

A alucinação de Belchior na ditadura militar: Música, crítica e resistência (1974-1978)

The Hallucination of Belchior in the Military Dictatorship: Music, Criticism, and Resistance (1974-1978)

Wagner Teixeira

Universidade Federal do Triângulo Mineiro

E-mail: wagner.teixeira@uftm.edu.br

 C.V. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8801006421256337>

 Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5087-672X>

Giulia Metzker

Colégio Pelicano - Instituto Educacional São João da Escócia

E-mail: giuliametzker.educacao@gmail.com

 C.V. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7424874842307505>

 Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8690-3355>

Recebido em: 14/01/2025

Aprovado em: 01/09/2025

RESUMO

Este estudo histórico-cultural analisa a música *Alucinação* de Belchior, lançada em 1976, como uma crítica às condições sociais e políticas do Brasil durante a Ditadura Militar. A pesquisa busca compreender a maneira como a canção articula um olhar crítico sobre a realidade social e ao mesmo tempo em que rejeita as abstrações teóricas em favor de uma vivência direta. Por meio da análise das letras e da melodia, observa-se que Belchior, em vez de se contentar com reflexões distantes e muitas vezes, utópicas, ele reflete sobre a transformação concreta do cotidiano e das desigualdades que ele e muitos outros enfrentavam, em um contexto de repressão e censura. Este estudo também destaca como a canção dialoga com as dificuldades da época, quando os problemas reais da população eram muitas vezes ignorados pelos detentores do poder. Ao final, o trabalho conclui que, para Belchior, a verdadeira revolução se dá pela experiência direta com a vida e com a luta diária por mudanças concretas, em oposição à alienação imposta pelo regime ditatorial, mas também à reflexão sem ação, a teoria sem a prática.

PALAVRAS-CHAVE:

Alucinação; Belchior; Ditadura militar; Música e política; Análise histórico-cultural.

ABSTRACT

This historical and cultural study analyzes Belchior's song *Alucinação*, released in 1976, as a critique of the social and political conditions in Brazil during the Military Dictatorship. The research seeks to understand how the song articulates a critical perspective on social reality while simultaneously rejecting theoretical abstractions in favor of a direct lived experience. Through the analysis of the lyrics and melody, it is observed that Belchior, instead of settling for distant and often utopian reflections, contemplates the concrete transformation of daily life and the inequalities he and many others faced in a context of repression and censorship. This study also highlights how the song engages with the difficulties of the time, when those in power often ignored the real problems of the population. In conclusion, the study concludes that, for Belchior, true revolution comes through direct experience with life and the daily struggle for concrete change, in opposing both the alienation imposed by the dictatorial regime and reflection without action, theory without practice.

KEYWORDS:

Alucinação; Belchior; Military dictatorship; Music and politics; Historical-cultural analysis.

“Tudo tá como o diabo gosta”: A Ditadura Civil-Militar Brasileira

A canção “Alucinação” (1976), de Antonio Carlos Belchior, se insere num período de intensas transformações políticas, marcado pela repressão autoritária do regime militar brasileiro e pela lenta e complexa transição rumo à democracia. Este artigo propõe uma análise histórico-cultural dessa canção como forma de resistência simbólica no contexto da abertura política. Através da articulação entre letra, sonoridade e contexto histórico, busca-se compreender como Belchior constroi uma crítica à realidade brasileira da década de 1970, evidenciando tensões entre utopia e desencanto, repressão e expressão artística. Para isso, será apresentado o contexto político da Ditadura Civil-Militar, bem como os usos da música como forma de denúncia durante o período.

A democracia brasileira, instituída na Constituição de 1988, é ainda recente e vulnerável, com raízes que remontam a um processo histórico de avanços e retrocessos. O conceito de democracia, derivado do grego *demos* (povo) e *kratos* (poder), está explicitado no artigo 1º da Constituição, que afirma que o poder emana do povo. Contudo, a história republicana do Brasil foi marcada por vários golpes de Estado — dentre eles, o do Estado Novo, em 1937, e o Golpe Civil-Militar de 1964, que deu início a uma longa ditadura. Este estudo foca na transição para a democracia após 1974, com o início da abertura política promovida pelo general Ernesto Geisel, e explora o papel da música como forma de resistência e denúncia, analisando a música de Antonio Carlos Belchior, “Alucinação”, como uma manifestação cultural durante o autoritarismo ditatorial.

Durante a Ditadura Militar, os festivais de música, transmitidos pela TV, foram um importante canal de expressão artística e resistência. Artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque conquistaram grande popularidade, sendo suas músicas um reflexo das tensões políticas e sociais da época. Em 1971, Antonio Carlos Belchior destacou-se ao vencer o IV Festival Universitário com a música “Na Hora do Almoço”, e em 1976, seu segundo álbum *Alucinação* consolidou sua carreira, abordando temas como desigualdade social, repressão, resistência, conflitos geracionais e culturais, com críticas implícitas ao regime militar.

Este estudo propõe uma análise da faixa-título “Alucinação”, considerando-a uma música de resistência cultural e política. A canção reflete a realidade social do Brasil e funciona como uma manifestação contra o autoritarismo e a desigualdade social, através da

perspectiva de um artista nordestino, cujas experiências refletem nas tensões vividas pela sociedade.

Para fundamentar essa leitura, é necessário compreender o contexto histórico da Ditadura Civil-Militar e os caminhos trilhados pela transição democrática. O golpe militar de 1964, que depôs o presidente João Goulart, não apenas instaurou uma ditadura que duraria duas décadas, mas também alterou a dinâmica política e social do Brasil. O governo militar impôs um regime autoritário, suspendendo liberdades civis e políticas, e centralizando o poder nas mãos das Forças Armadas.

Nesse contexto, a destituição de Jango em 1964 é vista como um ponto de ruptura, onde o país passou a ser governado por uma série de presidentes militares, escolhidos de forma indireta e sem o respaldo popular, consolidando um regime autoritário. A democracia foi substituída por uma ditadura militar que, ao longo dos anos, iria se aprofundar em sua censura, perseguição a opositores e controle sobre as instituições. Esse período também foi marcado pela imposição de um modelo econômico que visava à modernização do país, mas que, agravava ainda mais as desigualdades sociais, o que por sua vez, fez surgir um movimento contra a carestia que fortaleceu a resistência e a luta pela redemocratização nos anos seguintes.

Após a saída de João Goulart, popularmente conhecido como Jango, o general Castelo Branco, ex-chefe do Estado-Maior do Exército, assumiu a presidência da República. Inicialmente, esperava-se que ele governasse até o fim do mandato de Jango, com novas eleições previstas para 1965. No entanto, um Ato Institucional estendeu seu mandato até 1966, adiando as eleições.

Embora a chegada dos militares ao poder tenha ocorrido sem uma resistência organizada por parte de Jango, houve uma significativa oposição à ditadura desde o seu início. Os defensores da democracia enfrentaram uma repressão severa, já que o regime autoritário instaurado se utilizou largamente do poder repressivo do Estado, reforçado pelo controle militar da presidência e a subordinação dos poderes Legislativo e Judiciário. De acordo com o historiador Brasílio Sallum Jr., o regime implantou medidas como a limitação da participação popular, um sistema eleitoral restrito e um rígido sistema bipartidário, composto pela ARENA (apoiadora do governo) e o MDB (opositor):

(...) Limitando a participação popular na política aos processos eleitorais; visavam o sistema eleitoral, restringindo ao extremo o peso do eleitorado das grandes cidades; tendiam a bloquear a expressão da heterogeneidade regional pelo esvaziamento da autonomia dos estados da Federação; reforçaram a homogeneidade dos quadros dirigentes impondo-lhes um rígido sistema bipartidário; e militarizavam o exercício do poder de Estado centralizado no governo da União (Sallum Jr 1996, 18-19).

Castelo Branco, um dos principais articuladores do golpe de 1964, buscou no final de seu governo uma transição controlada, no entanto, enfrentou crescentes disputas internas entre os militares, especialmente com a ascensão da "linha dura", que defendia um regime mais autoritário e a continuidade no poder para consolidar o chamado movimento "revolucionário". O Ato Institucional nº 2 (AI-2), promulgado em seu governo, extinguiu os partidos políticos existentes e instituiu o sistema bipartidário, fortalecendo o controle do regime. Contudo, Castelo Branco não conseguiu impor sua preferência por um sucessor civil ou um militar moderado, sendo pressionado a aceitar a prorrogação de seu mandato e a candidatura de Costa e Silva, um militar de perfil autoritário, que assumiu a presidência em 1967:

Castelo, que queria ter como substituto um civil ou um militar moderado, dentro da linha da ESG, foi pressionado a aceitar a prorrogação do seu mandato e admitir a candidatura do General Costa e Silva, que já se evidenciava. Estes fatos começaram a indicar uma cisão entre os civis e seus grupos que aspiravam chegar à Presidência em 1966 e os militares da 'linha dura' que já vislumbravam a possibilidade de continuar no poder para consolidar o movimento revolucionário. (Alves *apud* Oliveira 1990, 39).

O governo de Costa e Silva foi marcado por crescente repressão e insatisfação popular, manifestada principalmente em protestos estudantis. Em 1968, o assassinato do estudante Edson Luís gerou protestos em todo o país, que foram brutalmente reprimidos.

No início de 1968, ocorreram diversos movimentos populares de protesto, principalmente protagonizados por estudantes, cujas manifestações culminaram com a morte de um deles, Edson Luís, pela polícia, durante um protesto realizado no Rio de Janeiro. A partir desse momento, o ano seria marcado por outras atitudes de confronto com o governo, através de denúncias de violação de direitos humanos e reivindicações de trabalhadores. Um pronunciamento do Deputado Márcio Moreira Alves foi considerado ofensivo às Forças Armadas, levando o Presidente a solicitar licença à Câmara dos Deputados para processá-lo. Com a negativa da Câmara, iniciou-se uma grave crise política entre os militares e o Poder Legislativo, que culminou com a edição do Ato Institucional n. 5 (Oliveira, 1990, 41).

O governo intensificou seu autoritarismo com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), que resultou no fechamento do Congresso Nacional e na ampliação dos poderes presidenciais, incluindo a suspensão de direitos civis e políticos. O AI-5 consolidou a repressão, fortalecendo o Serviço Nacional de Informações (SNI), criado em 1964, que passou a exercer ainda mais poder e influência na vigilância e perseguição de cidadãos considerados subversivos pelo regime. A censura à imprensa foi ampliada, e a repressão atingiu diretamente o setor cultural, perseguindo artistas e intelectuais. Apesar disso, muitos artistas resistiram, utilizando a arte como forma de denúncia e protesto, mantendo viva a crítica ao regime autoritário.

O governo de Emílio Garrastazu Médici, que assumiu em 1969, intensificou a repressão política e a censura, apesar de prometer a democratização do país.

O governo Médici teve início em outubro de 1969 e também prometia democratizar o país. No entanto, o confronto estabelecido entre o aparelho repressivo que se instalava e alguns grupos de esquerda, bem como o avanço dos militares na ocupação da máquina governamental, fizeram com que, até o final do período, em março de 1974, nenhum sinal de abertura fosse divisado no horizonte político -institucional (Oliveira, 1990, 47).

Seu governo, caracterizado pela linha dura, utilizou propaganda política agressiva, com slogans como "*Brasil: ame-o ou deixe-o*". A violação dos direitos humanos se intensificou, e qualquer tentativa de abertura política foi sufocada pelo aparato repressivo. O regime militar, durante o governo Médici, tornou-se um dos mais autoritários da história do país.

Em 1974, com a ascensão de Ernesto Geisel à presidência, iniciou-se um processo de abertura política, ainda que lenta e gradual. Geisel buscou uma distensão controlada, com o objetivo de redemocratizar o país de forma lenta, para evitar qualquer instabilidade. Ele começou a abrandar a censura e a aproximar-se da sociedade civil, e, em 1974, permitiu que os partidos políticos apresentassem suas propostas na imprensa:

Geisel cuidou de promover uma aproximação com a sociedade civil, através de diálogo com a imprensa que, até o final do governo que saía, esteve sob forte censura. Geisel, como não era oriundo da comunidade de segurança e como via nela, pela autonomia que atingiu, uma séria ameaça não só para a sociedade, como para o próprio governo que não tinha controles sobre ela (11), procurou encontrar formas de minimizar a força do aparelho repressivo (IN: VEJA, 10 de set. de 1986 *apud* Oliveira, 1990, 49).

A expectativa do governo era de que a população votasse favoravelmente ao regime, dada a situação econômica favorável. Contudo, a oposição obteve mais de 59% dos votos, demonstrando o crescente descontentamento com o regime autoritário.

Com o fortalecimento da oposição, especialmente o MDB, Geisel implementou o Pacote de Abril, um retrocesso na abertura política, que garantiu ao presidente o poder de indicar um terço dos senadores e ampliou o controle do regime. Embora a repressão ainda estivesse presente, o movimento pelos direitos humanos e pela anistia ganhou força a partir de 1976. A população passou a exigir o fim do regime autoritário e a libertação de presos políticos.

Em 1978, o governo continuou a abertura com a Emenda Constitucional nº 11, que revogou os Atos Institucionais e extinguiu os poderes ditatoriais do presidente. Em 1979, João Figueiredo, seu sucessor, avançou na abertura política, apesar das críticas às violações dos direitos civis durante a Ditadura Militar. Figueiredo implementou a Lei da Anistia, permitindo o retorno dos exilados e a libertação de presos políticos, mas sem responsabilizar os crimes cometidos pelo regime.

A Lei da Anistia, embora comemorada, foi limitada, pois os responsáveis por crimes como tortura e assassinato não foram punidos. No entanto, foi um passo importante rumo ao fim do governo autoritário. Em 1979, foi decretado o fim do bipartidarismo e a volta ao pluripartidarismo, permitindo a criação de novos partidos. Essa medida, no entanto, tinha a intenção de dividir os votos da oposição e garantir a continuidade dos militares no poder.

O processo de abertura política iniciado no governo Geisel suscitou distintas interpretações na historiografia. Para alguns estudiosos, como Figueiredo e Cheibub (1982), tratou-se de uma resposta à crise de legitimidade enfrentada pelo regime militar, que buscava recompor sua imagem diante da sociedade civil. Já autores como Daniel Aarão Reis (2014) e Rodrigo Patto Sá Motta (2014) destacam a abertura como um movimento controlado de cima para baixo, visando garantir a transição sem perda do controle político pelas Forças Armadas. Essas interpretações revelam que a abertura não foi um processo linear, mas marcado por avanços e recuos, tensões internas no próprio regime e pressões crescentes da sociedade civil organizada.

Esse cenário se manifesta também no movimento pelas Diretas Já, que, embora se tornasse um marco da redemocratização, enfrentou inicialmente o silêncio da grande imprensa. Os primeiros comícios populares realizados em 1983 não tiveram cobertura significativa nos principais veículos de comunicação, como as redes de televisão, que apenas passaram a noticiar as manifestações quando a mobilização social já havia ganhado grandes proporções. Esse comportamento da mídia revela o alinhamento inicial com os setores conservadores e evidencia o papel ambíguo dos meios de comunicação no processo de transição democrática.

Em 1983, houve uma grande mobilização popular "pró-diretas já" com a emenda apresentada por Dante de Oliveira. Entre janeiro e abril de 1984, realizaram-se, em todo o país, comícios que reuniram multidões. Atores, cantores, apresentadores de TV acompanhavam os políticos e apoiavam o movimento. No dia da votação, porém, a emenda não conseguiu os dois terços necessários dos votos para sua aprovação (Seino; Algarve; Gobbo, 2013, 34).

Embora a emenda que permitia eleições diretas não tenha sido aprovada, a mobilização popular preparou o terreno para a redemocratização, que se concretizou com as eleições indiretas de Tancredo Neves para a Presidência da República e a promulgação da nova Constituição em 1988.

Em síntese, o processo de abertura política na Ditadura Militar foi uma tentativa de redemocratização, mas com muitas limitações. Embora tenha permitido a volta da oposição ao cenário político e a revogação dos Atos Institucionais, o regime manteve um controle significativo até sua transição final em 1988.

Sobre Cultura & Música: conceitos historiográficos e cenário musical brasileiro (1960-1970)

Este artigo fundamenta-se na História Cultural, que propõe uma ampliação do conceito de documento, permitindo que fontes como a canção popular sejam reconhecidas como objetos legítimos de investigação histórica (Pesavento 2012; Napolitano 2005; Vinci de Moraes 2000). Parte-se da compreensão de que a canção articula dimensões estéticas, sociais e políticas, sendo expressão sensível de experiências coletivas e individuais. Adota-se, ainda, a distinção conceitual entre música, como expressão sonora ampla, e canção, entendida como produto cultural que integra letra, melodia, produção e circulação

mercadológica. Nesse sentido, o trabalho dialoga com autores que investigam o uso da música como objeto da História e examina a inserção de Belchior no cenário da MPB pós-Tropicália, considerando também os diálogos e as tensões com movimentos como o Tropicalismo e a contracultura, e suas posteriores ressignificações (Favaretto, 1983; Napolitano, 2007).

Até a primeira metade do século XX, predominava uma concepção de História centrada na narrativa dos grandes eventos e das figuras notáveis, com foco na política institucional e na cronologia dos fatos, uma abordagem que se consolidou a partir do século XIX com o historicismo e a tradição positivista. Esse modelo começou a ser contestado sobretudo a partir das primeiras décadas do século XX, com o surgimento da Escola dos Annales, na França, que propôs uma história mais voltada para as estruturas sociais, para a longa duração e para a interdisciplinaridade. Como aponta José Carlos Reis (2008), essa virada epistemológica afastou a História da simples descrição factual e aproximou-a de outras ciências humanas, como a sociologia, a antropologia e a filosofia.

Nos anos 1960 e 1970, esse movimento de renovação alcança um novo patamar com o fortalecimento da História Social e, posteriormente, da História Cultural, que passa a incorporar objetos até então considerados "não históricos", como representações simbólicas, práticas culturais e produções artísticas. Segundo Roger Chartier (1990), essa ampliação do campo historiográfico exigiu que o historiador passasse a lidar com novas fontes e, sobretudo, a questionar o próprio estatuto do documento histórico.

Nesse contexto, a música popular, como expressão artística profundamente inserida nas dinâmicas sociais, passou a ser considerada um objeto legítimo da História Cultural. Marcos Napolitano (2005) argumenta que a música popular deve ser analisada como um "texto sonoro" que expressa valores coletivos, conflitos sociais e discursos políticos, e que sua análise demanda uma escuta atenta não apenas à letra, mas também à sua forma musical, à performance e ao contexto de recepção.

A História, como enfatiza Marc Bloch em *Apologia da História* (1949), é o estudo do homem no tempo, focando nas alterações feitas por ele, seja por meio de ideologias, política, arte ou cultura. A Escola dos Annales propôs que tudo o que o homem toca pode ser analisado pelos historiadores, o que expandiu a compreensão da História para além dos eventos políticos e das grandes figuras.

Em síntese, os historiadores franceses dos *Annales* e os historiadores sociais ingleses trabalhavam, do final dos anos 1960 aos anos 1980, com uma história social que avançava para os domínios do cultural, buscando ver como as práticas e experiências, sobretudo dos homens comuns, traduziam-se em valores, ideias e conceitos sobre o mundo (Pesavento, 2012, 17).

A História Cultural, ao questionar as formas tradicionais de construção do conhecimento histórico, ampliou o conceito de documento e, com isso, possibilitou que fontes antes consideradas secundárias ou não legítimas passassem a ser incorporadas à investigação histórica. Essa redefinição do que pode ser analisado como documento permitiu o surgimento de novos objetos. A música, por exemplo, passou a ser reconhecida como uma fonte histórica relevante. A partir dos anos 1990, o estudo da música como fonte começou a se expandir, embora seu uso na pesquisa cultural fosse ainda limitado em comparação com outras fontes. A música, porém, se revela um manancial de registros culturais e sociais, oferecendo uma rica perspectiva sobre as sociedades, especialmente no contexto brasileiro.

Apesar de a música ser considerada um documento subjetivo, acredita-se que, ao ser utilizada como fonte documental, analisada e manipulada com cuidado e conhecimento prévio devido, ela se tornará um vestígio histórico interessante para se compreender certas realidades do passado (Manoel, 2014, p. 07). A música permite interpretações diversas sobre um mesmo fato, abrindo portas para novas questões históricas a serem exploradas. Na canção estão impressas, gravadas e talhadas aspectos da vida cultural, social, política e econômica de uma sociedade. Isso faz da canção um documento histórico distinto, com a capacidade de nos revelar informações que outras variedades documentais jamais conseguiriam (Manoel 2014, 8).

Marcos Napolitano, historiador que tem contribuído significativamente para o estudo da música na História Cultural, destaca a importância da música como reflexo das mudanças sociais e das sensibilidades coletivas. Para ele, a obra musical ocupa um lugar especial dentro da produção cultural, ela espelha não só as mudanças sociais, mas também as sensibilidades coletivas profundas (Napolitano 2005, 77). De acordo com o historiador:

Num dos países mais ricos em diversidade sonora do mundo, com um lugar privilegiado na história da música popular do século XX, dedicar-se à história da música, pensada em diálogo com a história intelectual, social, política e

cultural, é dar um passo a mais na compreensão da própria sociedade e suas formas de autorepresentação. E ainda há muito por fazer" (Napolitano *apud* Manoel 2014, 9).

A História Cultural, ao ampliar o campo de pesquisa, permitiu que as representações culturais se tornassem fontes legítimas do estudo da História. Desde os primórdios da humanidade, os sons, instrumentos e músicas se tornaram um legado cultural, refletindo não apenas a história de uma sociedade, mas também suas visões de mundo. Portanto, o estudo da música como fonte histórica é essencial para entender melhor a sociedade e sua trajetória histórica.

Em *História & Música* (2005), Napolitano faz uma reflexão metodológica importante sobre o uso da canção como fonte, sugerindo que não se deve apenas interpretar a letra, mas também o conjunto sonoro que ela forma, envolvendo letra, som e melodia. Portanto, o historiador, mesmo não sendo um musicólogo, deve enfrentar o problema da linguagem constituinte do "documento" musical e, ao mesmo tempo, "criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação" (Moraes 2000, p. 210 *apud* Napolitano 2005, p. 78).

A partir dessas reflexões teóricas, torna-se possível compreender o papel da música como forma de resistência simbólica, especialmente em contextos autoritários. No caso brasileiro, os anos 1960 e 1970 foram marcados por intensas disputas culturais e políticas, que se refletiram na produção musical do período.

No fim da década de 1960, um conjunto de manifestações artísticas e musicais passou a questionar os padrões estéticos vigentes e a promover uma radical experimentação cultural. Esse movimento ficou conhecido como Tropicália, e seu desenvolvimento deu origem ao que posteriormente foi chamado de Tropicalismo — um projeto cultural mais amplo que, embora de curta duração formal (1967–1968), teve efeitos duradouros na produção artística brasileira.

Durante o governo do general Costa e Silva, o ano de 1968 foi marcado por intensas manifestações estudantis, que refletiam o clima de mobilização social da época. A resposta da Ditadura Militar foi a intensificação da repressão, culminando na promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em dezembro daquele ano. A censura, o fechamento do Congresso, a cassação de mandatos e o endurecimento da violência de Estado atingiram diretamente o campo artístico e cultural. Artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil, figuras centrais do

Movimento Tropicalista, foram presos e exilados em 1969, o que levou à dissolução imediata do grupo, embora o Tropicalismo como ideia estética continuasse a impactar a produção cultural posterior.

A repressão intensificou o sentimento de desalento entre os que permaneceram no Brasil, e a MPB passou por uma fase de contenção criativa e insegurança no mercado fonográfico. A valorização crítica do Tropicalismo, como projeto cultural, só ocorreria mais tarde, no final dos anos 1970, como analisa Marcos Napolitano (2023), em meio a uma reavaliação dos movimentos dos anos 1960 e do papel da juventude na contracultura. Essa releitura foi fundamental para consagrar a Tropicália como marco da cultura brasileira.

Com o exílio dos tropicalistas, a MPB passou por um período de carência de novos talentos. A indústria fonográfica, receosa de investir em artistas emergentes, manteve o público focado nos antigos ídolos, o que tornou o cenário musical progressivamente mais restrito. Entretanto, entre 1972 e 1975, surgiram novas tendências musicais que renovaram o panorama da MPB, como o movimento do “Clube da Esquina”, em Minas Gerais, e o “Pessoal do Ceará”. Artistas cearenses como Amelinha, Fagner, Belchior e Ednardo, entre outros, começaram a ganhar destaque, trazendo renovação à música brasileira.

É nesse novo cenário político, de abertura, que o cantor e compositor cearense, Antonio Carlos Belchior, emerge. Jovem nordestino que se mudou para o sudeste nos anos 1970, ele se tornou um importante retratista das mudanças políticas, sociais e culturais da época. Suas músicas, além de expressarem arte, serviram como crítica ao contexto histórico em que ele estava inserido.

A proposta de Belchior, contudo, não se configurava como uma simples rejeição ao Tropicalismo, mas como uma ruptura simbólica com o passado, que buscava abrir espaço para novas vozes, estéticas e experiências culturais. Embora dialogasse com temas e procedimentos do Tropicalismo, Belchior adotava uma postura crítica frente à sua herança simbólica e discursiva. Como observa Josely Teixeira Carlos (2014) em sua tese *Fosse um Chico, um Gil, um Caetano*:

Se essas produções são indiscutivelmente mitificadas, Belchior refuta esse argumento dizendo: “os mitos da música popular brasileira são como sacos de açúcar, sabonetes e desodorantes expostos nas prateleiras dos supermercados – objetos de consumo. Não acho que eles sejam intocáveis, indiscutíveis”. A declaração do artista cearense, publicada no *Jornal Folha de S.Paulo*, em 14

de setembro de 1973, já anuncia ao público brasileiro a linha que o compositor irá seguir daí em diante para estabelecer sua produção musical, qual seja, a do questionamento crítico à geração anterior. A outra proposta trazida por Belchior, diretamente associada à primeira, é a instituição de uma identidade ‘nova’ a ser apresentada ao auditório. ‘O dever do artista é criar uma disposição para o novo no público, aproveitando sua esperança pela surpresa, depois do cansaço e do vício das velhas ideias’ (*Belchior. 1973.*), enfatiza o compositor. Aliada à crítica a essas ‘velhas ideias’, o ‘novo’ compositor Belchior também ‘acredita que tanto a obra nova como a nova cara do artista sofrem uma pressão muito grande com respeito à divulgação: as gravadoras não acreditam que o novo seja vendável. (...). Tentam desfigurar o novo, porque a geração que está aí está sentada em sua obra e em seus direitos; e o trabalho novo se põe contra, dialeticamente; o trabalho dos artistas que estão aí nós contestamos de cara, [contestamos] o estabelecido (Carlos 2014, 248-249).

Em entrevista, Caetano Veloso reconhece essa tensão de Belchior e o tropicalismo, afirmando que o chamado “Pessoal do Ceará” queria se opor aos tropicalistas, mas que essa oposição “só fazia sentido por causa do talento e da personalidade de Belchior”.

O álbum *Alucinação* (1976) surge nesse contexto de reabertura política e foi uma importante manifestação do pós-tropicalismo. Com ele, Belchior retratou os sentimentos de derrota, medo e solidão que marcaram o período pós-1968. Se antes os temas abordados pela música popular tinham um tom de utopia e libertação, agora a realidade cruel de repressão e censura tomavam conta das letras, como um reflexo do momento vivido pela sociedade brasileira.

Assim como os historiadores da História Cultural buscam compreender o passado através das representações culturais, Belchior, por meio de suas líricas, capturou sua visão da realidade ditatorial, do sonho de mudanças sociais e das desigualdades que marcavam o Brasil. Seu álbum *Alucinação* reflete essas inquietações, sendo uma interpretação musical e poética das transformações sociais e políticas que ele vivenciou.

Ao longo deste referencial teórico, buscou-se apresentar o arcabouço conceitual que sustenta a análise da canção “Alucinação”, ressaltando a pertinência de se considerar a música popular como fonte histórica e como espaço de elaboração simbólica de experiências coletivas. Como será desenvolvido na próxima seção, essas referências permitem compreender de que forma Belchior constroiu, em sua canção, uma crítica à alienação social, à repressão política e aos limites do idealismo revolucionário, utilizando a canção como instrumento de interpretação do tempo histórico.

A escuta e a análise de *Alucinação*

Antonio Carlos Belchior nasceu em Sobral, no interior do Ceará, em 1946. Criado em uma família numerosa e sem tradição artística, ainda assim demonstrou desde cedo um interesse profundo por literatura, filosofia e religião. Durante a adolescência, viveu entre mosteiros e escolas religiosas, onde teve contato com autores clássicos, aprendeu latim e chegou a ser conhecido como "Frei Sobral" pelos colegas. Mais tarde, ingressou no curso de Medicina em Fortaleza, mas sua experiência no ambiente acadêmico coincidiu com o envolvimento no movimento estudantil e no cenário cultural da capital cearense, onde conheceu o violão, os festivais universitários e a efervescência musical dos anos 1970.

Foi na universidade que Belchior percebeu que sua linguagem, moldada por leituras filosóficas e experiências religiosas, encontrava na canção popular um espaço legítimo de expressão. Ainda com dificuldades em tocar instrumentos e adaptar sua escrita rebuscada ao formato da MPB, ele optou por abandonar a faculdade de Medicina para se dedicar integralmente à música. A decisão foi arriscada, mas marcou o início de uma trajetória artística singular. Ao lado de nomes como Fagner, Ednardo e Amelinha, integrou o chamado "Pessoal do Ceará", grupo que renovou a música brasileira ao trazer para o centro do palco as experiências nordestinas, a crítica social e a introspecção poética.

Em 1976, Belchior alcançou projeção nacional com o álbum *Alucinação*, obra que não apenas consolidou sua carreira, como também marcou um momento importante da MPB no contexto da abertura política. Com letras densas, autobiográficas e socialmente engajadas, Belchior rompeu com as estéticas dominantes da geração anterior, propondo uma nova sensibilidade crítica, desencantada e profundamente pessoal. *Alucinação* tornou-se não apenas um sucesso comercial, mas também um documento histórico da juventude brasileira dos anos 1970, expressando os dilemas de uma geração que herdava a frustração da utopia e o peso da repressão.

Este disco é considerado seu maior sucesso e sua obra-prima, com vendas que ultrapassaram a marca dos milhares de cópias. Apesar de ter sido lançado há mais de 47 anos, *Alucinação* continua a ser um disco relevante e atual. O álbum "revive" principalmente

em períodos de crise, sobretudo com a atual crise democrática, quando suas letras se tornam instrumentos de críticas sociais e culturais. A intenção de Belchior sempre foi provocar com suas canções. Em *Alucinação*, o cantor não buscava agradar, mas incomodar, utilizando sua música como uma arma contra os problemas sociais, políticos e culturais de sua época.

No dia 27 de agosto de 1978, dois anos após o lançamento do *LP Alucinação*, foi publicado no jornal da Folha de São Paulo uma entrevista com Belchior por Roberto Jardim, intitulada “Um candidato a eleitor”. Na reportagem, Belchior afirmava que a arte era algo diretamente ligado à política, e ignorar essa conexão seria uma forma de alienação. Sua intenção era alertar, especialmente os jovens, sobre a necessidade de reconhecer os problemas enfrentados pela geração de seu tempo. Nas palavras de Belchior¹:

Claro, a arte, o objeto artístico é produzido dentro de condições materiais determinadas, de condições econômicas, de condições raciais. Quer dizer, a arte está junto da política mesmo, no sentido em que tudo é política, no sentido em que os significados individuais das coisas têm também uma perspectiva política, sabe? Claro que a arte do meu tempo, toda ela, principalmente por a gente viver num tempo de opressão, é uma arte cuja verdade está vinculada ao reconhecimento da realidade, à denúncia da situação, à denúncia de todas as coisas que estão aí. E isso a gente percebe mais claramente nos tempos de opressão, porque a arte se manifesta, evidentemente, como um elemento de oposição, como um elemento de dissidência (Belchior, 1978).

As dez faixas de *Alucinação* revelam a perspectiva de um jovem nordestino que migra para o sudeste em busca de uma vida melhor, refletindo os conflitos geracionais, a tensão entre o antigo e o novo, as mudanças necessárias no campo político e cultural, além de questões sociais como a violência e a desigualdade.

Nesse trabalho, voltaremos nossa análise a faixa-título “Alucinação”, compreendendo sua lírica e melodia, em busca de entender o que o cancionista cearense desejava denunciar no contexto histórico em que estava inserido.

¹ Belchior, entrevista concedida a Roberto Jardim, “Um Candidato a Eleitor,” Folha de S.Paulo, 27 de agosto de 1978, 9.

Alucinação: a música e o contexto

A faixa número 1 do Lado B, título do álbum, é uma das músicas mais conhecidas de Belchior, e também uma das mais complexas de ser analisada. Raul Furiatti Moreira fez uma análise brilhante sobre a escuta de *Alucinação*, focando nas questões linguísticas presentes no álbum. Em relação ao aspecto sonoro da música, Moreira destaca:

A canção se inicia com um leve arranjo, porém quebrado diversas vezes pelo compasso do blues. Causa-nos a sensação do silêncio absoluto que precede uma explosão. Os efeitos sonoros eletrônicos que dão fundo à canção parecem combinar-se ao solo de violão da introdução, que, por sua vez, produz um efeito onírico ao intenso contar da enunciação. Mais uma vez, o eu lírico em primeira pessoa é um observador, mas sente a afetação do dia a dia e alucina. A melodia tem uma virada repentina da bateria enquanto o eu lírico aponta as 'coisas reais' (Moreira 2015, 100).

A música começa com o som do violão dedilhado com efeitos eletrônicos, e o eu-lírico expressa um desinteresse por certas questões que, a seu ver, não são importantes, considerando as dificuldades reais que a sociedade enfrentava, como a desigualdade, a solidão, as injustiças sociais, a perseguição, a fome, entre outros. O tom da música, especialmente no início, dá a impressão de um desabafo, uma lamentação, especialmente pela primeira pessoa do singular utilizada e pela linha melódica, reforçando o caráter contemplativo da letra, contribuindo para a reflexão existencial que atravessa toda a composição. Vamos à análise lírica:

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 Belchior, 1976, f. 1, Lado B.)

A canção inicia com a recusa do eu-lírico das teorias e fantasias, priorizando a "experiência com coisas reais". Ele é bastante crítico ao afirmar que não se interessa por "tinta no rosto", representações de protestos, associadas ao "oba-oba", como se desconsiderasse a seriedade dessas ações. Para ele, tais gestos são tediosos, comparados a bocejos e sonhos matinais. O eu-lírico segue seu lamento, dizendo que não se desvia da

realidade para se preocupar com romances astrais e questões esotéricas, como outros artistas faziam.

É importante lembrar o contexto da década de 1960, marcada pelo movimento de contracultura, do movimento hippie, que no Brasil se transformou no tropicalismo. Os adeptos desses movimentos buscavam o amor livre, uma vida menos consumista e usavam drogas para expandir a criatividade e ver o mundo de uma maneira diferente, através de alucinações e delírios.

Contudo, Belchior faz uma crítica direta a essa postura. Para ele, a verdadeira alucinação e delírio surgiam dos problemas do cotidiano e da experiência com o mundo real. Enquanto muitos jovens tentavam expandir seus sentidos com o uso de substâncias psicoativas, Belchior estava preocupado com as questões reais, com os problemas que a sociedade enfrentava.

Essa mesma linha de pensamento também se reflete em seu desinteresse por teorias ideológicas, frequentemente discutidas, principalmente, nas universidades. Por que ele se deveria se importar com essas teorias se quem realmente precisava das mudanças sociais não tinha acesso a elas e sequer sabia sobre tais ideologias?

Ao refletir sobre esse desinteresse de Belchior, que para alguns pode ser visto como alienação, faz sentido lembrar da peça *Revolução na América do Sul*, escrita por Augusto Boal e dirigida por José Renato no Teatro de Arena. Estreada em 1960, a peça inovou ao colocar a classe trabalhadora, a luta de classes e as questões sociais no palco. A classe operária foi protagonista, com o personagem José da Silva, um homem do povo, mas alienado. Sua jornada é de luta contra a fome, em busca de formas de satisfazer suas necessidades básicas. À medida que ele tenta solucionar seus problemas, se vê imerso em jogos políticos, nos interesses da classe dominante.

O texto da peça mostra José da Silva em sua busca por soluções para a fome de sua família, desde pedir aumento no salário mínimo — o que gera reações drásticas — até implorar por ajuda durante o período eleitoral. Diversos personagens são apresentados, mas nenhum de maneira positiva. De um lado estão os operários, trabalhadores, prostitutas, revolucionários e o povo; do outro, o patrão, os políticos, o jornalista, a madame, os

comerciantes, o anjo da guarda e o milionário. Essas representações buscam ilustrar as diversas camadas da sociedade, à luz da luta de classes.

Ao fim da peça, a revolução nunca ocorre, e o próprio nome da obra se torna uma ironia. José da Silva e seus companheiros, chamados de revolucionários, jamais se conscientizam o suficiente para concretizar a ideia de revolução. No entanto, essa "não-revolução" tem o objetivo de retratar a realidade do Brasil, no que diz respeito às questões políticas e sociais.

Na sociedade brasileira, é possível afirmar que grande parte da população pode ser vista como "alienada", à semelhança de José da Silva na peça *Revolução na América do Sul*. Para parcelas significativas da população, marcadas pela fome e pelas dificuldades cotidianas, o tempo e a energia para uma revolução política parecem inatingíveis. O sonho de uma transformação estrutural na América Latina soava, muitas vezes, como ironia: a terra era marcada pela opressão, pela desigualdade e por prioridades urgentes, como garantir o alimento do dia seguinte, realidade que distanciava as pessoas das discussões ideológicas propostas por setores da intelectualidade militante.

Nesse sentido, ao associar a peça de Boal à canção *Alucinação*, é possível interpretar a escolha de Belchior como uma forma de "alienação consciente", ao optar por não se envolver com teorias abstratas, mas sim com a experiência concreta. Para o cantor, o foco deveria estar nos problemas cotidianos — a desigualdade social, a fome, as frustrações da juventude da periferia — em vez de em ideologias que muitas vezes só faziam sentido dentro de uma esfera elitizada do pensamento revolucionário.

Ainda assim, é fundamental destacar que *Alucinação* e *Revolução na América do Sul* operam em registros distintos. A peça de Augusto Boal integra o projeto do teatro do oprimido, assumindo uma postura engajada, com finalidade pedagógica e transformação coletiva. Seu objetivo é provocar consciência política nos espectadores e inseri-los como sujeitos ativos no processo histórico.

Já a canção de Belchior estrutura-se a partir de uma voz autobiográfica, na primeira pessoa, marcada pela introspecção e pelo mal-estar existencial. Sua crítica não busca conduzir o outro, mas expor, de forma confessional, a dor de uma geração desencantada, atravessada pela frustração histórica e pela falência de utopias revolucionárias. Enquanto

Boal propõe uma ação transformadora, Belchior testemunha uma experiência individualizada, revelando, sem didatismo, a tensão entre o desejo de mudança e o cansaço das promessas coletivas não cumpridas.

Um preto, um pobre, um estudante, uma mulher sozinha,
Blue jeans e motocicletas, pessoas cinzas normais,
Garotas dentro da noite, revólver... Cheira, 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...Eh! nossa vida!
Cumprindo o seu duro dever e defendendo o seu amor...
É nossa vida!" (Alucinação Belchior, 1976, f. 1, Lado B.)

O dedilhado suave do violão, carregado de leveza, é abruptamente interrompido, como se uma explosão elétrica tomasse o ambiente, seguida pela batida forte da bateria. A estrutura da canção é quebrada, os versos surgem divididos, com a marca de uma barra que separa cada fragmento. Essa interrupção rítmica é uma metáfora sonora do turbilhão do cotidiano moderno, onde tudo passa rapidamente, sem pausa, e a vida das classes marginalizadas fica diluída entre o fluxo apressado e impessoal da cidade. Elas, essas pessoas, são invisíveis aos nossos olhos, ignoradas enquanto o sistema continua seu movimento impiedoso.

Assim como Augusto Boal utiliza personagens como operários, trabalhadores, prostitutas, revolucionários e os excluídos para dar voz aos marginalizados, Belchior também recorre a imagens concretas para falar de capitais densas e industriais, onde os invisíveis – o preto, o pobre, o estudante, a mulher sozinha, as "pessoas cinzas normais" – vivem sem significado, mas são essenciais para manter a engrenagem do sistema capitalista funcionando. Esses "seres" não são visíveis na cidade, mas são os responsáveis por ela pulsar, mesmo que de forma sufocada entre os prédios e as fumaças das indústrias. As "garotas dentro da noite", representando a prostituição que se torna visível ao cair da noite, enquanto a violência policial também se intensifica. E os "humilhados" no parque, os sem-

teto, os que vagam pelo mundo sem propriedades, sem recursos, refletindo o abandono social – uma condição que Belchior experimentaria pessoalmente ao final da sua vida, dependendo da ajuda de conhecidos para sobreviver.

A imagem dos “carneiros”, presente em *Alucinação*, pode ser interpretada como uma crítica aos indivíduos subjugados por uma rotina alienante, marcada pela repetição exaustiva do trabalho e pela adaptação passiva à lógica do sistema. A "mesa" pode fazer referência a “mesa de bar” e a "mesa de trabalho", funcionando como símbolos da domesticidade imposta, que anestesia o desejo de ruptura e aprisiona o sujeito em uma existência cíclica e automatizada. No entanto, essa leitura pode ser enriquecida com uma possível referência intertextual à canção *Carneiro*, do também cearense Ednardo, que tematiza a expectativa de transformação social por meio da migração para o Rio de Janeiro, entendida como promessa de progresso e ascensão. Assim, os “carneiros” em Belchior podem representar não apenas a submissão ao sistema urbano-capitalista, mas também a desilusão daqueles que, ao buscar o progresso nas grandes cidades, se depararam com o desencanto e a precariedade.

O "corpo que cai do oitavo andar" é o grito de desespero de um mundo em que a morte, muitas vezes por suicídio, se torna um escape de um sistema opressor. A cidade lotada, mas que grita solidão, é um retrato da violência das grandes capitais, onde a noite escura revela os dramas não vistos e o tráfego frenético reflete a aceleração insana da vida urbana, onde um pequeno intervalo entre os sinais vermelhos é o único momento de pausa.

O jovem delicado e alegre que "canta e requebra" é uma referência talvez a artistas como Ney Matogrosso, que na época, com sua estética provocante e performances ousadas, desafiavam o conservadorismo da sociedade brasileira. Ele representava, de certa forma, a liberdade de expressão e o desejo de ruptura com a moral vigente, em um Brasil que engatinhava no pós-ditadura.

A juventude se reflete nos "doze jovens coloridos", uma imagem que evoca tanto os apóstolos de Jesus quanto os jovens tropicalistas, revolucionários da música e da arte, vestindo-se com cores vibrantes, mas sendo interrompidos pela ação dos dois policiais. Estes policiais, símbolos de uma repressão crescente, cumprem seu dever de manter a ordem, defendendo não o povo, mas o Estado, que no contexto de censura e repressão buscava

silenciar as manifestações de dissidência. O contraste entre a energia jovem e a dureza da repressão é nítido, refletindo as tensões do período.

Por fim, Belchior nos faz refletir sobre a velocidade com que tudo acontece ao nosso redor, até mesmo nossas próprias vidas, que passam rapidamente sem que possamos realmente perceber o que está em jogo. O que está diante de nossos olhos, mas que somos incapazes de ver de verdade, é o que o cantor nos desafia a enxergar: a vida cotidiana, as relações de poder e a violência invisível que estrutura a nossa sociedade.

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
(Alucinação Belchior, 1976, f. 1, Lado B.)

Diante de tantas vidas marginalizadas, ignoradas, com tantos problemas sociais que saltam aos olhos, o eu-lírico retorna ao ponto fundamental: ele não se interessa por teorias, nem por fantasias, nem por algo além. Sua realidade, os problemas cotidianos e as injustiças que atravessam o seu dia a dia, são a verdadeira preocupação. Se em canções anteriores Belchior demonstrava um realismo sombrio, afirmando que a vida real era muito mais dura do que a arte poderia representar, em *Alucinação* ele reafirma essa premissa. O que realmente lhe importa são as questões concretas e palpáveis, os desafios diários, as desigualdades gritantes que ele enfrenta, e não as abstrações ideológicas que tomam forma nas discussões acadêmicas ou intelectuais.

A citação de Belchior ao filme *Laranja Mecânica* (1971), de Stanley Kubrick, nos conduz ao coração da distopia que o cantor rejeita. No filme, uma gangue juvenil pratica ultraviolência em uma sociedade em colapso, onde o Estado reage com métodos igualmente cruéis. O "profeta do terror", que antevê um futuro de violência e desesperança, é uma imagem de um futuro possível, mas que o eu-lírico repudia. O que lhe interessa é o amor, a mudança real e tangível, a transformação das coisas, ao invés de se perder em cenários de terror ou teorias sobre eles.

A referência ao "profeta do terror" é uma crítica a uma visão apocalíptica que parecia predizer uma sociedade cada vez mais violenta, mas, para Belchior, o que realmente importava era uma mudança concreta, uma mudança no presente, através do amor e da ação transformadora. O cantor não deseja se perder em teorias que não atingem a realidade, mas

sim viver e modificar o que está diante de seus olhos: a desigualdade, a violência, a exclusão. Seu "delírio", sua alucinação, é com o cotidiano difícil que ele conhece e não com as ideias que, muitas vezes, se distanciam das necessidades reais do povo.

Ao comparar com a peça de Augusto Boal, vemos um paralelo: a revolução desejada por muitos na América do Sul nunca aconteceu porque aqueles que precisavam dela, os empobrecidos e marginalizados, estavam mais preocupados com a sobrevivência do que com as teorias revolucionárias. Eles não tinham tempo nem energia para lutar por uma causa que parecia distante da sua realidade concreta, marcada pela fome, pela miséria e pela exploração.

Da mesma forma, na perspectiva do compositor, as ideias que buscavam desalienar as pessoas, ou seja, tirar as massas do estado de subordinação imposto pela sociedade capitalista, estavam restritas aos círculos acadêmicos, longe da vida dos trabalhadores. As pessoas lutando pela sobrevivência não tinham espaço para teorias: elas precisavam de ação, de mudanças reais.

Na época, marcada pelo regime autoritário, as desigualdades sociais eram escancaradas, com imigrantes nordestinos chegando ao sudeste, vivendo em condições desumanas nas ruas, à procura de uma vida melhor, enquanto o sistema econômico e político os mantinha à margem. O próprio Belchior, em sua trajetória, vivenciou essas dificuldades, e por isso sua voz pode ser uma representação do que milhares de brasileiros também vivenciaram. Sua música, no entanto, também enfrentou os limites impostos pela censura da ditadura, que silenciava artistas e intelectuais que ousaram denunciar a opressão e as injustiças sociais.

Entretanto, é fundamental destacar que essa aparente "ignorância" de parte da população do interior sobre a violência do regime não pode ser dissociada da própria estrutura repressiva e excludente da ditadura militar. O controle rígido sobre os meios de comunicação, a censura às notícias e à produção cultural, e a repressão aos movimentos sociais criaram uma realidade na qual o silêncio não era apenas imposto, mas estrategicamente alimentado. A ditadura investiu em um projeto de apagamento sistemático das atrocidades cometidas, enquanto promovia uma falsa ideia de progresso e estabilidade. No interior do Brasil, marcado por desigualdades históricas, o distanciamento geográfico e social das grandes cidades intensificava o isolamento político. Essa exclusão não apenas impedia o acesso à informação, mas também mantinha essas comunidades alheias ao debate

público, reforçando o abandono estrutural que as condenava à invisibilidade. Assim, mesmo aqueles que viviam longe dos porões da repressão estavam, direta ou indiretamente, sujeitos aos mecanismos de dominação que sustentavam o regime autoritário.

Podemos refletir sobre o que a canção “Alucinação”, atrelada à análise da peça *Revolução na América do Sul*, que nos diz: a exclusão de amplas parcelas da população da vida política brasileira contribuiu para a falta de participação efetiva em movimentos de transformação. A censura imposta pelo regime ditatorial limitou o acesso à informação, especialmente nas áreas mais distantes dos grandes centros urbanos. Ainda assim, essas populações foram impactadas pelas consequências econômicas e sociais do governo ditatorial. Para Belchior, isso revela a necessidade de ações concretas que ultrapassem o campo dos debates teóricos e ideológicos e distantes das demandas reais e concretas das camadas sociais exploradas.

Em *Alucinação*, Belchior nos provoca com uma crítica que vai além do simples desinteresse: ele fala da distância profunda entre os discursos ideológicos e a vida das pessoas que lutam para sobreviver. A alienação que ele aponta não é apenas uma ausência de interesse, mas sim uma condição que nos é imposta, um instrumento para o funcionamento das estruturas de poder que, ao excluir os empobrecidos das grandes discussões, os silencia.

Considerações finais

Naquele contexto marcado pela repressão da Ditadura Militar, coexistiam diferentes perspectivas e estratégias de enfrentamento ao regime. Enquanto intelectuais e grupos políticos se dedicavam à elaboração de teorias e propostas para a realidade brasileira, grande parte da população, especialmente nas periferias urbanas, lidava com a fome, a violência e a exclusão social — condições que tornavam os discursos acadêmicos e políticos frequentemente distantes ou inacessíveis. A luta cotidiana pela sobrevivência impunha uma urgência que pouco dialogava com as promessas de revoluções idealizadas, revelando, assim, uma profunda desconexão entre teoria e prática.

É nesse ponto que a canção “Alucinação”, de Belchior, apresenta sua crítica mais contundente: a necessidade de romper com a abstração estéril e voltar-se para a experiência concreta do povo. Não se trata, para o artista, de recusar a reflexão, mas de alertar para o

risco de um pensamento que se afaste da vida real. O gesto de Belchior não é o da negação da política, mas o da convocação à presença — à ação situada nas ruas, nas favelas, nos espaços de exclusão, onde os discursos precisam se traduzir em transformação.

Mesmo diante do fracasso das promessas revolucionárias da década de 1960, interrompida pela violência da ditadura, a canção não abdica da esperança. Em Belchior, permanece a crença de que o novo ainda poderia emergir, mesmo abafado pelas estruturas de opressão. O sinal fechado ainda poderia abrir. A transformação não está descartada, apenas deslocada para outro campo: o da vivência cotidiana, do amor, da escuta e da permanência diante da dor.

Nesse sentido, "Alucinação" transcende a ideia de delírio como fuga. Alucinar, para Belchior, é mergulhar no real, não para se alienar, mas para enfrentá-lo. É compreender a própria condição histórica e buscar, nela, formas de resistir e de amar. A canção sugere que viver com consciência é, também, um ato político. E amar, mesmo em tempos de repressão, é parte fundamental da luta.

Musicalmente, "Alucinação" reforça essa proposta por meio de um arranjo enxuto, com estrutura rítmica simples e progressões harmônicas discretas. A melodia introspectiva e repetitiva, aliada à interpretação vocal contida, quase falada, reforça o tom confessional e reflexivo da obra. Esses elementos não são neutros: articulam-se à letra para intensificar a crítica ao vazio dos discursos revolucionários e à alienação da vida moderna.

A canção "Alucinação", de Belchior, constitui um documento histórico que articula crítica social, experiência subjetiva e resistência cultural. Ao evidenciar os limites de uma reflexão teórica dissociada da prática, a obra propõe um olhar atento às urgências do cotidiano. Ao adotar a canção como fonte, este artigo buscou demonstrar o potencial da arte como instrumento de análise histórica, ampliando as possibilidades metodológicas da História Cultural e contribuindo para os debates sobre memória, cultura e sociedade no Brasil.

Por fim, a canção reafirma a urgência do presente. O tempo de mudança não é o passado glorificado nem o futuro idealizado, mas o agora. A vivência plena da realidade, mesmo dura, mesmo perigosa, torna-se o único caminho possível. Belchior não propõe uma teoria da transformação: propõe viver. Viver apesar do medo, viver apesar da repressão.

Viver com os delírios das coisas reais. Viver com coragem, mesmo quando o perigo mora na próxima esquina.

Referências

- Belchior, Antonio Carlos Gomes. *Alucinação*. Rio de Janeiro: Polygram, 1976. LP, lado B, faixa 1.
- Belchior, Antônio Carlos Gomes. “Canto a Vida de Minha Geração.” *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 de outubro de 1976. Acessado em 5 de outubro de 2023.
- Boal, Augusto. *Revolução na América do Sul*. In *Teatro de Augusto Boal*, 1–XX. São Paulo: Hucitec, 1986.
- Brasil. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.
- Carlos, Josely Teixeira. *Fosse um Chico, um Gil, um Caetano: Uma Análise Retórico-Discursiva das Relações Polêmicas na Construção da Identidade do Cancionista Belchior*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2014.
- Chartier, Roger. *A História ou a Leitura do Tempo*. Traduzido por Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- Ferreira, Jorge, e Lucília de Almeida Neves Delgado. *O Tempo da Ditadura: Regime Militar e Movimentos Sociais em Fins do Século XX*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- Fico, Carlos. *História do Brasil Contemporâneo: Da Morte de Vargas aos Dias Atuais*. São Paulo: Editora Contexto, 2021.
- Figueiredo, Marcos Faria, e José Antônio Borges Cheibub. “A Abertura Política de 1973 a 1981: Quem Disse o Quê, Quando—Inventário de um Debate.” *BIB*, no. 14 (1982): 45–62. <https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/37/31>.
- Jardim, Roberto. “Um Candidato a Eleitor.” *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 de agosto de 1978, Caderno 2, p. 8.
- Manoel, Diogo Silva. “Música para Historiadores: [Re]pensando Canção Popular como Documento e Fonte Histórica.” In *Anais do XIX Encontro Regional de História (ANPUH)*, 2014. https://www.encontro2014.mg.anpuh.org/resources/anais/34/1401504922_ARQUIVO_Artigo-prototipo-Anpuh_corrigido-DiogoUnesp.pdf.
- Metzker, Giulia Barbosa. *Alucinação: O Grito Mais Alto de Belchior Durante a Ditadura Civil-Militar Brasileira*. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em História), Universidade Federal do Triângulo Mineiro, Uberaba, 2024.
- Moraes, José Geraldo Vinci de. “História e Música: Canção Popular e Conhecimento Histórico.” *Revista Brasileira de História* 20, no. 39 (2000).
- Moreira, Raul Furiatti. “Um Sem-Lugar em Belchior: A Escuta de Alucinação.” Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.
- Napolitano, Marcos. “A Música Popular Brasileira (MPB) dos Anos 70: Resistência Política e Consumo Cultural.” In *Anais do IV Congresso da IASPM-LA (International Association for Study of Popular Music)*, Cidade do México, 2002. http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitan070_artigo.pdf.

Napolitano, Marcos. *História e Música: História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

Oliveira, Ancelmo. *A Abertura Política e Democratização Interna na Universidade Brasileira*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina, 1990.

Pesavento, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

Reis Filho, Daniel Aarão. “A Ditadura Faz Cinquenta Anos: História e Cultura Política Nacional-Estatista.” In *A Ditadura que Mudou o Brasil: 50 Anos do Golpe de 1964*, organizado por Daniel Aarão Reis Filho, Marcelo Ridenti e Rodrigo Patto Sá Motta, 272. São Paulo: Zahar, 2014.

Reis, José Carlos. *A História entre Filosofia e Ciência*. São Paulo: Ática, 1996.

Sallum Junior, Brasílio. *Labirintos: Dos Gerais à Nova República*. São Paulo: Hucitec, 1996.

DADOS DO AUTOR

Wagner Teixeira Possui graduação (1997) e mestrado em História (2000) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/Campus de Franca) e doutorado em História Social (2008) pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É professor associado do Departamento de História da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM) em Uberaba-MG (2010). Desenvolve pesquisas na área de História do Brasil Republicano, com ênfase nos seguintes temas: Educação e Política, Esquerdas, Direitas, Movimentos Sociais e Cultura Política. Desenvolve projetos de ensino e extensão universitária nas áreas de Fotografia, Xadrez, Cinema e Ensino de História. Foi coordenador do Curso de História da UFTM (2012 - 2014), presidente da ANPUH-MG gestão (2014 - 2016), coordenador do Laboratório de Ensino Pesquisa e Extensão em História (2018/2019), Diretor do Instituto de Educação, Letras, Artes, Ciências Humanas e Sociais (IELACHS) da UFTM (2019-2023), atualmente é Assessor Especial da Reitoria da UFTM (Gestão 2023-2027).

Giulia Metzker Possui graduação em História pela Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM). Foi bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) e também foi bolsista de iniciação científica (FAPEMIG). Participou do Projeto de Extensão do Laboratório de História Pública (LAHPUB) e coordenou o subgrupo de Historiografia. Possui conhecimento intermediário em inglês. Como formação complementar, fez cursos de curta duração na Fundação Getúlio Vargas. Aborda em suas pesquisas temas relacionados à História Cultural, Música, Ditadura Militar e Resistência.

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.