

MÚSICA E IDENTIDADES: ANTÔNIO CARLOS BELCHIOR NO MERCADO FONOGRAFICO BRASILEIRO (1971 – 1976)

Bruno Rodrigues Costa*

O presente trabalho tem como objetivo refletir sobre a relação existente entre a produção musical e a construção identitária de sujeitos dentro do meio artístico, tendo como fio condutor a trajetória de Antônio Carlos Belchior, cantor e compositor cearense de bastante sucesso na década de 1970. Através de suporte teórico-metodológico específico, voltado para a análise da canção, abordamos os fonogramas, enquanto fontes históricas, produzidos por este artista, dentro do processo de inserção do mesmo no mercado fonográfico brasileiro, buscando compreender como este expressou processos identitários em sua produção. Além disso, buscamos, também, perceber como estes processos reverberavam a dinâmica de reconfiguração do cenário nacional da Música Popular Brasileira do período.

Palavras-chave: identidades; produção musical; trajetórias; indústria fonográfica; MPB;

INTRODUÇÃO

As possibilidades de análise existentes nos estudos sobre produções musicais na atualidade ainda estão longe de serem sanadas pela historiografia e pelos campos das ciências humanas. Percebemos grandes lacunas teórico-metodológicas no âmbito da análise de canções, mesmo com os grandes avanços que a musicologia, a etnomusicologia e os trabalhos mais tradicionais de estudos sobre música popular têm efetuado no meio acadêmico. Nosso artigo tem o sentido de contribuir para esse campo de pesquisa apresentando uma reflexão introdutória sobre a relação entre música e identidades, tendo como fio condutor da reflexão a análise da trajetória e da produção musical de Antônio Carlos Belchior, cantor e compositor cearense de grande sucesso no mercado fonográfico brasileiro da década de 1970, durante os primeiros momentos de sua carreira.

* Mestrando em História e Culturas pelo Mestrado Acadêmico em História (MAHIS) da Universidade Estadual do Ceará (UECE) com bolsa da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP). Também é membro do Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas (DÍCTIS).

Para realizar tal pesquisa, nos debruçamos sobre uma série de documentos em um esforço de constituição de fontes para o fomento de nossa análise, buscando aqueles que se configuravam como relativos à vida e obra do sujeito em questão durante o período abordado. Em consequência a esse procedimento heurístico de coleta de fontes, realizamos uma série de recortes no sentido de investigar a sua inserção no mercado fonográfico, e assim chegamos a um corpo documental constituído por periódicos, entendidos enquanto fontes hemerográficas, e, principalmente, pela própria obra musical de Belchior, entendida, a partir do diálogo com Napolitano (2010), enquanto fontes fonográficas.

Nesse sentido, buscamos realizar reflexões sobre a relação entre música e identidades a partir da análise da trajetória desse artista, no início de sua carreira, tendo como suporte documental as suas canções, principalmente. Nossa opção pela construção desse objeto de pesquisa se deu pelo entendimento de que a análise do processo vivenciado por Belchior, juntamente com um conjunto de outros artistas cearenses, é bastante reveladora de elementos que expressavam a profundidade das transformações que o mercado fonográfico brasileiro vivenciou durante a década de 1970. Além disso, entendemos que a realização desta reflexão a partir da análise da produção musical desse artista pode qualificar ainda mais as compreensões sobre o processo investigado.

Ao dialogar com a historiografia que trata do estudo da música e dos artistas cearenses no contexto das décadas de 1960 e 1970, principalmente com a obra de Castro (2008), identificamos a participação de Belchior no IV Festival Universitário de Música Popular, realizado em agosto de 1971 pela TV Tupi no Rio de Janeiro, como marco em sua trajetória para a investigação de seu processo de inserção no meio musical brasileiro. Com essa participação, o mesmo conquistou o prêmio de melhor compositor com a sua canção *Na Hora do Almoço*¹, interpretada por Jorginho Telles e Jorge Nery no palco do teatro João Caetano. Entendemos que isso acarretou na abertura de um processo de profissionalização desse artista no meio musical, pelos contratos com gravadoras e pela gravação de discos. O contato com a matéria que a revista O

¹ No centro da sala / Diante da mesa / No fundo do prato / Comida e tristeza / A gente se olha, se toca e se cala / E se desentende no instante em que fala / Cada um guarda mais o seu segredo / Sua mão fechada / Sua boca aberta / Seu peito deserto / Sua mão parada / Lacrada, selada, molhada de medo / Pai na cabeceira / É hora do almoço / Minha mãe me chama / É hora do almoço / Minha irmã mais nova / Negra cabeleira / Minha vó reclama / É hora do almoço / E eu inda sou bem moço / Pra tanta tristeza / Deixemos de coisa / Cuidemos da vida / Senão chega a morte / Ou coisa parecida / E nos arrasta moço / Sem ter visto a vida / Ou coisa parecida / Aparecida (BELCHIOR. **Na Hora do Almoço**. IN: BELCHIOR. *Na Hora do Almoço*. Rio de Janeiro: Copacabana, 1971. Compacto).

Cruzeiro² fez sobre o festival e a vitória de Belchior nos remete a esse processo e a possibilidades de análise:

Um jovem cearense, estudante de Medicina, com apenas seis meses de Rio, fez vibrar toda a platéia do Teatro João Caetano, com sua composição Na hora do almoço [...]. Ao levantar o Bandolim de Ouro no IV Festival Universitário de Música Brasileira, Antônio Carlos Belchior desponta como a mais nova revelação da MPB. E, já em setembro, será o principal cartaz do Especial Nordeste, na Televisão Tupi. [...] Antônio Carlos Belchior, o compositor vitorioso, que faz música há apenas dois anos e já tem mais de 50 canções prontas, disse que Na hora do almoço foi uma de suas primeiras composições. 'Estou desenvolvendo um trabalho semelhante ao que Caetano Veloso e Gilberto Gil fizeram, mas os temas das minhas músicas estão dentro do folclore do meu Estado.' [...] Belchior, que chegou ao Rio há seis meses com o grupo cearense [...] vê o sucesso chegar rapidamente e suas dificuldades financeiras desaparecerem 'Estou muito contente e também assustado com a vitória. Soube que Maria Bethânia quer gravar Na hora do almoço, e Roberto Carlos já pediu a fita de três músicas: Paralelas, Lentes do pranto e Espacial, para ouvir e talvez gravar. Acho que a barra agora vai ficar mais leve pra mim.' [...] (IV Festival Universitário de Música Popular. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro. 18 ago. 1971).

Percebe-se a potencialidade criada pelo periódico em torno da figura de Belchior a partir da sua conquista, com a construção da sua imagem enquanto revelação da MPB e a sua afirmação enquanto artista que dá continuidade à tradição musical de Caetano Veloso e Gilberto Gil, grandes expoentes do cenário musical daquele período por conta do movimento tropicalista.³ Tal interpretação aponta para um esboço do processo identitário que pretendemos analisar neste artigo. Cabe também ressaltar que ambas as plataformas midiáticas, a emissora de televisão e a revista, pertenciam ao mesmo grupo empresarial, logo se fazia necessário que uma enaltecesse o produto da outra, no caso, o festival e o seu artista vitorioso.

Em meio a esse processo que buscamos investigar, Belchior passou por três gravadoras e lançou dois compactos e dois álbuns. Sua trajetória se desenrolou em um contexto de mudanças no cenário nacional da Música Popular Brasileira, e estas também se expressaram em transformações na sua produção musical, que é o que buscamos analisar.

A maior eficácia dessas transformações no sentido de garantir o seu sucesso, pelo critério da vendagem de discos, se confirma, em nosso entendimento, com o seu segundo álbum, *Alucinação*, lançado pela Philips-Polygram em 1976. Este garantiu uma

² A revista *O Cruzeiro* foi um periódico semanal ilustrado lançado no Rio de Janeiro a partir de 1928 e que manteve atividades até meados da década de 1970. Pertencia ao grupo Diários Associados, do empresário Assis Chateaubriand, assim como a rede de televisão Tupi.

³ A Tropicália, ou tropicalismo, foi um movimento musical de grande sucesso capitaneado por artistas baianos, no final da década de 1960, que tinha como princípio a apropriação dos valores musicais da produção internacional mesclando-os com elementos da cultura popular nacional (FAVARETTO, 1996).

intensa projeção midiática ao artista e a afirmação de sua figura como um dos principais músicos do mercado fonográfico do período, tendo vista que seu *long play* superou a marca de cento e cinquenta mil exemplares vendidos (MORELLI, 1991). Entendemos isso enquanto um marco do processo que buscamos investigar em sua trajetória, e o limite de nosso recorte temporal.

AS IDENTIDADES EXPRESSAS NA PRODUÇÃO MUSICAL DE BELCHIOR

Desde o início da construção de sua carreira artística, percebemos a atribuição à imagem de Belchior a figura de músico promissor na MPB e sua projeção enquanto herdeiro de tradições musicais predecessoras. Como vimos na matéria da revista anteriormente, seu surgimento no meio musical esteve atrelado a um alinhamento seu com o tropicalismo, mas isso foi mudando ao longo de sua carreira, seja por releituras artísticas do próprio autor ou por interesses mercadológicos. Esses elementos nos possibilitam refletir sobre processos de construção identitária em sua trajetória e sobre as expressões dos mesmos em sua produção musical. Para tanto, se faz necessário realizar um diálogo direto com suas canções.

Em seu segundo disco compacto, *A Palo Seco*, de 1973, Belchior lança a canção *Sorry Baby*, que traz consigo tanto em letra e melodia, quanto em performances vocais do autor, uma carga de significados relevantes para o nosso entendimento sobre esse momento de sua carreira e de sua construção identitária. Para analisa-la, fizemos uso da metodologia de abordagem aos fonogramas (NAPOLITANO, 2010) enquanto fontes para a disciplina histórica. O fonograma seria a plataforma que veicula o fenômeno que consiste na junção da composição, harmonia, melodia, ritmo e performance do autor da canção. Acreditamos ser através do trabalho com essa ferramenta que poderemos produzir compreensões sobre os significados das canções e dos elementos extramusicais que permeiam a sua existência.

O sentido sociocultural, ideológico e, portanto, histórico, intrínseco de uma canção é produto de um conjunto indissociável que reúne: palavra (letra); música (harmonia, melodia, ritmo); performance vocal e instrumental (intensidade, tessitura, efeitos, timbres predominantes); veículo técnico (fonograma, apresentação ao vivo, videoclipe) (NAPOLITANO, 2010:271).

O procedimento que realizamos na abordagem ao fonograma consiste em uma sequência de ações que se inicia na análise da plataforma onde este está inserido. No caso, abordamos a canção *Sorry Baby*, inserida no lado B do disco *A Palo Seco*, de Belchior. Este se trata de um compacto produzido em vinil com duas faixas no ano de

1973 pela gravadora Copacabana Discos. Segundo Morelli (1991), os compactos, pelo seu baixo preço, eram os discos voltados para o público jovem, sem grande poder aquisitivo.

O segundo procedimento em nossa abordagem se dá na audição sistêmica da canção, o que consiste no esforço de realização de uma escuta repetida da obra e da apreensão empírica de seus detalhes para chegar ao terceiro momento: a decupagem técnica da música. A canção abordada é bastante rica de mesclas de ritmos e melodias. Ela se dá ritmicamente através diversos compassos alternados entre si, do simples ao quaternário, expressos na mistura de quatro gêneros populares ao longo da peça musical: o *country*, a balada, o baião e o *blues*.

Por último, realizaremos uma análise da composição, expressa em performances vocais e instrumentais, através do cotejamento com o contexto extramusical na qual a mesma está inserida e fazendo uso dos dados técnicos apresentados nos outros momentos da abordagem. Para tanto, é necessária uma visualização da obra e de uma reflexão inicial sobre a mesma: entendemos que a canção apresenta uma grande riqueza melódica pela sua diversidade de ritmos, a letra se mostra irônica ao se dividir entre o inglês e o português, onde o autor pede desculpas pelo seu sotaque ao cantar *sorry baby* de maneira grosseira. De forma irônica faz um jogo de palavras entre elementos e expressões regionais com estrangeirismos e produtos americanos importados, além de fazer citações de canções dos Beatles ao longo da música.

Sorry, sorry, sorry, sorry baby / Sorry, sorry, sorry, sorry baby / Desculpe o inglês que eu aprendi / Nos almanaques de música do mês / Oh baby, oh baby, oh baby, oh baby / Oh baby, oh baby, oh baby, oh baby / I don't believe in yesterday / Because you told once / Here comes the sun / Its all right, baby / Here comes the sun / Its all right, baby / I need you / I need you / And you love me / In god we trust / In god we trust / Oh baby, sorry baby / Lá no sertão, pros cabôco lê, tem que aprender outro ABC / É bê-a-bá, é bê-é-bé, é bê-i-bi, baby / Jerimum com leite em pó / Munguzá com dietil / I love you, I love you / I love you, I love you / Rock, moda de viola, coca-cola com angú / I love you, I love you / I love you, I love you / I love you, sorry, in god we trust / In god we trust, I love you / Bye, bye, bye, bye, bye baião, baião / Bye, bye, bye, bye, bye baião, baião / Baby, baby, I love you / Baby, baby, I love you / My life (BELCHIOR. **Sorry Baby**. IN: BELCHIOR. A Palo Seco. Rio de Janeiro: Copacabana, 1973. Compacto).

As desculpas que o autor da canção pede, ao se apresentar em primeira pessoa, em relação ao seu inglês mal falado, por ter sido aprendido em almanaques mensais de músicas estrangeiras que eram bastante comuns naquele período, remetem a um processo de incorporação das culturas e das musicalidades inglesa e americana no

mercado fonográfico brasileiro. Também faz referência à canção *Baby*⁴, de Caetano Veloso, interpretada por Gal Costa no álbum *Tropicália* (1968), uma das maiores produções do movimento tropicalista. Um dos paradigmas do grupo baiano era a incorporação de elementos estrangeiros aos valores das culturas nacional e regional no sentido de revitalizar a Música Popular Brasileira, tendo como base a antropofagia do modernismo literário (FAVARETTO, 1996).

Com o sucesso do tropicalismo, o mercado fonográfico brasileiro se tornou mais aberto às musicalidades estrangeiras, aos músicos brasileiros que cantavam em inglês e à incorporação de instrumentos musicais como a guitarra elétrica e os sintetizadores às produções nacionais, o que incomodou parte dos artistas e intelectuais de esquerda do país, que defendiam uma canção engajada que valorizasse os elementos da cultura nacional (NAPOLITANO, 2008).

Esse processo de abertura às línguas estrangeiras (“Lá no sertão, pros cabôco lê, tem que aprender outro ABC”) e produtos estrangeiros (“Jerimum com leite em pó/Mugunzá com Dietil” [...] “Rock, moda de viola, coca-cola com angú”) se expressa na canção de Belchior, talvez de forma crítica pelo seu tom irônico ao longo da letra. Também pela performance vocal grosseira nas partes cantadas em inglês em que faz referências às canções da banda britânica Beatles, que fazia enorme sucesso entre o público do mercado fonográfico brasileiro (“Here comes the sun” [...] “I need you”). Inclusive negando o que era afirmado em canções desse grupo (“I don’t believe in yesterday”).

Talvez houvesse um receio por parte do autor em relação a esse processo de incorporação de valores americanos, inclusive de mensagens existente no dólar (“In god we trust”), em tão larga escala e a possibilidade de esvaziamento do espaço existente no mercado para as musicalidades regionais (“Bye, bye, baião”).

Apesar do teor irônico, quase crítico, a canção apresenta elementos que a configuram dentro da tradição tropicalista. A mescla de ritmos regionais com musicalidades estrangeiras, como o baião e o blues, as performances vocais em inglês,

⁴ Você precisa/Saber da piscina/Da margarina/Da Carolina/Da gasolina/Você precisa/Saber de mim/Baby, baby/Eu sei/Que é assim/Baby, baby/Eu sei/Que é assim/Você precisa/Tomar um sorvete/Na lanchonete/Andar com gente/Me ver de perto/Ouvir aquela canção/Do Roberto/Baby, baby/Há quanto tempo/Baby, baby/Há quanto tempo/Você precisa/Aprender inglês/Precisa aprender/O que eu sei/E o que eu/Não sei mais/E o que eu/Não sei mais/Não sei/Comigo/Vai tudo azul/Contigo/Vai tudo em paz/Vivemos/Na melhor cidade/Da América do Sul/Da América do Sul/Você precisa/Você precisa/Não sei/Leia na minha camisa/Baby, baby/I love you/Baby, baby/I love you (VELOSO, Caetano. **Baby**. IN: VELOSO, Caetano. GIL, Gilberto. *Tropicália ou Panis et Circenses*. São Paulo: Philips, 1968).

as referências à banda de rock The Beatles, são elementos da estética musical do movimento capitaneado por Caetano e Gil. E ela se encerra da mesma forma que a canção interpretada por Gal Costa em 1968 (“Baby, baby, I love you”).

A produção musical de Belchior, nesse período, se insere dentro de um processo de reconfiguração do cenário nacional da MPB, onde novos artistas surgiam e ocupavam espaços no mercado fonográfico. O sucesso do tropicalismo e a lacuna deixada por ele fez por onde a indústria da música almejar por novos sujeitos ou conjuntos que pudessem sanar a demanda por um novo movimento musical, seja dando continuidade ao seu legado, ou superando-o.

A trajetória de Belchior de profissionalização na indústria da música se confunde com a de um conjunto de artistas cearenses que vivenciaram com ele este processo. A projeção desse grupo, que contava com músicos que fizeram grande sucesso na década de 1970 como Fagner e Ednardo, tem raízes na relação construída entre esses sujeitos em ambientes universitários e na boemia, no sentido de produzir e se projetar musicalmente nos espaços vivenciados pelos mesmos, tendo como plataformas os festivais de música e os programas televisivos (COSTA, 2013).

A inserção dos artistas cearenses no mercado fonográfico se deu dentro de uma lógica de busca por novos produtos para suprir a demanda da indústria da música, e a apropriação do termo Pessoal do Ceará foi fundamental nesse processo (ROGÉRIO, 2008). O diálogo com o trabalho de Napolitano (2008) nos possibilita essa análise a partir da sua discussão sobre o contexto da produção cultural da década de 1970, no qual os principais cantores e compositores da MPB estavam exilados, presos ou silenciados pela censura, abrindo espaço para novos artistas. Sua discussão também nos mostra como a relevância que a televisão passou a ter, em detrimento do rádio, no cotidiano da população, e o declínio dos festivais musicais em termos de audiência, criaram um processo de reconfiguração no cenário da produção musical.

Nesse mesmo sentido, a obra de Aires (1994) apresenta uma reflexão que nos dá mais elementos para a análise desse processo: o papel que o regime militar cumpriu nessa reconfiguração, a partir da concessão do monopólio da comunicação televisiva a determinadas emissoras, determinou que esses grupos empresariais conduzissem a sua política cultural de integração nacional. Isso representava uma maior valorização às produções culturais de outras regiões do país que não a do eixo Rio de Janeiro e São Paulo, historicamente mais valorizadas no mercado fonográfico. Foi nesse contexto que

se consagraram artistas e conjuntos musicais de outras regiões, como os Novos Baianos e os artistas identificados enquanto Clube da Esquina e enquanto Pessoal do Ceará.

O primeiro disco *long play* (LP) de Belchior foi lançado em 1974, pela gravadora Chantecler, e conhecido como Mote e Glosa. A projeção que este havia ganhado com a vitória no festival de 1971, e com os compactos lançados, se materializou em um disco que, por mais que não tivesse lhe garantido uma forte expressão no cenário nacional da MPB, foi importante por ter lhe gerado alguma visibilidade na mídia (COSTA, 2013). Por ocorrência do lançamento de seu álbum, a Folha de São Paulo publicou uma crítica ao seu trabalho, e teve como teor da análise uma comparação de Belchior com seus predecessores na MPB, continuando a reforçar a construção identitária feita pelo artista como herdeiro dos músicos baianos.

Agora em seu primeiro LP, apesar de novamente a técnica de reprodução fonográfica não ter conseguido uma fidelidade absoluta no registro de sua voz estranha e cheia de arestas, Belchior conseguiu enfim mostrar toda a originalidade de uma obra que está apenas começando, mas que já evolui na linha dos melhores momentos ‘semânticos’ da música ligeira brasileira. Essa linha foi iniciada promissora por Noel Rosa, que adotou o critério modernista traduzindo na poesia fonética a molecagem e o sincretismo da linguagem oral carioca. Continuou com o salto evolutivo de Newton Mendonça que conseguiu momentos inigualáveis de integração letra música sintaxe semântica nas obras primas de ‘Desafinado’ e ‘Samba de uma nota só’. O último salto significativo de nossa semântica em música ligeira foi um momento de Caetano Veloso e Gilberto Gil: ‘Batmacumba’, uma tentativa de levar experiências concretas da poética visual para a poesia fonética e um ponto de chegada irreversível na obra dos dois compositores baianos [...] (Mote e glosa de um vaqueiro. **Folha de São Paulo**. 23 de abril de 1974).

A sua exposição em matéria da Folha de São Paulo, jornal de grande circulação e expressão no sudeste do país, além da construção de sua imagem como artista que seguia a “linha evolutiva” de nomes como o de Noel Rosa e Caetano Veloso, foram elementos extremamente importantes para gerar uma maior projeção sua no mercado fonográfico daquele período. Porém, seu primeiro álbum não chegou perto da repercussão midiática e da vendagem que o seu segundo, Alucinação, lançado em 1976 pela gravadora Philips, como já citamos.

Percebe-se uma nova conotação na sua produção musical em seu segundo álbum, algo que irá expressar uma nova postura do artista perante o meio musical e social em que está inserido e principalmente em relação à construção identitária que este promovia a partir de sua produção musical. O disco Alucinação apresentou uma nova versão de Belchior, com canções de teor muito mais crítico e contundente, e a grande transformação percebida foi a crítica ao tropicalismo, cuja tradição anteriormente era

reivindicada pelo artista. Com cerca de cento e cinquenta mil cópias vendidas no país, músicas gravadas por grandes nomes como Elis Regina e forte divulgação nos jornais, Belchior consolida a sua inserção no mercado fonográfico naquele ano (MORELLI, 1991).

Para compreender as mudanças que visualizamos na trajetória de Belchior a partir de sua produção musical, fazemos uso das contribuições de Hall (2006) e Pesavento (2004) sobre o conceito de Identidade, entendendo-o enquanto uma ferramenta teórica que nos auxilia na elaboração história que buscamos construir neste estudo. A centralidade dessa ferramenta em nosso trabalho se dá pelo trabalho com seus aspectos que enfatizam a pluralidade do indivíduo frente a seu meio social.

Acreditamos que a noção de identidade, enquanto conceito singular, que compartimenta a subjetividade e as manifestações de um sujeito social dentro de uma constante e única definição, não dá conta da análise da realidade. A noção de Identidade que buscamos, para Hall (2006:38) “permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada”.

Nesse sentido, buscamos entender as várias “versões” de Belchior ao longo de sua trajetória na década de 1970 enquanto processos identitários, onde foram elaboradas manifestações de si, conscientes ou inconscientes, no sentido de fomentar sua projeção no meio artístico. Isso só se torna possível a partir do entendimento da dinâmica da elaboração identitária de um indivíduo enquanto algo múltiplo e inconstante.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente. (HALL, 2006:13).

Esses processos partem de interesses diversos, e as identificações construídas em determinadas situações revelam influências de relações com coletividades, tensões do meio onde o sujeito está inserido e o alcance de transformações nos cenários mais abrangentes de determinado contexto na realidade do indivíduo, o que nos possibilita ricas análises.

A identidade é uma construção simbólica de sentido, que organiza um sistema compreensivo a partir da ideia de pertencimento. A identidade é uma construção imaginária que produz a coesão social, permitindo a identificação da parte com o todo, do indivíduo frente a coletividade, e estabelece a diferença. A identidade é relacional, pois ela se constitui a partir da identificação da alteridade. (PESAVENTO, 2004:89).

Buscando entender o novo processo identitário vivenciado por Belchior a partir de seu segundo álbum, realizamos análise da canção Apenas Um Rapaz Latino Americano. A metodologia utilizada para o estudo da canção segue os pressupostos de Napolitano (2010) que já apresentamos. Em um primeiro momento, analisamos a plataforma em que o fonograma é veiculado: Alucinação se trata de um *long play* produzido em vinil com dez faixas, no ano de 1976, pela gravadora Philips-Polygram. A canção abordada é a primeira faixa do disco. Este álbum surge como uma grande marca no mercado fonográfico da época, contendo canções de autoria unicamente do autor do disco, e algumas já gravadas por Elis Regina, como Velha Roupas Coloridas e Como Nossos Pais em seu disco Falso Brilhante, do mesmo ano (COSTA, 2013).

Após os procedimentos de escuta sistêmica da canção e de decupagem técnica da mesma, conseguimos identificar os seguintes elementos: a canção abordada se dá ritmicamente através de um compasso binário, por ter cada tempo posto entre um pulso forte e um fraco ao longo da peça. Seu gênero se enquadra dentro de uma balada, por conta de sua forma melódica e rítmica, e conta com os seguintes instrumentos: gaita, baixo, percussão, bateria, teclado, violão com encordoamento de aço e conjuntos vocais.

Por último, em nossa análise da composição a partir do cotejamento com os elementos extramusicais e com os dados técnicos levantados sobre a mesma, formulamos a seguinte reflexão inicial sobre a obra: a canção, assim como boa parte do disco em que ela está inserida, possui um teor autobiográfico por se expor em primeira pessoa e se desenvolver como um diálogo, e expressa uma nova construção identitária do autor em relação ao tropicalismo.

Eu sou apenas um rapaz latino-americano sem dinheiro no banco / Sem parentes importantes e vindo do interior / Mas trago, de cabeça, uma canção do rádio / Em que um antigo compositor baiano me dizia / Tudo é divino, tudo é maravilhoso / Tenho ouvido muitos discos, conversado com pessoas, caminhado meu caminho / Papo, som dentro da noite e não tenho um amigo sequer / Que ainda acredite nisso, não, tudo muda e com toda razão / Eu sou apenas um rapaz latino-americano sem dinheiro no banco / Sem parentes importantes e vindo do interior / Mas sei que tudo é proibido aliás, eu queria dizer / Que tudo é permitido até beijar você no escuro do cinema / Quando ninguém nos vê / Não me peça que lhe faça uma canção como se deve / Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve / Sons, palavras, são navalhas e eu não posso cantar como convém / Sem querer ferir ninguém / Mas não se preocupe meu amigo com os horrores que eu lhe digo / Isso é somente uma canção, a vida, a vida realmente é diferente / Quer dizer, a vida é muito pior / Eu sou apenas um rapaz latino-americano, sem dinheiro no banco / Por favor não saque a arma no 'saloon' eu sou apenas um cantor / Mas se depois de cantar você ainda quiser me atirar / Mate-me logo, à tarde, às três, que à noite tenho um compromisso / E não posso faltar por causa de você / Eu sou apenas um rapaz latino-americano sem dinheiro no banco / Sem parentes importantes e vindo do interior / Mas sei que nada é divino, nada, nada é maravilhoso / Nada, nada é sagrado, nada, nada é misterioso, não. (BELCHIOR. **Apenas**

Um Rapaz Latino Americano. In: BELCHIOR. Alucinação. Philips/Polygram, 1976. LP).

A abordagem do autor é de utilizar a figura do personagem da canção como uma construção de sua própria imagem enquanto um sujeito simples (“apenas um rapaz”; “sem parentes importantes e vindo do interior”), e realiza isso dentro de uma forma melódica simplificada, no caso, a balada, para coadunar a canção e a letra. O autor faz uso de metalinguagens, ao abordar a sua própria canção (“isso é somente uma canção”), seu processo de composição (“não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve”) e o próprio cenário musical no qual está inserido (“trago de cabeça uma canção no rádio/em que um antigo compositor baiano”).

Há uma expressão do autor em querer se mostrar fatalmente agressivo em suas produções (“sons, palavras são navalhas/e eu não posso cantar como convém/sem querer ferir ninguém”) e em querer diferenciar-se dos músicos que não o são (“não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve/correta, branca, suave, muito limpa e muito leve”). Levando em consideração o contexto da produção musical onde o autor estava inserido, aqueles que produziam canções nesses moldes (agressivas, contundentes e direcionadas para agredir algo ou alguém, geralmente, com alguma referência ao regime militar então vigente) buscavam se enquadrar enquanto músicos engajados. A composição de instrumentos utilizados na formação melódica da canção aponta para esse sentido, tendo em vista que a obra coaduna com os formatos das canções de protesto, por não se utilizar de instrumentos ou de formas melódicas provenientes do rock americano ou de outros gêneros internacionais, principalmente, das guitarras elétricas e de sintetizadores (NAPOLITANO, 2008).

A referência ao compositor baiano (“um antigo compositor baiano me dizia/tudo é divino, tudo é maravilhoso”) aponta para a figura de Caetano Veloso, músico do movimento tropicalista que possuía composição intitulada *Divino, Maravilhoso*⁵. O autor busca deslegitimar o discurso do compositor baiano ao ressaltar que sua afirmativa não se mostra mais válida (“e não tenho um amigo sequer/que ainda acredite

⁵ Atenção ao dobrar uma esquina / Uma alegria, atenção menina / Você vem, quantos anos você tem? / Atenção, precisa ter olhos firmes / Pra este sol, para esta escuridão / Atenção / Tudo é perigoso / Tudo é divino maravilhoso / Atenção para o refrão / É preciso estar atento e forte / Não temos tempo de temer a morte / Atenção para a estrofe e pro refrão / Pro palavrão, para a palavra de ordem / Atenção para o samba exaltação / Atenção / Tudo é perigoso / Tudo é divino maravilhoso / Atenção para o refrão / É preciso estar atento e forte / Não temos tempo de temer a morte / Atenção para as janelas no alto / Atenção ao pisar o asfalto, o mangue / Atenção para o sangue sobre o chão / Atenção / Tudo é perigoso / Tudo é divino maravilhoso / Atenção para o refrão / É preciso estar atento e forte. (VELOSO, Caetano. **Divino Maravilhoso**. IN: COSTA, Gal. Gal Costa. São Paulo: Philips, 1969. LP).

nisso”), e, ao final, contradiz o mesmo (“nada é divino, nada é maravilhoso”). Apesar da canção de Caetano Veloso já apresentar um teor irônico em relação a essa afirmação do “divino maravilhoso”.

O que se percebe com a análise desse fonograma é uma aproximação musical de Belchior com a canção de protesto, enquanto faceta artística do campo político nacional-popular (Idem), e uma busca, por parte desse artista, pela desconstrução da imagem do tropicalismo no cenário da MPB. O que seria uma investida no sentido completamente inverso da projeção que este artista havia construído, ou que havia sido construído em torno dele, enquanto continuidade da “linha evolutiva” da música popular cujas raízes estariam no movimento tropicalista. O ataque musical de Belchior à figura de Caetano expressa uma nova construção identitária que este artista promoveu e que teve plena eficiência na sua consolidação no mercado fonográfico da década de 1970, tendo em vista que obteve alta vendagem de discos e intensa repercussão midiática com essa novidade.

CONCLUSÃO

O processo de inserção de Belchior na indústria fonográfica da década de 1970 perpassa o seu próprio processo de construção identitária. Desde uma jovem promessa, revelação da MPB, até a figura de artista que segue a “linha evolutiva” do tropicalismo de Caetano Veloso e Gilberto Gil, e em seguida como cantor engajado que buscava desconstruir a imagem sacralizada da tropicália, a trajetória de Belchior reflete as várias versões que esse artista construía para si, além das que eram construídas em torno de sua figura.

Apesar das análises que apresentamos ainda serem incipientes sobre o processo de reconfiguração do meio musical brasileiro que buscamos investigar, acreditamos que a forma de abordagem a partir da análise das canções e tendo como fio condutor os processos identitários expressos na produção de Belchior podem ajudar a construir e aprofundar compreensões sobre o mercado fonográfico brasileiro. Acreditamos que as reflexões trazidas sobre a relação entre sua produção musical e a sua construção identitária são bastante reveladoras da dinâmica da indústria fonográfica e das formas de constituição do cenário nacional da Música Popular Brasileira daquele período, onde uma identidade pós-tropicalista, no sentido de sua superação, se mostrava mais valorizada do que uma que expressasse sua mera continuidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIRES, Mary Pimentel. **Terral dos Sonhos**. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1994.

CARLOS, Josely Teixeira. **Muito Além de Apenas um Rapaz Latino-Americano vindo do Interior**. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, UFC, Fortaleza, 2007.

CASTRO, Wagner. **No Tom da Canção Cearense**. Fortaleza: Edições UFC, 2008.

COSTA, Bruno Rodrigues. **Entre o sonho e o som: juventude e música na trajetória de Antônio Carlos Belchior**. Monografia - Curso de Licenciatura em História, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2013.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

GUEDES, Jordianne. **O Fazer Musical de Rodger Rogério: o singular e o plural no Pessoal do Ceará**. Dissertação (Mestrado em História). Fortaleza: UECE, 2012.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MORAES, José Gerardo Vinci de. **História & Música**. São Paulo: Revista Brasileira de História. v. 20, n. 39, p. 203–221, 2000.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria Fonográfica**. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção (1959 – 1969)**. São Paulo: Annablume, 2001.

_____. **Cultura Brasileira (1950 – 1980)**. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. **A História Depois do Papel**. IN: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

ROGÉRIO, Pedro. **Pessoal do Ceará**. Fortaleza: Edições UFC, 2008.