me interessa mais  
 (Alucinação, 1976)

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANDEIRA, Maria Piedade dos Santos. **Nietzsche e Belchior, um improvável encontro entre o martelo e a faca**. *Revista Cacto: Ciência, Arte, Comunicação em Transdisciplinaridade Online*, v. 1, n. 2, p. 244–254, 2021. Disponível em: <https://semiaridodevisu.ifsertaope.edu.br/index.php/cacto/article/view/284/313>. Acesso em: 11 maio 2025.

BRITTO, Paulo Henriques. “**A temática noturna do rock pós-tropicalista**”. In: Duarte, Paulo Sérgio & Naves, Santuza Cambraia. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003.

CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de apenas um rapaz latino-americano vindo do interior: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior**. 2007. 277 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística, Centro de Humanidades, Universidade do Ceará, Fortaleza, 2007. Orientação: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: A História e as Histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAVIOLA, André. **As Canções de Alucinação: Entre o Migrante Nordestino e as Ressonâncias da Contracultura**. *A música de: História pública da música do Brasil*, v. 6, n. 2, 2024. Disponível em: <https://amusicade.com/alucinacao-1976-belchior/>. Acesso em: 30 mar. 2025.

CORAÇÃO, Cláudio Rodrigues. **A crítica e o novo: o semblante melancólico em Alucinação, de Belchior**. In: *RuMoRes, [S. l.]*, v. 13, n. 25, p. 32–49, 2019a. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2019.155036. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/155036>. Acesso em: 2 nov. 2024.

DINIZ, Sheyla Castro. **Desbundados e marginais: a MPB “pós-tropicalista” no contexto dos anos de chumbo**. In: XII BRASA: CONGRESSO INTERNACIONAL DA BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION, 2014, Londres, Inglaterra. *Anais...* Londres: King’s College, 2014. [p. 1-15]. Disponível em: [https://scholar.google.com.br/citations?view\\_op=view\\_citation&hl=pt-BR&user=GFFBTYsAAAAJ&citation\\_for\\_view=GFFBTYsAAAAJ:8k81kl-MbHgC](https://scholar.google.com.br/citations?view_op=view_citation&hl=pt-BR&user=GFFBTYsAAAAJ&citation_for_view=GFFBTYsAAAAJ:8k81kl-MbHgC). Acesso em: 12 mar. 2025.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2021. 192 p.

\_\_\_\_\_. **A contracultura, entre a curtição e o experimental**. In: MODOS. *Revista de História da Arte*. Campinas, v. 1, n.3, p.181-203, set. 2017a. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/319461231\\_A\\_contracultura\\_entre\\_a\\_curticao\\_e\\_o\\_experimental#full-text](https://www.researchgate.net/publication/319461231_A_contracultura_entre_a_curticao_e_o_experimental#full-text). Acesso em 12 mar. 2025.

FUSCALDO, Chris. BORTOLOTTI, Marcelo. **Viver é melhor que sonhar: os últimos caminhos de Belchior**. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2021. 264 p.

GALLEGO, Alexandre. **A Importância de Belchior e Seu Disco “Alucinação” No Brasil Contemporâneo**. 10 jul. 2019b. Disponível em: <<https://celulapop.com.br/a-importancia-de-belchior-e-seu-disco-alucinacao-no-brasil-contemporaneo/>>. Acesso em 10 out. 2024.

GONÇALVES, Emília de Fátima Miterofe; FERREIRA, Gabrielle Gomes. **As lutas sociais no Brasil: da ditadura ao governo Lula**. In: Anais do V Simpósio Internacional Lutas Sociais na América Latina “Revoluções nas Américas: passado, presente e futuro - 10 a 13/09/2013.” Disponível em: <[https://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/v3\\_em%EDlia\\_e\\_grabrielle\\_GV.pdf](https://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/v3_em%EDlia_e_grabrielle_GV.pdf)>. Acesso em 28 set. 2024.

LARA, Ricardo; SILVA, Mauri Antônio da. **A ditadura civil-militar de 1964: os impactos de longa duração nos direitos trabalhistas e sociais no Brasil**. Serv. Soc. Soc., São Paulo, n. 122, p. 275-293, abr./jun. 2015. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ssoc/a/NGwM4fhVhW4rhdnTNXZhpmm/#>>. Acesso em 22 de set. 2024.

MEDEIROS, Jotabê. **Belchior: Apenas um rapaz latino-americano**. São Paulo: Editora Todavia, 2017b. 240 p.

NAPOLITANO, Marcos. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural**. Anais do IV Congresso latino-americano da IASPM-AL, Cidade do México, abr. 2002. [pp. 1-12] Disponível em: <[https://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia\\_artigos/2napolitano70\\_artigo.pdf](https://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf)>. Acesso em 12 de mar. 2025.

\_\_\_\_\_. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Ed. Contexto, 2004. 135 p.

\_\_\_\_\_. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Ed. Contexto, 2014. 367 p.

\_\_\_\_\_. **Juventude e contracultura**. São Paulo: Contexto, 2023. 171 p.

NETTO, José Paulo. **Desigualdade, pobreza e Serviço Social**. Revista Em Pauta: teoria social e realidade contemporânea, [S. l.], n. 19, p. 135–170, 2009. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistaempauta/article/view/190>>. Acesso em: 28 set. 2024.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Tradução, posfácio e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **O Anticristo: maldição sobre o cristianismo**. Tradução, posfácio e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia**. Tradução, posfácio e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

\_\_\_\_\_. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Tradução, posfácio e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução de Alfredo Margarido. 6. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000. (Coleção Filosofia & Ensaios). **Sem paginação**.

NUNES, Danilo. **A alucinação atemporal de Belchior**. 31 de maio de 2021. Disponível em: <<https://mst.org.br/2021/05/31/a-alucinacao-atemporal-de-belchior/>> Acesso em 8 out. 2024.

PASQUIM, O. **Entrevista de Belchior ao jornal O Pasquim – 1982**. In: Agulha Revista de Cultura, 10 de agosto de 2017c. Disponível em: <<https://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2017/08/jaguar-amigos-da-onca-belchior-no.html>> Acesso em 27 out.2024.

PEREIRA, Larissa Dahmer. **Educação e Serviço Social: do confessionalismo ao empresariamento da formação profissional**. 1ª Edição – São Paulo: Xamã, 2008.

PEZZINI, Filippo Elia. **Coração Selvagem: A imagem arquetípica de Dioniso nas canções de Belchior**. 2021. 86 f. Dissertação de Mestrado - Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2021. Disponível em: <<https://repositorio.ucs.br/xmlui/handle/11338/8954?show=full>>. Acesso em: 2 nov. 2024.

PETRAS, J. **Neoliberalismo: América Latina, Estados Unidos e Europa**. Blumenau: Furb, 1999.

PRADO, D. F. B. do; CORAÇÃO, C. R. **Entre as alucinações do dia a dia: o tempo e a latinidade em Belchior**. Revista Eco-Pós, [S. l.], v. 23, n. 2, p. 255–278, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i2.27474. Disponível em: <[https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27474](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27474)>. Acesso em: 10 out. 2024.

PRADO, Gustavo dos Santos. **“O passado é uma roupa que não nos serve mais”**: as tensões de Belchior com o movimento tropicalista (década de 1970). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 31., 2021, Rio de Janeiro. *Anais do XXXI Simpósio Nacional de História - História, verdade e tecnologia*. Rio de Janeiro: ANPUH, 2021. Disponível em: <https://anpuh.org.br/index.php/documentos/anais/category-items/1-anais-simposios-anpuh/36-snh31>. Acesso em: 12 abr. 2025.

ROCHA, Rogério. **A Filosofia na Obra Musical de Belchior**. 11 set. 2020. Disponível em: <<https://www.facetubes.com.br/noticia/495/qa-filosofia-na-obra-musical-de-belchiorq-de-rogerio-rocha>>. Acesso em 27 out. 2024.

ROSSETTI, Regina; CRISTINA, Paula. **Belchior e Nietzsche: muito além do bigode**. In: Revista Sonora, 2017, vol. 6, nº 12. Disponível em: <<https://www.iar.unicamp.br/revista-sonora/revista/volume-6/edicao-12/belchior-e-nietzsche-muito-alem-do-bigode/>>. Acesso em 27 set. 2024.

SANTIAGO, Silviano. **Abutres: a literatura do lixo**. Revista Vozes, ano 66, v. LXVI, nº 10. Petrópolis: Vozes, 1972. Rep. em Uma literatura nos trópicos. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Cleber Gordiano dos. **A poetização da América Latina em Belchior: perspectivas decoloniais**. 2022. 178 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande-PB, 2022. Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Francisca Zuleide Duarte de Souza. Disponível em: <<http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/4441>>. Acesso em 24 mar. 2025.

SANTOS, Jordana de Souza. **A repressão ao movimento estudantil na ditadura militar.** *Revista Aurora*, Marília, v. III, n. 5, p. 101-108, dez. 2009. ISSN: 1982-8004. Disponível em: <<https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Aurora/SANTOS.pdf>>. Acesso em: 10 mai. 2025.

SANTOS, Leandro M. B. **Belchior e o regime militar brasileiro: autoritarismo estatal e a migração inter-regional em suas letras.** In: Mosaico – Volume 10 – Nº 17 – Ano 2019c. Disponível em: < <https://periodicos.fgv.br/mosaico/article/view/80338>>. Acesso em 22 set. 2024.

SILVA, Alexandre Felipe Nascimento; FERREIRA, Daniel da Silva. **Criação lírica, vulnerabilidade e resistência: Uma análise discursiva do álbum “Alucinação” de Belchior.** Ano 2023. Disponível em: <<https://bdta.ufra.edu.br/jspui/handle/123456789/3347>> . Acesso em 10 out. 2024.

SILVA, Francisco Gabriel Soares da. **Fotografia 3x4: Belchior e a faísca relampejar – Uma análise crítico-literária em Walter Benjamin.** *Revista Lampejo*, Dossiê II Jornada Benjaminiana – edição especial, ano 4, n. 6, p. 42–57, fev. 2014. Disponível em: <<https://philpapers.org/rec/SOAFXB>> . Acesso em 15 abr. 2025.

SILVA, Gislene Maria Barral Lima Felipe da. **Era uma vez um homem e o seu tempo: aspectos éticos e estéticos na lírica de Belchior.** *Revista Estudos de Literatura Brasileira*, Brasília, n. 27, p. 103-135, 2006. Disponível em: <[https://www.academia.edu/76975472/Era\\_uma\\_vez\\_um\\_homem\\_eo\\_seu\\_tempo\\_aspectos\\_%C3%A9ticos\\_e\\_est%C3%A9ticos\\_na\\_l%C3%ADrica\\_de\\_Belchior](https://www.academia.edu/76975472/Era_uma_vez_um_homem_eo_seu_tempo_aspectos_%C3%A9ticos_e_est%C3%A9ticos_na_l%C3%ADrica_de_Belchior)>. Acesso em 27 set. 2024.

SILVA, Mauri Antonio da. **Aporte Histórico Sobre os Direitos Trabalhistas no Brasil.** *SER Social*, Brasília, v. 22, n. 46, p. 126–152, 2020. DOI: 10.26512/ser\_social.v22i46.23516. Disponível em: <[https://periodicos.unb.br/index.php/SER\\_Social/article/view/23516](https://periodicos.unb.br/index.php/SER_Social/article/view/23516)>. Acesso em: 15 fev. 2025.

SOUZA, Lucas; LOBO, Janaina. **Música popular na década de 1970 e a cena pós-tropicalista: análise de uma geração sem vida.** *Tempo Social*, São Paulo, Brasil, v. 33, n. 1, p. 245–265, 2021. DOI: [10.11606/0103-2070.ts.2021.168780](https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2021.168780). Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/168780>>. Acesso em: 12 mar. 2025.

VIEIRA, Thiago de Oliveira. **Delírios por coisas reais: a sociedade brasileira nas canções de Belchior (1974 – 2017).** 2023. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2023. Orientador: José Adriano Fenerick.

WIKIPÉDIA. **Alucinação (álbum de Belchior).** Disponível em: [[https://pt.wikipedia.org/wiki/Alucina%C3%A7%C3%A3o\\_\(%C3%A1lbum\\_de\\_Belchior\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Alucina%C3%A7%C3%A3o_(%C3%A1lbum_de_Belchior))]. Acesso em: 30 mar. 2025.

---

**FONTES:**

ALUCINAÇÃO. Belchior. São Paulo: Philips, 1976. Lp Vinil (37:25).

Belchior. MPB Especial. (2/10/1974). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=94-rOEVnyDg&t=155s>. Acesso em: 12/4/2021. 51 minutos.

BELCHIOR. **Alucinação** [capa de disco]. 1976. Disponível em: <https://zabumbediscos.com.br/produto/belchior-alucinacao-compacto-1976/>> Acesso em: 16 abr. 2025.

BELCHIOR. *Alucinação* [Contracapa de disco]. 1976. Disponível em: <https://canguleiro10.blogspot.com/2016/02/belchior-alucinacao-1976.html>> Acesso em: 16 abr. 2025.

BELCHIOR. *Alucinação* [Encarte de disco]. 1976. Disponível em: <https://www.acervocult.com.br/peca.asp?Id=81088001>> Acesso em: 16 abr. 2025.

BELCHIOR. **500 anos de quê?** In: *Baihuno*. Warner Music, 1993.

BELCHIOR. **Era uma vez um homem e seu tempo**. Warner Music, 1979.

DISCOS DO BRASIL. **Alucinação – Belchior**. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/alucinacao>>. Acesso em: 30 mar. 2024.

REGINA, Elis. **Falso Brillhante**. Rio de Janeiro: Philips, 1976. 1 LP (43 min.).

Movimento Beat. <https://www.infoescola.com/literatura/movimento-beat/>>. Acesso em: 12 mar. 2025.