

UMA ANÁLISE DO TEMPO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: O ÁLBUM ALUCINAÇÃO(1976), DE BELCHIOR^{1,2}

Resumo: *Alucinação*, álbum que marcou a carreira de Belchior, é um documento importante para a compreensão de elementos de uma História do Tempo no Brasil. O artista, ao criar uma memória, possibilitou a ressignificação das experiências adquiridas por uma geração que viveu, não só no Brasil, mas em muitas partes da América Latina, aquilo que Florestan Fernandes chamou de luta pelo *curto-circuito final* de um *circuito fechado*. Através da construção de uma narrativa que contempla uma trajetória de vida, Belchior explicita as concepções de tempo dessa geração por meio de sua relação com o passado no direcionamento de ações presentes, para sugerir novas possibilidades de futuro. Ao criar uma relação de empatia e proximidade com quem o ouve, universalizando sua obra, transfere os anseios e angústias de alguém que viveu o contexto dos Regimes Militares na América Latina da década de 1970, inclusive, para uma melhor interpretação do presente (2018).

Palavras-chave: História do Tempo; Ditaduras na América Latina; MPB.

Abstract: *Alucinação*, Belchior's signature album, is an important document for the comprehension of a Brazilian Time History. The artist, by manufacturing a memory, enables the creation of new meanings for the experiences lived by the generation contemporary to an unusual moment not only in Brazil, but throughout Latin America, one that Florestan Fernandes called a struggle for the *final short-circuit* of a *closed loop*. Through the construction of a narrative that contemplates a lifetime, Belchior brings this generation's time conceptions to light by revealing its connections to its past and how it permeates present actions, allowing the artist to suggest new future possibilities. By connecting himself with his public, universalizing his work, he transfers both the desires and the angst of someone who lived during the Military Dictatorship context in Latin America during the 1970s. By doing so, he allows a better interpretation of the present time (2018).

Keywords: Time History; Dictatorships in Latin America; MPB

¹ Este artigo é fruto das discussões realizadas no curso História Social do Tempo (2017), ministrado pelo professor João Paulo Garrido Pimenta.

² Larissa Albuquerque (<http://lattes.cnpq.br/9114607482602774>) é graduanda pela USP. Artigo recebido em 01/05/2018 e aprovado em 22/07/2018

INTRODUÇÃO.

O Regime Militar brasileiro teve na produção de cultura seu calcanhar de Aquiles, expressão de suas contradições e impasses³. Ao mesmo tempo em que a “questão cultural” representava um dos setores mais dinâmicos da modernização capitalista estimulada pelos militares, ela também fazia parte, do ponto de vista do regime, da “guerra psicológica da subversão” a ser combatida⁴. O lugar da classe média também contribui para essa posição ambígua dos militares com relação a produção cultural: principal base do regime - instalado para defender o capitalismo e uma suposta democracia liberal - e, simultaneamente, principal consumidora e produtora da cultura de protesto⁵.

Dessa forma, as políticas de repressão não foram homogêneas de 1964 a 1985. Se em um primeiro momento houve o ímpeto de impedir que a “cultura de esquerda” atingisse as classes populares, posteriormente (1969 - 1978) o objetivo foi coibir o movimento da cultura como mobilizadora do radicalismo da classe média ⁶. Foi nesse período, inclusive, que o segmento liberal, que antes aplaudiu a queda de Goulart, passou a questionar o regime e a aumentar o coro da oposição, sobretudo após a instauração do AI-5. A cultura dos anos 1970, portanto, foi um espaço de convergência entre a esquerda e os liberais⁷, que

³ NAPOLITANO, Marcos. 1964: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014. p. 97

⁴ NAPOLITANO, Marcos. 1964: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014. p.97

⁵ NAPOLITANO, Marcos. 1964: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014. p. 97

⁶ NAPOLITANO, Marcos. 1964: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014. p. p. 100-101

⁷ NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964 - 1985) - ensaio histórico -*. São Paulo: Intermeios: USP - Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017. p. 354

tentou se colocar como um território de liberdade idealizado, antítese da violência do Estado⁸.

É nesse segundo momento repressivo que a MPB consolida sua vocação oposicionista de resistência ao Regime Militar⁹. O ano de 1976 foi um importante ponto de inflexão na constituição desse gênero musical, ao se tornar o carro chefe da indústria fonográfica com o relativo abrandamento da censura e a volta do exílio de artistas renomados como Chico Buarque e Caetano Veloso.

Dentro desse cenário de auge da Música Popular Brasileira desponta Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes (1946-2017). Nascido no interior do Ceará e, tendo abandonado o curso de medicina para se dedicar profissionalmente à música, chegou ao sudeste brasileiro na década de 1970 para participar dos festivais universitários de MPB¹⁰. Mas foi também no ano de 1976 que Belchior se consagra nesse contexto de agitação política, social e cultural através do álbum *Alucinação*, que se tornaria uma referência ao traduzir sentimentos, perplexidades e contradições de toda uma geração. As músicas, utilizadas como um instrumento de transformação, se dão como narrativas sobre o passado, a partir de um presente, constituindo assim um tempo histórico onde suas concepções apresentam necessidade de projeção para o futuro.

Esse artigo se propõe, portanto, a analisar o álbum que trouxe Belchior à sua consagração no cenário de consolidação da MPB, à luz

⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964 - 1985)* - ensaio histórico -. São Paulo: Intermeios: USP - Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017. p. 355

⁹ NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 183

¹⁰ CARLOS, Josely Teixeira. *Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior*. Dissertação em linguística. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017

de categorias próprias de uma História Social do Tempo que permitam um exame satisfatório de concepções temporais criadas por uma sociedade que, a todo momento, se utiliza de permanências e experiências para aventar possibilidades de ruptura, criticando circunstâncias atuais da vida e projetando alternativas desejáveis de futuro. O texto pretende, ainda, entender o lugar do álbum *Alucinação* como fonte histórica e, portanto, elemento que compõe a memória que foi construída e se constrói até hoje da Ditadura Militar.

Lançado pela PolyGram, o LP contém dez faixas que, em 37'25'', esboçam uma forte narrativa. A análise que se segue propõe uma divisão do álbum *Alucinação* em quatro partes que, inclusive, se mostram como uma projeção do autor daquilo que ele imagina como sua própria trajetória de vida. Em um primeiro momento, que consiste nas três primeiras músicas (*Apenas um Rapaz Latino Americano*, *Velha Roupa Colorida* e *Como Nossos Pais*), Belchior se apresenta como um artista que, mesmo com pouca experiência, traz consigo uma raiz nordestina muito marcante, um diálogo constante com uma geração anterior, junto de uma esperança na mudança do presente em nome de uma juventude na qual ele se inclui. Já nas quatro músicas seguintes (*Sujeito de Sorte*, *Como o Diabo Gosta*, *Alucinação* e *Não Leve Flores*), o artista expressa uma etapa claramente otimista de sua vida, na qual a luta pela mudança se torna ainda mais intensa e basilar da sua situação como agente histórico. Ao abandonar a melodia mais agitada das músicas anteriores, o álbum entra em um terceiro momento no qual o pessimismo e a incerteza de futuro, causados pelas experiências frustradas de um passado de luta, o levam a um estágio de perda no prazer da existência, representado pelas músicas *A Palo Seco* e *Fotografia 3x4*. Por fim, com a última faixa, denominada *Antes do Fim*, e que retoma a melodia mais leve e descontraída do início do álbum, Belchior deixa sua conclusão sobre

sua jornada em busca de um futuro novo ao apresentar uma música com dupla natureza discursiva: um testamento seu para aqueles que ficam e, logo em seguida, uma perspectiva sobre a vida tendo a morte como enunciadora.

APENAS UM RAPAZ LATINO-AMERICANO VINDO DO INTERIOR.

Eu sou apenas um rapaz
Latino-Americano
Sem dinheiro no banco
Sem parentes importantes
E vindo do interior.¹¹

É com esses versos que Belchior abre o álbum *Alucinação*. Ao se apresentar, destaca algumas características que já fornecem elementos passíveis de análise. O autor, ao explicitar o lugar de onde vem – “latino-americano” e “vindo do interior” –, demonstra a importância das raízes na sua constituição como indivíduo. Não só isso, mas também ao se colocar como “apenas um rapaz”, logo na frase que inicia o álbum, demonstra um movimento que Belchior mantém durante toda obra e será melhor trabalhado na análise da penúltima parte do álbum: criar um laço de igualdade e empatia com aquele que o ouve, de forma a universalizar a sua obra.

Em um contexto de crise política e econômica, em que grande parte dos países da América viviam sob regimes ditatoriais, Belchior faz questão de se apresentar como um latino-americano¹². Dessa forma, é possível elaborar a hipótese da autoafirmação de Belchior como

¹¹ BELCHIOR, Antônio Carlos. *Apenas um rapaz latino americano*. In: BELCHIOR. *Alucinação*. São Paulo: PolyGram, 1976. Lado A, faixa 1

¹² Aqui, é importante observar que a latino americanidade é uma questão que não diz respeito a Belchior como indivíduo, mas sim à geração na qual ele se inclui. O tema é recorrente não só em obras de artistas da época (como Caetano Veloso e Chico Buarque, por exemplo), mas também no âmbito intelectual-acadêmico (com Florestan Fernandes e Paulo Freire, dentre muitos outros).

integrante de uma geração. O sociólogo húngaro Karl Mannheim divide o conceito em três definições. A primeira e mais abrangente delas, *posição geracional*, contém indivíduos nascidos em um mesmo âmbito histórico-social, com as mesmas possibilidades de adquirir experiências. Já *conexão geracional* pressupõe um vínculo concreto entre os indivíduos, de participação em uma prática coletiva. Por fim, a *unidade geracional* consiste na forma como grupos de uma mesma *conexão geracional* lidam com os fatos históricos vividos por sua geração¹³. Dessa forma, essas categorias se configuram como três círculos concêntricos, sendo o mais externo *posição geracional* e o mais interno *unidade geracional*.

A partir dessas definições preliminares, é possível considerar a hipótese de que Belchior e aqueles artistas da juventude de 68 fazem parte de uma mesma *conexão geracional*. No âmbito político, dentro do contexto de ditaduras na América Latina, ambos agem no destino coletivo de modo a tentar desestruturar o regime militar brasileiro. Já no que tange o aspecto musical, há rupturas importantes que também permitem incluí-los em tal categoria: é possível perceber, logo na primeira faixa do álbum *Alucinação*, a forte presença de instrumentos como guitarra e bateria, símbolos de subversão e largamente utilizados por movimentos da década de 60, como o Tropicalismo¹⁴. Entretanto, divergem quanto as estratégias discursivas utilizadas como ferramentas de luta, o que pode ser exemplificado através da música *Velha Roupas Coloridas*:

Você não sente nem vê
Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo

¹³ MANNHEIM, Karl. "El problem de las generaciones". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, n. 62, p. 221-222.

¹⁴ NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 108-109.

Que uma nova mudança em breve vai acontecer
E o que há algum tempo era novo jovem
Hoje é antigo, e precisamos todos rejuvenescer
Nunca mais meu pai falou: She's leaving home
E meteu o pé na estrada, Like a Rolling Stone
Nunca mais eu convidei minha menina
Para correr no meu carro (loucura, chiclete e som)
Nunca mais você saiu a rua em grupo reunido
O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor, quê de um cartaz
No presente a mente, o corpo é diferente
E o passado é uma roupa que não nos serve mais¹⁵

Dessa forma, Belchior enuncia uma recusa desse passado materializado na unidade geracional atuante na década de 60, representada pelo movimento hippie – portanto, agora para além da América Latina - em “O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor, quê de um cartaz”; por Bob Dylan e Rolling Stones em “Like a Rolling Stone”; e pelos Beatles, em “She's Leaving Home”. Tal unidade geracional à qual ele se afasta aqui tem como característica uma enunciação de recusa radical a qualquer tipo de tradição e permanência, sobretudo, em relação à geração de seus “pais”. Embora avenge tal recusa, ainda assim sente a necessidade de inseri-los nesse presente. Mannheim também nos serve de contribuição para uma análise desse movimento do artista ao usar uma formulação semelhante à de Koselleck¹⁶ acerca da “não contemporaneidade dos contemporâneos”. A partir disso, aponta que diferentes grupos etários vivenciam tempos interiores diferentes em um mesmo período cronológico¹⁷. Unidades geracionais contemporâneas, portanto, são passíveis de comunicação e troca de experiências. Assim,

¹⁵ BELCHIOR, Antônio Carlos. Velha roupa colorida. In: BELCHIOR. Alucinação. São Paulo: PolyGram, 1976. Lado A, faixa 2

¹⁶ KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto: Puc-Rio, 2014, p.9

¹⁷ KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto: Puc-Rio, 2014, p. 23-24

quando canta “E o que há algum tempo era novo jovem/Hoje é antigo, e precisamos todos rejuvenescer” e em seguida mantém uma relação interdiscursiva com a juventude da década de 60, aponta a possibilidade de superação dessas diferenças através da troca de experiência entre e eles no sentido do caminhar para o inteiramente novo e para o abandono de práticas já ultrapassadas. Além disso, o trecho também pode exemplificar uma característica importante daquela unidade geracional à qual o artista pertence, que é a constante angústia de não conseguir concluir qual sua posição diante de seu passado, e a impossibilidade de afirmar categoricamente que a geração dos anos 1960 é um passado que não serve mais na segunda metade da década de 1970. Em *Como Nossos Pais*, essa posição é ainda melhor elaborada:

Você pode até dizer
Que eu estou por fora
Ou então
Que eu estou inventando
Mas é você
Que ama o passado
E que não vê
Que o novo sempre vem
E hoje eu sei que quem me deu a ideia
De uma nova consciência
E juventude
Está em casa (...)

Minha dor é perceber
Que apesar de termos
Feito tudo que fizemos
Ainda somos
Os mesmos e vivemos
Como os nossos pais¹⁸

¹⁸ BELCHIOR, Antônio Carlos. *Como nossos pais*. In: BELCHIOR. *Alucinação*. São Paulo: PolyGram, 1976. Lado A, faixa 3

De maneira complementar a Karl Mannheim, é importante salientar a contribuição dos estudos do historiador alemão Reinhart Koselleck¹⁹ no que tange o problema das gerações. Para ele, indivíduos pertencentes a uma mesma geração compartilham também do mesmo limite biológico de processamento de eventos singulares, devido a um conhecimento comum da possibilidade de essas surpresas singulares ocorrerem. Em *Como Nossos Pais*, ainda é possível perceber o afastamento que Belchior enuncia em relação à unidade geracional de 1960, por conta também da diferença de limite da capacidade de surpresa diante de experiências singulares. A unidade geracional de 1970 apresentaria, assim, uma diminuição na capacidade de se surpreender em relação a geração de 1960, o que é representado nas passagens: “Você pode até dizer/Que eu estou por fora” e “Que apesar de termos/Feito tudo que vivemos/Ainda somos os mesmos. ” Ou seja, Belchior reforça as permanências, em detrimento das rupturas propostas pela geração de 1960 por conta de seu conhecimento implícito acumulado a partir das experiências adquiridas.

Embora avenge esse distanciamento, o compositor demonstra certa melancolia em suas afirmações: a dor da posição momentaneamente assumida por ele, ao perceber que as experiências vivenciadas não são totalmente singulares, devido às estruturas de repetição já vividas por gerações anteriores (como a de seus pais), e, portanto, percebe a necessidade de diálogo e de busca do tradicional para a conquista do novo. É possível, portanto, desenvolver a hipótese de que a unidade geracional de 1970 também pode ser caracterizada pela angústia gerada pela dificuldade de

¹⁹ KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto: Puc-Rio, 2014, p.23-24

resolver a questão do não rompimento, de fato, com aquilo que gostaria. É importante notar também, nesse trecho, a manifestação de uma consciência histórica - categoria desenvolvida por Jörn Rüsen – em Belchior. De acordo com aquele historiador, a consciência histórica pode ser definida como: “(...) a suma das operações mentais com as quais os homens interpretam sua experiência da evolução temporal de seu mundo e de si mesmos, de forma tal que possam orientar, intencionalmente, sua vida prática no tempo”²⁰. Belchior encontra no passado uma forma de orientar as ações presentes para, provavelmente, elaborar uma existência futura. Esse passado é materializado na geração de seus pais, uma vez que teria sido ela a responsável por fornecer-lhe a ideia de “uma nova consciência e juventude”.

É possível concluir das três primeiras músicas de *Alucinação* que Belchior é fruto sensível de seu tempo, ao mesmo tempo que dele intérprete. Se mostra em um primeiro momento como apenas um rapaz latino-americano vindo do interior, jovem, com pouca experiência e com muito futuro pela frente; demonstra em suas letras sua posição política e social em relação ao mundo que o cerca; e explicita sua vontade de mudar o presente através de uma ruptura com o passado, o que só se faz possível com um diálogo com o tradicional.

AMAR E MUDAR AS COISAS.

A segunda parte de *Alucinação* parece representar o sentimento genuíno de significado da vida e do mundo para Belchior e para a conexão geracional em que está inserido: a luta pela mudança do presente e construção de um futuro novo. Embora o artista esteja inserido em uma sociedade em muitos quadrantes silenciada e torturada pela

²⁰ RÜSEN, Jörn. *Razão histórica: teoria da história: os fundamentos da ciência histórica*. Brasília: UnB, 2001, p. 57.

ditadura, ainda assim parece existir uma esperança latente de construção de algo inteiramente novo, de uma *utopia*. De acordo com Jörn Rüsen, a utopia consiste em um “ainda não”, em uma interpretação das circunstâncias dadas da vida que motivam a ação a partir da negação daquilo que está posto²¹. O vislumbamento de um futuro e o superávit de expectativa dele decorrente²², dão uma orientação para a existência humana e um consequente otimismo. Assim, Belchior abre esse segundo momento do álbum com um crescente de instrumentos em *Sujeito de Sorte* que representam o auge de seu otimismo com o futuro e de seu superávit de expectativa. A cada dois versos, um novo instrumento entra - sintetizador, bateria e guitarra elétrica, respectivamente -, até que todos juntos componham a melodia agitada da música:

Presentemente eu posso me considerar um sujeito de sorte
Porque apesar de muito moço me sinto são e salvo e forte
E tenho comigo pensado deus é brasileiro e anda do meu lado
E assim já não posso sofrer no ano passado
Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro²³

Koselleck elaborou categorias que são aqui basilares: *espaço de experiência* e *horizonte de expectativa*. Isso porque, a todo momento, Belchior trabalha com as questões de passado e futuro, que para Koselleck, são conceitos intrínsecos que se imbricam através do presente. Espaço de experiência consiste em um passado atual no qual se fundem tanto elaborações racionais como formas inconscientes de

²¹ RÜSEN, Jörn. “Utopia, alteridade, kairos – o futuro do passado”. *História Viva. Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010, p. 135-137.

²² RÜSEN, Jörn. “Utopia, alteridade, kairos – o futuro do passado”. *História Viva. Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010, p. 135-137.

²³ BELCHIOR, Antônio Carlos. *Sujeito de sorte*. In: BELCHIOR. *Alucinação*. São Paulo: PolyGram, 1976. Lado A, faixa 4

comportamento transmitidas por gerações e instituições ²⁴, e uma representação dele pode ser identificada em *Sujeito de Sorte*: “Presentemente eu posso me considerar um sujeito de sorte”; “Ano passado em morri, mas esse ano eu não morro”. Ou seja, o seu passado se torna atual na medida em que as experiências adquiridas direcionam a forma como o presente é encarado. O mesmo pode ser visto em *Como O Diabo Gosta*:

Já tenho este peso, que me fere as coisas
e não vou eu mesmo, atar minha mão
O que transforma o velho novo
bendito fruto do povo será²⁵

As experiências passadas por Belchior estão expressas através do peso que carrega em suas costas. Essa experiência acumulada permite que ele faça elaborações sobre o futuro, ou melhor, permite um momentâneo alargamento de seu horizonte de expectativa. Koselleck define a categoria como o não experimentado, o futuro tornado palpável²⁶. O que também pode ser identificado no trecho, uma vez que o espaço de experiência nele representado teria promovido um determinado horizonte de expectativa, uma presentificação do futuro ao estabelecer ações práticas: não atar às mãos a despeito do peso que carrega nas costas e a transformação do velho no novo como estratégia de superação dos impasses enfrentados pela sociedade latino-americana sob regimes autoritários e opressores.

Aqui, é importante salientar como esse horizonte de expectativa é mutável dentro da obra. A dor e a angústia expressadas

²⁴ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, p. 309-310.

²⁵ BELCHIOR, Antônio Carlos. *Como o diabo gosta*. In: BELCHIOR. *Alucinação*. São Paulo: PolyGram, 1976. Lado A, faixa 5

²⁶ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, p. 309-310.

em *Como Nossos Pais*, configuram um determinado horizonte de expectativas repleto de inseguranças, próprio de um nordestino que acaba de abandonar uma futura carreira em medicina para se aventurar na indústria fonográfica do Sudeste pouco mais de um ano após a instauração do AI - 5. Já nesta subdivisão do álbum, por conta dos eventos que passaram a compor seu espaço de experiência, Belchior esboça esse momentâneo alargamento de seu horizonte de expectativas. Ao fazê-lo, além de reforçar passado e futuro como conceitos intrínsecos que se imbricam através do presente, também corrobora com a hipótese de existir, neste segundo momento do álbum, um superávit de expectativas que leva à busca por um futuro utópico convidado a vir a existir.

As ações práticas que vão orientar a agência do artista na busca pela concretização dessa utopia são explicitadas não só em *Como O Diabo Gosta*, ao afirmar que as mudanças seriam fruto da ação do povo, mas também na música que nomeia o álbum: *Alucinação*²⁷. Em ambas, Belchior não se limita a afirmar que seu presente precisa ser modificado: ele propõe de que forma a mudança deve ser feita. Ao fornecer formas de ação a partir de suas experiências, Belchior traz sua utopia de um futuro ainda não experimentado para mais perto das possibilidades de realização, visualizando-a em um horizonte de expectativa:

Eu não estou interessado
Em nenhuma teoria
Nem nessas coisas do oriente
Romances astrais
A minha alucinação
É suportar o dia-a-dia

²⁷ Embora não tenha tido espaço no escopo do trabalho para uma análise mais detalhada acerca dos nomes das músicas, é importante tomar nota de alguns títulos mais significativos. *Alucinação* é uma palavra passível de ambiguidade: tanto pode representar um sonho, quanto um pesadelo. Isso reforça as angústias e contradições presentes na geração de Belchior.

E meu delírio
É a experiência
Com coisas reais [...]

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 mais²⁸

O trecho acima representa bem a materialidade de sua proposta de mudança, na medida em que afirma o não interesse em elaborações teóricas e, por outro lado, busca seu “delírio” e sua realização nas coisas reais e na mudança delas. Inserido em uma unidade geracional que se encontra em um movimento de ressaca em relação àquela de negação radical às tradições e de poucas propostas de mudança concretas e de realização possível, ele coloca categoricamente que a saída para essa condição indesejável seria a ação pragmática e realista, o que também fica explícito nos versos: “A minha alucinação/é suportar o dia-a-dia”.

Embora existisse uma maior parcimônia e paciência em relação às propostas de mudança dos movimentos culturais e de resistência de um momento imediatamente anterior a Belchior, esse fato não torna menos apaixonadas e esperançosas as propostas do movimento da segunda metade da década de 1970. O que fica claro com uma das frases que mais marcaram a trajetória do artista, também da música *Alucinação*: “Amar e mudar as coisas me interessa mais”.

Por fim, esse segundo bloco do álbum é finalizado com a faixa *Não Leve Flores*²⁹:

²⁸ BELCHIOR, Antônio Carlos. *Alucinação*. In: BELCHIOR. *Alucinação*. São Paulo: PolyGram, 1976. Lado B, faixa 1

²⁹ O título dessa faixa também merece mais atenção na medida em que pode representar uma ironia. É possível que Belchior esteja ironizando uma das expressões que representam a cultura hippie: “Flower Power”. Inclusive, é possível aventar a

Tudo poderia ter mudado, sim
Pelo trabalho que fizemos - tu e eu
Mas o dinheiro é cruel
E um vento forte levou os amigos
Para longe das conversas, dos cafés e dos abrigos
E nossa esperança de jovens não aconteceu, não, não (...)

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.³⁰

A partir do trecho é possível chegar a algumas conclusões. A primeira delas é sobre a passagem do tempo aqui representada. Se na primeira parte do álbum o artista se mostra como “apenas um rapaz”, com pouca experiência, mas muita perspectiva de futuro, é possível enxergar um novo Belchior no trecho acima. Um homem que já *trabalhou* muito pela mudança da situação que lhe é dada e, entretanto, não obteve sucesso: “E nossa esperança de jovens não aconteceu, não, não”. Alguém que já não está mais tão certo do futuro bastante diferente daquele que cantava em *Sujeito de Sorte*. Belchior, sendo o eu lírico das músicas de *Alucinação*, ao mostrar essa mudança da própria perspectiva no decorrer do tempo, historiciza a si mesmo.

A segunda conclusão pode ser extraída dos seguintes versos: “Meu bem, difícil é saber o que acontecerá/Mas eu agradeço ao tempo/O inimigo eu já conheço”. O tempo evocado por Belchior nesses versos é, em certo sentido, o tempo da modernidade, de um futuro em

possibilidade de uma relação interdiscursiva crítica com a música *San Francisco* de Scott McKenzie, da geração de 1960, no trecho: “If you’re going to San Francisco/Be sure to wear some flowers in your hair”.

³⁰ BELCHIOR, Antônio Carlos. Não leve flores. In: BELCHIOR. *Alucinação*. São Paulo: PolyGram, 1976. Lado B, faixa 2

aberto. Koselleck argumenta que, a partir do século XVIII, houve uma substancial alteração no espaço de experiência ocidental provocada pelas constantes transformações do período. Tal mudança promoveu, por sua vez, um horizonte de expectativa novo e, dessa forma, o futuro se tornou algo a ser construído pelas mentes e ações humanas. É possível apreender essa interpretação de Belchior na medida em que o artista explicita sua incerteza e insegurança em relação ao tempo futuro. Mas, diferente da imagem de um tempo que destrói, a música fala de um tempo que permite a aquisição de experiência, aquele que precisa ser agradecido.

Essa concepção de tempo permite entender a fagulha de esperança que ainda resta no artista: *Não Leve Flores*, a despeito de certa melancolia e insegurança presente na letra, é a única música do álbum que tem em seu arranjo o acordeão. Instrumento que remete às camadas populares³¹, sua presença reforça a crença de Belchior no trabalho do povo como vetor da transformação do velho no novo. Além da simbologia do instrumento, a melodia leve e descontraída reitera essa fagulha de esperança: mesmo que sua luta tenha falhado; mesmo que muito de seu trabalho não tenha rendido frutos: a aquisição de experiência ainda pode fazer alguma diferença e, por isso, sua voz resiste e sua fala insiste.

VINTE E CINCO ANOS DE SONHO, DE SANGUE E DE AMÉRICA DO SUL.

Sei que assim falando pensas
Que esse desespero é moda em 76
Mas ando mesmo descontente
Desesperadamente, eu grito em português.

(...) Tenho vinte e cinco anos

³¹ ZANATTA, Maria Aparecida Fabri. O acordeão no cenário político, econômico e sociocultural brasileiro. *Revista Emancipação*, v. 4, n. 1, 2004, p. 201.

De sonho e de sangue
E de América do Sul
Por força deste destino
Um tango argentino
Me vai bem melhor que um blues³²

Ao abandonar a melodia alegre e agitada das músicas anteriores e adotar um ritmo mais lento e pesado para essa terceira parte do álbum, Belchior mantém explícita sua mudança de perspectiva com o decorrer do tempo. A partir do trecho acima, de *A Palo Seco*, é possível ver como seu espaço de experiência, composto de frustrações, gerou um pessimismo muito forte em seu presente, o que, por sua vez, levou a um horizonte de expectativa retraído, incerto e inseguro. Tal movimento é evidenciado, além da mudança de ritmo na música, na representação insistente de sentimentos como desespero e descontentamento.

A penúltima música, *Fotografia 3x4*, reforça ainda mais esse ambiente pessimista, fato especialmente evidente no trecho que mantém uma relação interdiscursiva com Caetano Veloso. Representante, junto de Gilberto Gil, do movimento Tropicália, trata, na marchinha pop *Alegria, Alegria*, de uma vida aberta, leve e aparentemente não empenhada³³. Se existem traços, como certos instrumentos, que possibilitam a inserção tanto daqueles artistas que compõe o Tropicalismo quanto de Belchior em uma mesma conexão geracional, existem diferenças importantes que reforçam a hipótese de que eles fazem parte de diferentes unidades geracionais. O choque que a estética dos tropicalistas procurava causar foi foco de forte oposição ao longo da década de 1970; para os críticos, o movimento confundia choque de valores com consciência crítica e traçava uma estratégia

³² BELCHIOR, Antônio Carlos. *A palo seco*. In: BELCHIOR. *Alucinação*. São Paulo: PolyGram, 1976. Lado B, faixa 3

³³ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2º ed., 1995, p. 20

pouco inteligente para a desestruturação do regime: a cultura e as artes deveriam servir como cimento à construção de uma aliança contra os militares, e não como artilharia³⁴.

Aqui, é importante salientar o fato da resistência entre 1964 e 1985 não ser homogênea. De fato, a cultura de protesto construiu uma “rede de recados” no qual o principal conteúdo era o próprio exercício da liberdade, da expressão e da opinião, de modo a alimentar a utopia democrática dos anos 1970³⁵. Entretanto, a despeito da memória hegemônica construída pós ditadura de uma cultura de resistência lembrada de forma maniqueísta - de um ângulo ora heroico, ora cético³⁶ -, ao analisar do ponto de vista histórico as lutas culturais é possível identificar que as oposições eram perpassadas por inúmeras tensões internas por vezes exploradas pelos militares, norteados pela máxima “dividir e explorar”³⁷.

As constantes relações interdiscursivas que Belchior mantém com as demais correntes artísticas, além da análise geracional, também podem ser entendidas dentro desse contexto de pluralidade de discursos dentro de uma cultura de resistência profundamente heterogênea. Em *Fotografia 3 x 4*, o artista rebate a interpretação de Caetano ao recusar a possibilidade de um nordestino, que se opõe ao regime político vigente,

³⁴ NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 176

³⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964 - 1985) - ensaio histórico* -. São Paulo: Intermeios: USP - Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017. p. 353

³⁶ NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964 - 1985) - ensaio histórico* -. São Paulo: Intermeios: USP - Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017. p. 359

³⁷ NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964 - 1985) - ensaio histórico* -. São Paulo: Intermeios: USP - Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017. p. 354

caminhar sem preocupações, sem lenço, sem documento. Para isso, mantém uma melodia pesada e uma letra fortemente pessimista:

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.³⁸

Suas experiências lhe transformaram: “A noite fria me ensinou/A amar mais o meu dia/E pela dor eu descobri o poder da alegria”. Dessa forma, reforça o tempo como aquele que produz fenômenos irreversíveis e agrega experiências individuais transformadoras.

Até esse ponto, as músicas expressam uma trajetória de vida, os anseios e angústias de um “latino-americano” da década de 1970. Ao reforçar sua identidade no trecho “Tenho vinte e cinco anos/De sonho e de sangue/E de América do Sul”, Belchior reafirma o que pretendia com se auto afirmar *apenas um rapaz latino-americano*. Assim como todo mundo, ele é feito de sangue, de sonhos: se coloca não como alguém especial, mas sim como qualquer ser humano, que tem suas lutas e crises existenciais, todavia, específico de um contexto de regimes ditatoriais na América do Sul. Assim, cria uma relação de empatia e proximidade tal com aqueles que o estão ouvindo, que os fazem crer que também são passíveis daqueles sentimentos, e consegue imputar em ouvintes – não só de sua época - as dores da frustração de se viver sob um governo que priva a vida de seus cidadãos do necessário exagero da esperança, e que seca uma fonte vital das motivações do agir:

A minha história é talvez

³⁸ BELCHIOR, Antônio Carlos. Fotografia 3x4. In: BELCHIOR. Alucinação. São Paulo: PolyGram, 1976. Lado B, faixa 4

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 eu, como você
Eu sou como você
Eu sou como você
Eu sou como você que me ouve agora (...) ³⁹

No trecho, a palavra tempo é usada como sinônimo de época justamente para aproximar o artista daqueles que também se sentiram desapontados e desnortados na América Latina da década de 1970. A repetição da frase “Eu sou como você”, por outro lado, universaliza essa aproximação para ouvintes que não somente aqueles inseridos na mesma época de Belchior. Essa experiência acumulada poderá ser transferida para qualquer um, de qualquer época, através desse álbum. Tempos históricos sempre transcendem experiências de indivíduos, eventualmente até mesmo de gerações.²¹ Aqui, Belchior contribui para que sua experiência individual, como experiência geracional, seja universalizada, no espaço e no tempo.

ANTES DO FIM

Quero desejar, antes do fim,
pra mim e os meus amigos,
muito amor e tudo mais;
que fiquem sempre jovens
e tenham as mãos limpas
e aprendam o delírio com coisas reais⁴⁰

A última música do álbum – de apenas 59 segundos - começa já com uma melodia muito diferente das duas anteriores; isso porque pretende refletir a visão que o artista tem de morte: algo leve, descontraído e rápido.

³⁹ BELCHIOR, Antônio Carlos. Fotografia 3x4. In: BELCHIOR. Alucinação. São Paulo: PolyGram, 1976. Lado B, faixa 4

⁴⁰ BELCHIOR, Antônio Carlos. Antes do fim. In: BELCHIOR. Alucinação. São Paulo: PolyGram, 1976 Lado B, faixa 5

Esse ponto é muito importante para a compreensão do tempo em *Alucinação*, pois os modos como uma sociedade pensa e vive a morte nos revelam muito sobre essa sociedade. Nesse trecho, o artista parece se aproximar do conceito de “morte domada”⁴¹, desenvolvido por Philippe Ariès; uma morte sem caráter dramático, uma morte, mais do que isso, anunciada, domesticada. Belchior, ao visualizar sua própria morte, a apresenta como quem já sabe que está prestes a partir e, por isso, quer deixar um último ensinamento para seus amigos: deseja a eles juventude, reforçando a necessidade de quebrar com as tradições, presente nas duas primeiras partes do álbum. Deseja, além disso, o delírio com as coisas reais, ou seja, a necessidade de manter as utopias mais próximas das possibilidades de realização. Deseja não só a seus amigos, mas também a si mesmo, desse modo, manifesta sua vontade de viver até os últimos minutos.

O fato de Belchior, nessa última música, incitar essa vontade de viver contradiz as letras pessimistas de *A Palo Seco* e *Fotografia 3x4*. Entretanto, com isso, o artista quer mostrar que embora a vida tenha seus altos e baixos, ele ainda acredita que viver até o fim vale a pena. Aqui, cabe mais uma reflexão acerca do fato de Belchior, a todo momento, historicizar a si mesmo. Se em *A Palo Seco* e *Fotografia 3x4* ele mostra uma visão pessimista, envelhecido e desgostoso da vida, em seu leito de morte ele mostra mais uma reviravolta e termina concluindo que a vida vale a pena.

O fato de Belchior se aproximar de uma “morte domada” pode também reforçar o caráter subversivo de sua geração. Isso porque o

⁴¹ ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, p. 31.

artista se insere em um contexto de “morte interdita”⁴². Ariès aponta que entre 1930 e 1950 houve um fenômeno material importante que influenciou as atitudes perante a morte no Ocidente: o deslocamento do lugar da morte. Não se morre mais em casa em meio a família e amigos, mais sim no hospital, sozinho. Essa alienação, aliada a necessidade de felicidade e obrigação moral de contribuição com a felicidade coletiva próprias também dessa sociedade, contribuem para o esvaziamento da morte e para um recalque da dor, uma obrigação de sofrer só e às escondidas. Ou seja, se afirmar como alguém que encara com naturalidade e otimismo um momento que para o homem ocidental do século XX é, geralmente, dramático e, mais do que isso, vedado de discussão, é se reafirmar como alguém que anuncia recusar a ordem dominante do mundo que o rodeia.

Na música, ao final dos seis versos iniciais, há um breve momento em que se ouve o som de uma gaita, uma espécie de repente nordestino que ao mesmo tempo é mais uma alusão a Bob Dylan em “Like a Rolling Stone”, já mencionado aqui; momento esse que representa o ponto final da vida de Belchior. A partir desse momento, quem assume a voz é a própria morte:

“Não tome cuidado.
Não tome cuidado comigo:
O canto foi aprovado
E Deus é seu amigo.
Não tome cuidado.
Não tome cuidado comigo,
que eu não sou perigoso:
- Viver é que é o grande perigo”⁴³

⁴² ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, p. 84

⁴³ BELCHIOR, Antônio Carlos. Antes do fim. In: BELCHIOR. *Alucinação*. São Paulo: PolyGram, 1976 Lado B, faixa 5

Do sexo masculino, a morte assume a voz para reforçar o argumento de que a morte não é algo assustador. A partir de uma perspectiva religiosa, na qual as preces são atendidas, a morte se coloca como algo familiar e que não deve ser temida. Isso tudo em contraponto a ideia da vida: só quando se está vivo essas frustrações, descontentamentos, e anseios tratados durante todo álbum fazem sentido e consequentemente, depois da morte, tudo isso deixa de ter importância e é possível ter paz.

CONCLUSÃO

Belchior pretende, com o álbum *Alucinação*, elaborar um retrato de uma existência. Para isso, traça a trajetória de sua própria vida, e faz projeções para o futuro que alcançam, inclusive, o momento da sua futura morte (artista morreria, afinal, em 30 de abril de 2017).

Ao esboçar um contexto e se abrir com aqueles que ouvem seus anseios e descontentamentos, Belchior almeja empatia de seus ouvintes, tornando sua música um instrumento de transformação. O legado de sua obra, nos faz assim com ele aprender com o passado para conseguirmos agir no presente.

Se Belchior, inserido na construção da MPB como instituição, pretende aventar a possibilidade de um Brasil como projeto de nação idealizado por determinada cultura política, é possível formular a hipótese de que o álbum em questão pretendeu colaborar, à sua maneira, com a construção da memória desse projeto de nação. Mas, como a memória é necessariamente elaborada no presente e para responder a solicitações desse presente⁴⁴, o álbum *Alucinação*, como

⁴⁴ MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A história cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 34, 1992, p.11

objeto pertencente a um passado, que em determinado presente tratou de seus próprios passado, presente e futuro, agora imerso em nossa contemporaneidade se recicla como objeto portador de sentido ⁴⁵. Portanto, sua atualidade reside não em uma proposta de ação no presente, como era para a sociedade brasileira (latino-americana) da segunda metade da década de 1970; mas sim em uma representação sensível e significativa de uma pluralidade histórica de tempos que nos leva, em uma perspectiva de uma História Social do Tempo e logo à compreensão de toda e qualquer sociedade.

A construção de uma memória hegemônica acerca do regime que emergiu do golpe de 1964 no Brasil se dá, muitas vezes, de forma fragmentada e errática, fruto de uma cacofonia de vozes acerca dos acontecimentos ⁴⁶. Em primeiro lugar, é importante destacar a heterogeneidade ideológica dos golpistas: ao mesmo tempo em que se colocavam como conservadores de direita, antirreformistas e nacionalistas, por outro lado, falavam em reformas e se afastavam o nacionalismo econômico proposto pela esquerda ⁴⁷. Em segundo, é preciso retomar o caráter multifacetado da oposição, sobretudo na década de 1970. Para além dos comunistas críticos inseridos na cultura de resistência, é importante salientar os liberais dissidentes que, a partir de 1985, reocuparam o Poder Executivo federal. Assim, a construção de uma memória hegemônica passou a servir de álibi para eximir os civis

⁴⁵ MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A história cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 34, 1992, p.11

⁴⁶ NAPOLITANO, Marcos. 1964: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014. p. 315-16.

⁴⁷ NAPOLITANO, Marcos. 1964: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014. p. 315-16.

liberais e moderados da responsabilidade histórica da queda de Goulart, em um contexto de transição democrática tutelada pelos militares⁴⁸.

A memória hegemônica consolidada nesse cenário é, portanto, liberal e tendia privilegiar a estabilidade institucional ⁴⁹ . Uma consequência desse movimento foi a atribuição de responsabilidades iguais a agentes históricos assimétricos, ou seja, imputar a culpa pelos massacres do regime igualmente aos radicalismos de esquerda e de direita: a Lei da Anistia é fruto direto do estabelecimento dessa memória hegemônica. Entretanto, a memória é plástica e sujeita a revisões, e é nesse processo em que o Brasil se encontra desde o início do século⁵⁰. Marcos Napolitano propõe, em sua última obra *Coração Civil*, revisar a história da Ditadura Militar no Brasil para além da memória heroica da cultura de resistência de esquerda, já exposta nesse artigo, ou da memória desculpada dos liberais⁵¹, de modo a reconstruí-la no sentido de recuperar a riqueza das experiências dessa conjuntura. A obra de Belchior pode, nessa chave, ser de forte contribuição no processo de construção de uma memória sobre o regime militar brasileiro: ao explicitar as nuances da cultura de resistência através de suas relações interdiscursivas, bem como esboçar o papel da cultura de construção da identidade do “sujeito de resistência”⁵². Assim, *Alucinação* se mostra uma fonte documental de bastante relevância por oferecer um panorama bastante sensível e significativo acerca de como aquelas gerações

⁴⁸ NAPOLITANO, Marcos. 1964: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014. p. 315-16.

⁴⁹ NAPOLITANO, Marcos. 1964: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014. p. 318.

⁵⁰ NAPOLITANO, Marcos. 1964: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014. p. 319

⁵¹ NAPOLITANO, Marcos. 1964: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014. p. 355

⁵² NAPOLITANO, Marcos. 1964: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014. p. 355

construíam estratégias de resistência de modo a vislumbrar um horizonte de expectativa dentro da utopia democrática a partir de sua relação com o passado.

Além disso, e nessa perspectiva, *Alucinação*, de modo específico, nos permite a compreensão do momento da nossa história em que os brasileiros lutavam, nas palavras de Florestan Fernandes escritas em 1976 – mesmo ano do lançamento álbum de Belchior –, para abrir o *circuito fechado*⁵³ promovido pela manutenção da repressão e opressão, por um Estado que pretendia dar a impressão de que o “passado é perene” e impedia um futuro diferente⁵⁴.

Ainda de acordo com Florestan Fernandes, a América Latina pouco conheceu momentos de *circuito aberto*, e os Estados elitistas dessas nações sempre tiveram o ímpeto de “fechar a história” para os que não estão no poder. Belchior nos reconduz a um período da História do Brasil de luta pela possibilidade de *curto-circuito final* desse *circuito fechado* que, aliás, parece corresponder bem ao “sinal fechado” referido em *Como nossos pais*. O álbum *Alucinação*, sua compreensão e seu desfrute, assim como o de muitas outras obras de outros artistas do mesmo período, podem contribuir, em 2018, para a alimentação de nosso superávit de expectativas e, conseqüentemente, de nossas motivações para agir na construção de um futuro diferente do presente no qual estamos inseridos, também permeado por uma grave crise de nossas instituições democráticas. Quem sabe, em uma nova luta pelo fim de um novo *circuito-fechado*: o nosso momento atual.

BIBLIOGRAFIA.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

⁵³ FERNANDES, Florestan. *Circuito Fechado*. São Paulo, Hucitec, 1970, p.5

⁵⁴ FERNANDES, Florestan. *Circuito Fechado*. São Paulo, Hucitec, 1970, p.5

- CARLOS, Josely Teixeira. *Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior*. 2017. Dissertação em linguística. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2º ed., 1995.
- FERNANDES, Florestan. *Circuito Fechado*. São Paulo: Hucitec, 1976.
- KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto: Puc-Rio, 2014
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- MANNHEIM, Karl. "El problem de las generaciones". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, n. 62.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. "A história cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais". In: *Revista do instituto de Estudos Brasileiros*, n.34, 1992, p. 9-23.
- NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964 - 1985) - ensaio histórico-*. São Paulo: Intermeios: USP - Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017.
- RÜSEN, Jörn. *Razão histórica: teoria da história: os fundamentos da ciência histórica*. Brasília: UnB, 2001.
- RÜSEN, Jörn. "Utopia, alteridade, kairos – o futuro do passado". *História Viva. Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010.
- ZANATTA, Maria Aparecida Fabri. O acordeão no cenário político, econômico e sócio-cultural brasileiro. *Revista Emancipação*, v. 4, n. 1, 2004.

DISCOGRAFIA.

- BELCHIOR, Antônio Carlos. Apenas um rapaz latino americano. In: BELCHIOR. *Alucinação*. São Paulo: PolyGram, 1976. Lado A, faixa 1.
- BELCHIOR, Antônio Carlos. Velha roupa colorida. In: BELCHIOR. *Alucinação*. São Paulo: PolyGram, 1976. Lado A, faixa 2
- BELCHIOR, Antônio Carlos. Como nossos pais. In: BELCHIOR. *Alucinação*. São Paulo: PolyGram, 1976. Lado A, faixa 3
- BELCHIOR, Antônio Carlos. Sujeito de sorte. In: BELCHIOR. *Alucinação*. São Paulo: PolyGram, 1976. Lado A, faixa 4
- BELCHIOR, Antônio Carlos. Como o diabo gosta. In: BELCHIOR. *Alucinação*. São Paulo: PolyGram, 1976. Lado A, faixa 5
- BELCHIOR, Antônio Carlos. *Alucinação*. In: BELCHIOR. *Alucinação*. São Paulo: PolyGram, 1976. Lado B, faixa 1
- BELCHIOR, Antônio Carlos. Não leve flores In: BELCHIOR. *Alucinação*. São Paulo: PolyGram, 1976. Lado B, faixa 2
- BELCHIOR, Antônio Carlos. A palo seco. In: BELCHIOR. *Alucinação*. São Paulo: PolyGram, 1976. Lado B, faixa 3
- BELCHIOR, Antônio Carlos. Fotografia 3x4. In: BELCHIOR. *Alucinação*. São Paulo: PolyGram, 1976. Lado B, faixa 4
- BELCHIOR, Antônio Carlos. Antes do fim. In: BELCHIOR. *Alucinação*. São Paulo: PolyGram, 1976. Lado B, faixa 5