

“Coração selvagem”: a entoação de Belchior e seus sentidos

“Coração selvagem”: Belchior’s Intonation and Its Meanings

Dossiê: O Realismo e sua atualidade: arte, literatura e impasses intelectuais frente aos desafios da democracia

Paulo Henrique Vieira de Souza*

ORCID: 0000-0002-6785-4022

E-mail:
ph.vieiras@gmail.com

Recebido: 10/10/2024
Aprovado: 25/11/2024

Resumo:

O presente texto realiza uma análise da canção “Coração selvagem”, fonograma constante do álbum de mesmo nome, lançado em 1977, por Belchior, buscando compreender de que maneira dados como a letra da canção, seu arranjo e a entoação do cancionista apontam para a presença de sua imagem pública, constituída midiaticamente, como aspecto formal decisivo. Esta discussão visa dar subsídios à compreensão do papel de Belchior nas disputas político-ideológicas ocorridas no interior da indústria fonográfica brasileira da década de 1970.

Palavras-chave:

Belchior; “Coração selvagem”; canção romântica.

Abstract:

This text analyzes the song “Coração selvagem”, a track from the album of the same name, released in 1977 by Belchior, seeking to understand how the song's lyrics, arrangement, and the singer's intonation point to the presence of his public image, shaped by the media, as a decisive formal aspect. This discussion aims to provide insights into Belchior's role in the political-ideological disputes that occurred within the Brazilian music industry in the 1970s.

Keywords:

Belchior; “Coração selvagem”; Brazilian love songs.

Desde 30 de agosto de 2009, data da apresentação da reportagem realizada pelo programa da Rede Globo de Televisão, *Fantástico*, a respeito de seu desaparecimento, a imagem do cantor e compositor Belchior ganhou contornos midiáticos não conhecidos até então. Apesar de ser um dos mais profícuos *cancionistas*¹ brasileiros, tendo gravado dezesseis álbuns de estúdio que lhe renderam muitos sucessos e altos índices de vendagem, além de ter composto canções revisitadas pelos mais diversos artistas, a reportagem realizada pelo programa da Rede Globo criou sobre Belchior uma aura de exotismo que compôs com o usual apreço por sensacionalismo da indústria de entretenimento.

*Professor da educação básica na Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF). Mestrado (2014) e doutorado (2021) pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB). Desenvolve pesquisas em literatura brasileira, canção popular-comercial brasileira, experiência musical brasileira e práticas pedagógicas na educação básica.

¹ O termo pertence ao arcabouço teórico de Luiz Tatit e guarda vínculo com a concepção do semioticista sobre a canção como processo entoativo que “estende a fala ao canto” (TATIT, 2012, p.9), sendo diferente, portanto, da criação literária tanto quanto da produção estritamente musical. O cancionista é o artífice dessa forma específica.

Se não servisse para mais nada, esta observação seria eficaz em aferir a permanência da influência do programa de fim de domingo da maior rede televisiva do Brasil, que 35 anos antes apresentava Belchior ao grande público com o lançamento do videoclipe para a canção vencedora do IV Festival Universitário da Música Brasileira de 1971, “Na hora do almoço”. Entretanto, a reportagem teve também outras implicações.

Naquele momento, Belchior, que havia gravado o último álbum com canções inéditas em 1993, encontrava-se, desde o ponto de vista do sucesso midiático, em decadência. A vendagem de seus álbuns, que já vinham sendo produzidos de forma independente, estava em decréscimo. Sua presença nos veículos de comunicação de massa era cada vez mais remota. Apesar disso, a opção do artista por parar de apresentar-se publicamente e de afastar-se do círculo com que convivia, ao ser enfocada pelo *Fantástico*, criou nova comoção diante de sua obra, desencadeando uma série de outras reportagens ocasionais, além das mais distintas reações públicas, ora expressas sob viés negativo, ao entender sua atitude como loucura ou estratégia de marketing, ora positivo, ao imprimir ao ato nuances de heroísmo. O resultado foi um misticismo crescente em torno da imagem do artista que se tornou uma figura *pop* reciclada, capaz de alcançar, além do seu público anteriormente consolidado, um novo nicho que incluía jovens atraídos pela excentricidade de sua história recente e militantes das mais diversas linhas políticas de esquerda.

Nesta fase da carreira de Belchior, da qual ele insistiu em ausentar-se, surgiram os mais diversos produtos: perfis em redes sociais a fazerem-lhe menções, camisetas, pinturas de sua imagem, pôsteres, escritos em muros com letras de suas canções, regravações, discos de homenagem e até uma campanha afeita ao gosto da Internet, da qual surgiu a *hashtag* #voltabelchior. Tal campanha, entretanto, tornou-se obsoleta por uma infeliz contingência: no dia 30 de abril de 2017, Belchior faleceu em decorrência do rompimento de um aneurisma da aorta. Este fato finalmente tornou-o incapaz de resistir aos clamores midiáticos, trazendo-o novamente aos holofotes do show business e concretizando uma nova configuração da sua imagem midiática, revalorizada pela morte e pelos seus últimos anos de vida.

Esta breve observação da repercussão midiática de Belchior pós-2009 poderia soar como recolha de fatos distanciados da apreciação artística de suas canções, como espécie de mal decorrente da superficialidade dos meios de comunicação hegemônicos que, por serem afeitos ao vistoso e ao apelativo, exerceriam força contrária ao que haveria de profundo no conteúdo formalizado pelo cancionista cearense. O que pretendo demonstrar, no entanto, é que a canção de Belchior se utilizava de muito do que havia de superficial, vistoso e apelativo no mercado fonográfico brasileiro como matéria de composição, sendo este um dado formal importante para a compreensão do conjunto de sua produção cancional e de sua reverberação pública, incluindo a tardia.

A colocação deste problema parte da retomada de um estudo sobre a produção de Belchior, no qual a antropóloga Rita Morelli (2009) investiga a configuração da indústria fonográfica brasileira na década de 1970 e, entre algumas questões, volta-se ao que chama de “imagem pública dos artistas” (2009, p.19), analisando a trajetória de Belchior e de Fagner. Neste texto, Morelli observa como a imagem de artistas veiculados pela indústria fonográfica, constituída por recursos diversos (material gráfico dos álbuns, *releases*, entrevistas, fotografias em jornais e revistas, aparições na TV), era parte importante da sua consolidação no contexto fonográfico, determinando em grande medida sua recepção pela crítica e pelo público. Apesar de mencionar a relação entre essa imagem pública e as canções e álbuns de cada artista, o trabalho de Morelli está concentrado em demonstrar similaridades que confirmem a hipótese de que este âmbito da produção estava ligado a estratégias intencionais de domínio das variáveis mercadológicas a que o produto fonográfico estava exposto. Ao retomar este debate, pretendo averiguar em que medida a imagem pública do artista constitui significados internos à estrutura da canção. Com a finalidade de observar este fenômeno em funcionamento, proponho a análise da canção “Coração selvagem”, na versão do fonograma que se encontra no terceiro álbum da carreira do artista, também denominado *Coração selvagem* (WEA, 1977). Antes, porém, segue-se uma breve retrospectiva da trajetória de Belchior como cancionista até este momento.

O caminho até *Coração selvagem*

Após um período de atuação diletante no meio musical universitário, Belchior iniciou sua carreira profissional com a vitória da canção “Na hora do almoço” no IV Festival Universitário da Música Brasileira, em 1971, que o levou ao seu primeiro registro fonográfico como cantor, ao lado de Jorginho Telles e Jorge Nery, em compacto simples lançado pela gravadora Discos Copacabana, no mesmo ano. Três anos depois, o artista lançaria seu primeiro álbum, *Belchior* (Chantecler, 1974), que contava com arranjos, regência e direção musical de Marcus Vinícius e coordenação de produção de Sidney Moraes e Antônio Carlos de Carvalho. Ao ser observado em retrospectiva, o álbum soa muito diferente do restante da produção de Belchior, baseando-se sonoramente em instrumentos que àquela época já eram comuns em canções populares-comerciais (acordeom, flauta, saxofone, violão, viola caipira, guitarra elétrica, contrabaixo, bateria, triângulo, zabumba e reco-reco), assim como em um naipe de cordas. Além disso, uma de suas marcas principais, seu processo particular de entoação, não estava plenamente desenvolvida, restando ao característico som anasalado de sua emissão a função de identificador do cancionista. Do ponto de vista poético, expressavam-se experiências ligadas a marcas regionais, porém com tendência aberta ao

universal, manifestado tanto por uma verve trovadora, quanto por experimentos de viés concretista. Um outro aspecto importante dos sentidos desse álbum se relaciona ao fato de que a gravadora Chantecler era comercialmente vinculada ao nicho da música sertaneja e regional², o que contribuía para o afastamento midiático de Belchior do que então já era consolidado como MPB³ e reforçava a sua associação a uma espécie de regionalismo cearense.

Dois anos depois, em uma gravadora maior, Belchior lançaria *Alucinação* (Philips/Phonogram, 1976), ponto alto da repercussão midiática de sua carreira e sua consolidação como cancionista profissional. Apesar de relações de continuidade com o álbum anterior, é sensível uma mudança na atmosfera sonora: além da sensação de limpidez, nota-se uma experimentação com teclados diversos e guitarras elétricas com efeitos. Se hoje os arranjos deste álbum, assinados por José Roberto Bertrami, soam datados, na segunda metade dos anos 1970, eles ainda se passavam por novidade no contexto nacional, conforme se pode aferir a partir da afirmação de Renato de Moraes, em crítica realizada à época:

Entre as perguntas e respostas que suscita o segundo LP, *ALUCINAÇÃO* (Philips/Phonogram), de Antônio Carlos Belchior Fontenelle Fernandes (1946, Sobral, Ceará), fica um grande espaço preenchido por letras de ideias tão pouco convencionais quanto as roupagens musicais que as acompanham. Da forma ao conteúdo, o resultado repercute polêmico, convincente e contundente (MORAES, 1976, p.35).

Segundo Rita Morelli (2009), parte considerável das transformações ocorridas do primeiro para o segundo álbum se deve à produção de Marco Mazzola, que se esforçou pela associação de Belchior a uma imagem contestatória, coerente com a expressão lírica constituída por dificuldades da vivência de um cearense interiorano em São Paulo, pelas marcas da experiência juvenil e por referências à literatura e ao universo *pop*. Para completar, em *Alucinação*, essas características ganharam expressão por uma identidade entoativa refinada e inovadora com tal grau de verossimilhança que transformou canções como “Apenas um rapaz latino-americano”, “A palo seco” e “Alucinação” em sucessos comerciais⁴.

Esta é a trajetória que levou Belchior a ser, em 1977, o primeiro contratado nacional da recém-inaugurada divisão brasileira da WEA, para gravação e lançamento de seu terceiro álbum. *Coração selvagem* (WEA, 1977) continha 9 fonogramas, 8 deles a-

² Uma reflexão sobre a relação entre a gravadora Chantecler e o nicho da música sertaneja, caipira e regional pode ser encontrada em texto de Eduardo Vicente (2017).

³ A discussão sobre os diversos sentidos ecoados pela sigla MPB, sua consolidação mercadológica e suas repercussões políticas, bem como uma série de referências a respeito do tema podem ser encontradas no tópico “MPB: a impostura conceitual”, presente no segundo capítulo da tese de doutorado de Manoel Dourado Bastos (2009).

⁴ Em *A Identidade de um Percurso e o Percurso de uma Identidade: um estudo semiótico das canções do Pessoal do Ceará*, de José Américo Saraiva, o autor realiza análises minuciosas de “A palo seco”, “Apenas um rapaz latino-americano”, “Alucinação” e “Fotografia 3x4”.

presentando canções inéditas⁵, todas compostas por Belchior. O disco teve produção de Marco Mazzola, arranjos de José Roberto Bertrami e contou com os músicos Hélio Delmiro, Luiz Cláudio Ramos, Paulinho Soledade, Jamil Joanes, Paulo César Barros, José Paulo Matrangulo, Pedrinho Batera e o próprio José Roberto Bertrami. Não há registros sobre os *backing vocals* e em todos os fonogramas a voz principal é de Belchior. Lançado originalmente no formato LP, as faixas “Coração selvagem”, “Paralelas”, “Todo sujo de batom”, “Caso comum de trânsito”, integravam o lado A; e “Pequeno mapa do tempo”, “Galos, noites e quintais”, “Clamor no deserto”, “Populus” e “Carisma”, o lado B. Seu material gráfico é relativamente simples: a capa apresenta uma fotografia frontal de Belchior, com enfoque em seu rosto, deixando ver parte de seu torso nu. A imagem do cantor se encontra levemente deslocada à esquerda. Ao fundo se vislumbra uma luz rosa *neon* que parece emanar da cabeça de Belchior, causando um efeito de claro-escuro com a parte mais afastada de si. Encontram-se ainda, na capa, o nome do artista e um pequeno selo da Warner Bros. Records, de quem a WEA era subsidiária. A contracapa tem sua maior porção tomada por uma imagem, réplica de uma pintura abstrata, realizada por Belchior, na qual há predomínio da cor rosa no plano de fundo da imagem. Conta também, abaixo da imagem, com a enumeração dos fonogramas do álbum, algumas informações técnicas e a figura de um pequeno escorpião. Capa e contracapa são ligadas lateralmente de modo a permitir que sejam abertas, como um livro, revelando uma parte interna na qual se encontram transcrições das letras das canções, o nome de Belchior escrito duas vezes, em estrutura espelhada, e novamente a figura de dois pequenos escorpiões. Por fim, o miolo do disco apresenta um selo no qual inscrevem-se as tradicionais informações acerca do LP e dos fonogramas, sobre uma ilustração em que se vê um caminho pavimentado e cercado de árvores enfileiradas, colocado sob um céu azulado, mas repleto de nuvens.

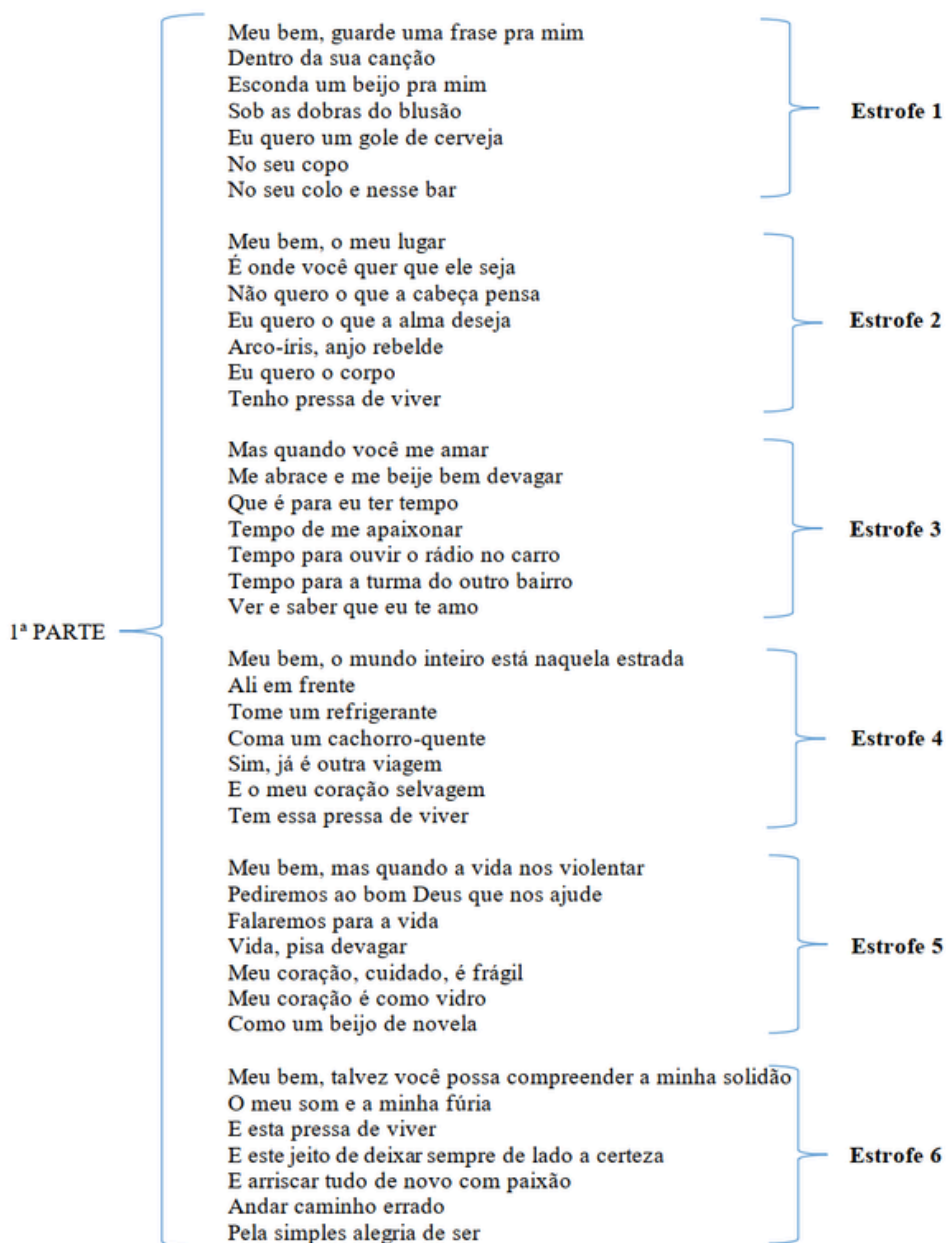
Certamente, esta breve descrição não faz jus à beleza do material gráfico e é incapaz de sugerir a pluralidade de sentidos que emanaria de uma interpretação detida destas imagens. Segundo o que consegui aferir, esse conjunto gráfico foi analisado apenas em seu apelo mercadológico⁶. Como se verá, este trabalho não avançará em sua interpretação, mas constituirá algumas ideias que podem ser aproveitadas para o desenvolvimento desse estudo, necessário para a compreensão aprofundada do álbum.

Melodrama e entoação

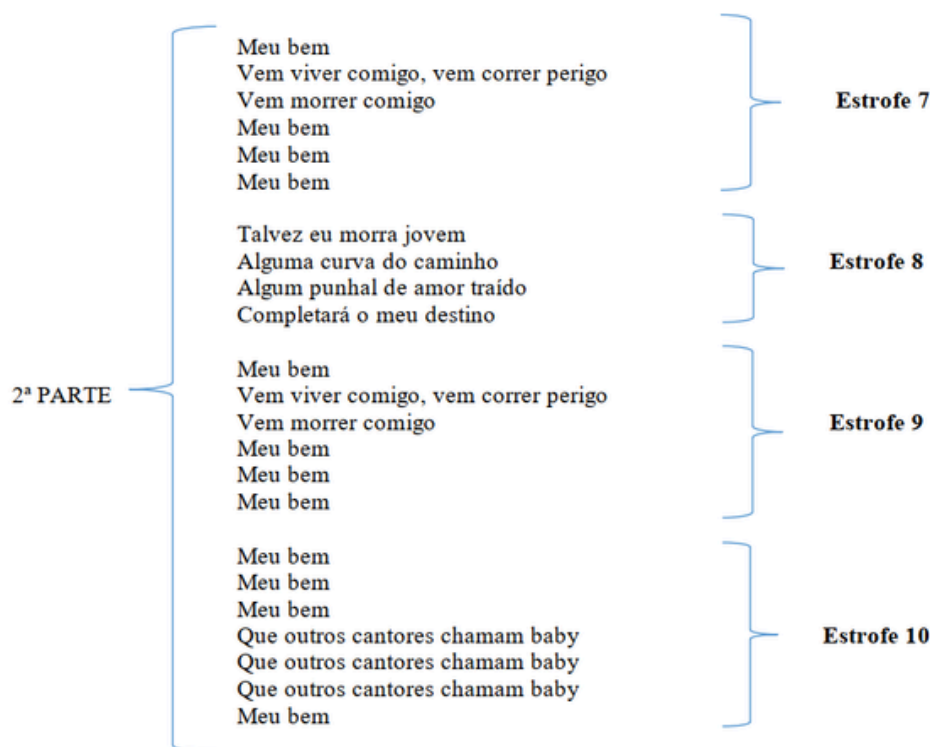
⁵ Belchior já havia gravado uma versão de “Todo sujo de batom”, que integrou o seu primeiro álbum.

⁶ Refiro-me à, já citada, análise de Rita Morelli, realizada em Indústria fonográfica: um estudo antropológico, e ao capítulo dedicado por Pedro Alexandre Sanches a Belchior, em seu livro Como dois e dois são cinco: Roberto Carlos (& Erasmo & Wanderléa).

Iniciando a análise de “Coração selvagem”, primeiro fonograma do álbum, transcrevo a seguir a letra da canção, buscando refletir alguns aspectos da performance de Belchior⁷.



⁷ A transcrição proposta neste trabalho não segue aquela veiculada na parte interna do encarte do disco. Esta opção metodológica deve-se à compreensão de que, ainda que a letra transcrita reflita de forma deficitária o que se experimenta no processo de audição de um fonograma, ela pode ser mais ou menos eficiente neste objetivo, a depender dos recursos utilizados. As principais mudanças realizadas nesta transcrição dizem respeito à versificação e à estrofação, que são baseadas na relação do canto com a harmonia, facilmente discernível, nesse caso. Além disso, optou-se pelo registro de todas as repetições de cada sentença, pela retirada da pontuação que encerra os versos e pela iniciação de cada verso com letra maiúscula. Desse modo, as três grandes estrofes irregulares da transcrição original, deram origem a seis estrofes de sete versos e quatro estrofes irregulares, já identificadas com as repetições características da parte final de canções comerciais. Mais do que que preciosismo, a chamada de atenção a esse fator visa abrir uma discussão, ainda que lateral para o caso deste trabalho, a respeito da contribuição que uma boa transcrição da letra da canção pode dar à clareza necessária ao processo analítico.



Trata-se de uma manifestação francamente sentimental, perceptível tanto pela temática, quanto por seus aspectos sonoros. Encontram-se no fonograma recursos como o uso de reverb nos instrumentos e nas vozes, a presença de sintetizadores, de backing vocals e de melodias repletas de notas longas, realizadas pelo saxofone, na introdução, e pela guitarra, na parte final do fonograma. Este arranjo instrumental, no entanto, chama pouca atenção para si, funcionando como ambientação para a entoação e evocando a presença do cantor. Essas características remetem o ouvinte a um conjunto de expressões cancionais comerciais que são referidas no contexto fonográfico comercial latino-americano, inclusive no Brasil, como “música romântica”⁸.

Em texto a respeito dessas manifestações sonoras, Simone Luci Pereira (2016) recorre a Jesús Martín-Barbero para reconhecer na América Latina uma matriz cultural ligada à expressão violenta ou exagerada dos sentimentos identificada como melodrama.⁹

⁸ Não confundir com o termo utilizado na história da música ocidental para referência à produção musical ligada aos valores do pensamento romântico europeu. Neste texto, o termo romântico é empregado em seu uso coloquial do Português brasileiro, associado ao sentimentalismo. Entre os sentidos trazidos ao verbete pelo dicionário on-line *Dicio* (2024), encontra-se: “[...] 3. [Figurado] Apaixonado; particular das cenas amorosas, poéticas. 4. [Por extensão] Pej. Sentimental; que, por ser muito sensível, se comove com facilidade. [...] 8. Diz-se de quem nas ideias, no caráter ou no temperamento, revela algo de apaixonado, de nobre, de lírico, que o eleva acima do prosaico, do cotidiano”.

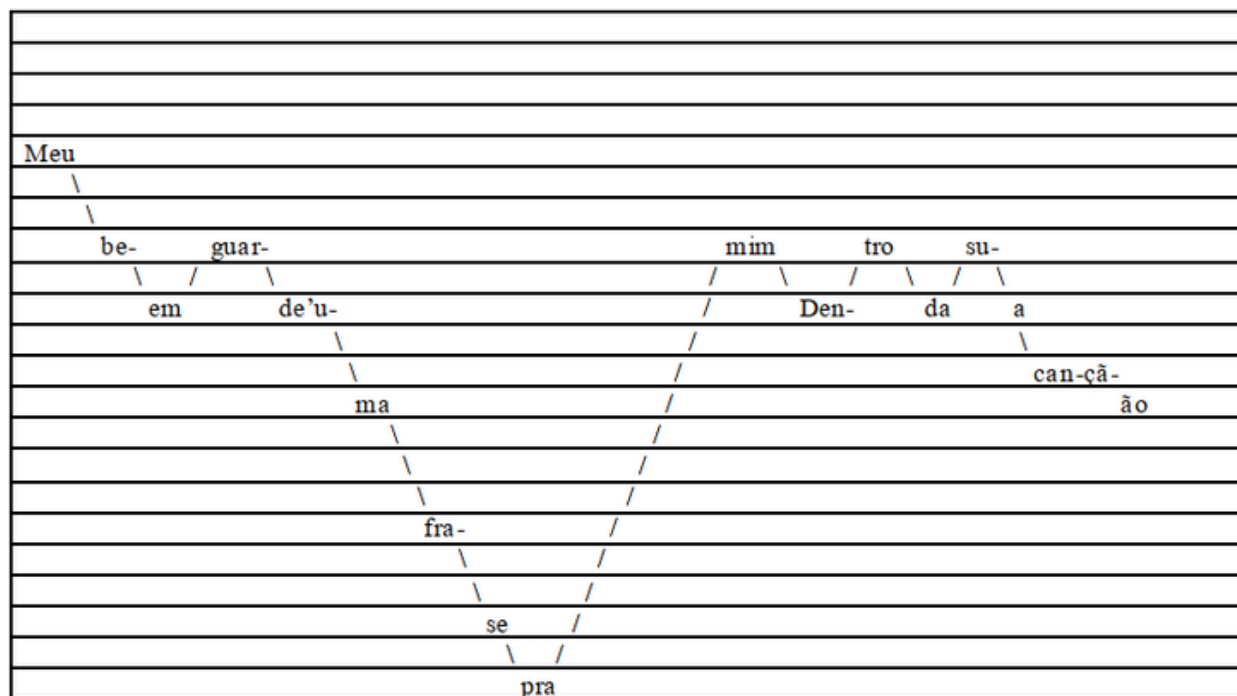
⁹ A concepção de melodrama trabalhada por Martín-Barbero (1997) parte de espetáculos populares praticados a partir de fins do século XVIII na França e na Inglaterra que, sob influência da proibição de representações com diálogos, favoreceram o desenvolvimento de modos de atuação nos quais gestos e outros recursos visuais substituísssem a palavra. Assim, tais representações se expressavam pelo exagero de ações e de grandes paixões, sendo demarcadas por forte sabor emocional. Para Martín-Barbero, há uma continuidade que liga estas manifestações a representações massivas, possibilitadas pelo cinema e pelo rádio, nas quais o importante é o que se vê e nas quais se mantêm a centralidade de figuras e gestos corporais na criação de efeitos emotivos.

Pereira encontra marcas dessa matriz em expressões tão diferentes quanto os boleros, sambas-canções de 1940-50, sambas românticos e o que chama de balada transnacional, caracterizada por Daniel Party (apud PEREIRA, 2016) como uma mistura entre bolero moderno mexicano, baladas de *rock* anglo-saxão e baladas europeias.

Seguindo esta pista, interessa observar se aspectos melodramáticos podem ser identificados em “Coração selvagem” e em que medida sua consideração contribui para uma interpretação mais aguda da produção de Belchior. Para isto, é necessário submeter o seu eixo estruturante, a entoação melódica, a uma análise na qual serão utilizadas ferramentas do método analítico da canção elaborado por Luiz Tatit, enfocando simultaneamente aspectos da composição e da performance, ambos caracterizados pela compatibilização entre melodia e texto, de onde resulta a entoação de Belchior.

A fim de aferir algumas características desse processo, seguem os dois primeiros versos da primeira estrofe da canção, transcritos em um diagrama no qual cada linha corresponde a um semitom, contando com extensão igual à tessitura da voz na canção, que vai de Si 2 a Sol# 4.¹⁰

Diagrama 1



O que desde o princípio chama a atenção neste pequeno trecho é o destaque tomado pelo vocativo, “Meu bem”, colocado no início da sentença e realizado na região mais alta da tessitura, em notas prolongadas. A junção desses elementos (altura e dura-

¹⁰ Vale lembrar que a voz masculina soa oitava abaixo de sua escrita em partitura, ou seja, o som real da voz de Belchior soa oitava abaixo do que se encontra grafado nos exemplos musicais das figuras 1, 2, 3 e 4.

ção), com a capacidade vocal de Belchior (que dá sugestão de estar próxima do seu limite agudo) e o sentido do texto entoado acabam por formular neste pequeno trecho melódico a representação de um apelo investido de forte carga sentimental¹¹. O mesmo vocativo se repete, ainda que com desenhos melódicos diferentes, no primeiro verso de quase todas as estrofes, estabelecendo-se como uma costura do texto a imprimir-lhe arroubos apelativos.

Ainda na primeira estrofe, nota-se também que a continuação da sentença que compõe o primeiro verso, “guarde uma frase pra mim”, não segue o padrão rítmico-melódico do vocativo, apresentando vogais curtas e uma direção descendente da melodia, que chega ao seu limite na sílaba “pra”, sendo seguida de um salto ascendente que volta à região aguda. Neste trecho, o modo de entoar se aproxima ritmicamente daquele usado na fala cotidiana, não estabilizado musicalmente e, por isso, irregular. Esta alteração da expectativa dura apenas dois tempos, pois o prolongamento em região aguda é retomado no final do verso, quando da enunciação da palavra “mim”. Observe-se a notação musical deste trecho, na figura 1:

Figura 1 – Entoação do primeiro verso da canção

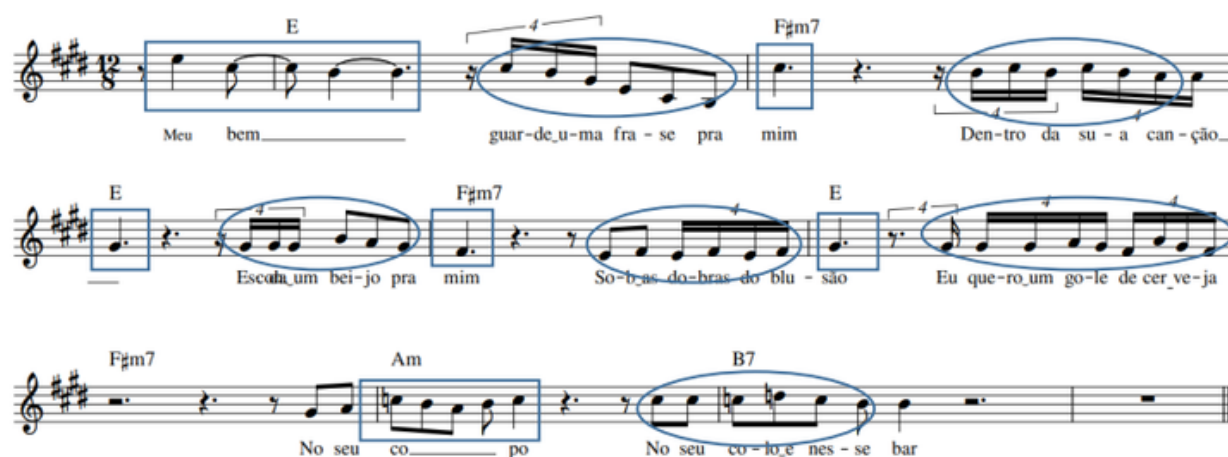


Essa variação do padrão das figuras rítmicas também não é característica exclusiva deste trecho, pelo contrário. Caso se observe o restante da estrofe enfocando este aspecto, se notará que esta estrutura é recorrente: “Dentro da sua canção” tem suas vogais encurtadas, com exceção da sílaba final; o que também acontece com “Esconda um beijo pra mim” e com “Sob as dobras do blusão”; em “Eu quero um gole de cerveja”, todas as vogais são curtas, processo contraposto por “No seu copo”, que tem a sílaba “co” prolongada por quatro colcheias, desenhando um dos maiores alongamentos da estrofe; encerrando-se com “No seu colo e nesse bar”, que também se inicia com vogais encurtadas e termina com o prolongamento de “bar”.

A observação das demais estrofes revelaria que essa alternância brusca entre sílabas longas e curtas ocorre em toda a canção, sendo mais ou menos exagerada em alguns trechos. Por isso, é possível considerá-la como parte da lógica de organização rítmica da melodia, o que pode ser intuído pela transcrição em notação musical da melodia da primeira estrofe. Na figura 2, as sílabas prolongadas estão destacadas com um retângulo e as curtas, indicadas com um círculo:

¹¹ Este efeito é largamente utilizado na comunicação cotidiana e pode ser observado em diversas situações como quando, por exemplo, um filho busca aumentar o efeito apelativo do chamado à mãe: “Mãe (prolongado e mais agudo que o restante da sentença), o fulano me bateu”.

Figura 2 – Entoação da primeira estrofe



Além da confirmação visual da alternância já mencionada, a imagem revela também o uso recorrente de quíalteras, recurso que estabelece um momento de exceção dentro do padrão rítmico do compasso, modificando a proporção das figuras estabelecida pela fórmula de compasso. No caso aqui observado, a melodia apresenta quíalteras que transformam a subdivisão ternária do compasso composto em uma subdivisão binária. Em outras estrofes, surgem também quíalteras de 5 e 7 notas, configurando uma rítmica musicalmente intrincada, conforme se observa no exemplo transcrito na figura 3, retirado da terceira estrofe.

Figura 3 – Entoação dos versos 17, 18 e 19, na terceira estrofe



Nesta canção, o uso das quíalteras ocorre nos trechos mais segmentados da melodia e coincide quase sempre com desenhos melódicos baseados em variações repetidas entre duas notas ou com sequências de notas que permanecem na mesma altura, incorrendo em uma diminuição da região de ocorrência da tessitura que é comum na fala oral cotidiana, não cancional. Para facilitar a percepção desta repetição de notas, seguem transcrições dos demais versos da primeira estrofe em diagramas. Os trechos nos

quais há repetição de notas ou variação melódica entre duas notas serão destacados com um círculo.

Diagrama 2

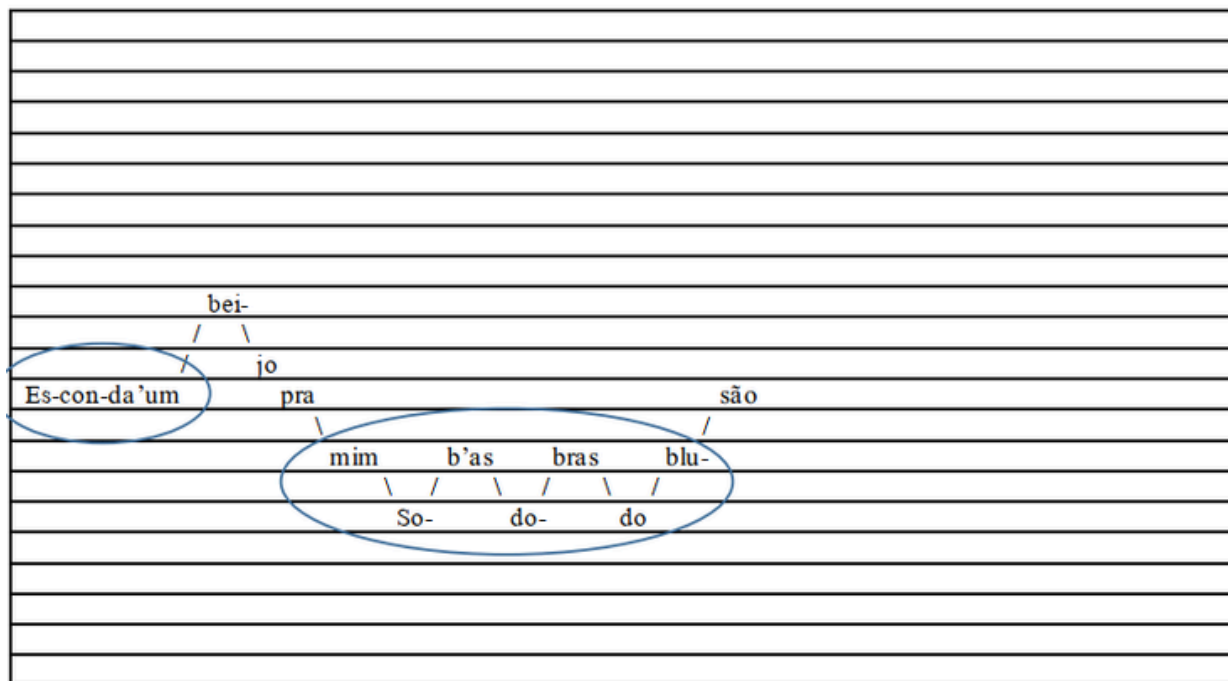
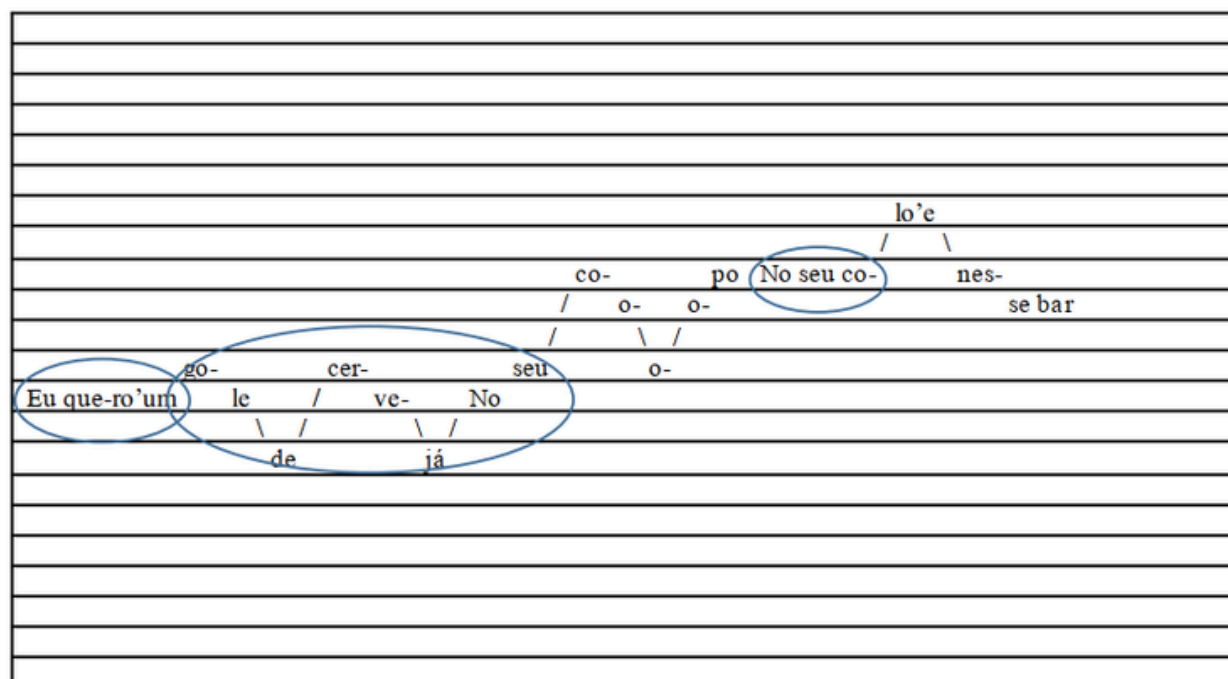


Diagrama 3



A identificação de características da entoação oral cotidiana em melodias é comum, tendo sido observada por Luiz Tatit (2012) como um dos recursos centrais para o efeito de naturalidade da canção, que institui uma relação de “confiança do ouvinte no cancionista” (TATIT, 2012, p.20). Na maior parte dos casos, esse recurso vem encoberto pela melodia, causando a impressão de que “a linha melódica poderia ser uma inflexão entoativa da linguagem verbal” (2012, p.20) e gerando um processo de “programação entoativa da melodia” (2012, p.21), a figurativização. Para o semioticista, no entanto, há canções que exibem com maior clareza a figurativização. No polo extremo desse efeito, Tatit menciona casos em que o caráter simbiótico do texto com a melodia chega a tal grau de radicalização que se compatibiliza plenamente com a linguagem oral, sujeitando-se inteiramente às determinações linguísticas. Como exemplos desses casos, menciona “Deixa isso pra lá”, de Jair Rodrigues, e “Não quero ver você triste”, de Roberto Carlos. Tatit apresenta também um outro caso de ênfase à figurativização no qual não ocorre a supressão das regras melódicas, mas um alto nível de experimentação com a linguagem musical imposto pela força entoativa da fala. Como exemplo deste fenômeno, debruça-se sobre a dicção de Jorge Ben Jor, analisando “País tropical” e “Fio Maravilha”. Apesar do tópico sobre Ben Jor ser inteiramente interessante, restrinjo-me ao achado realizado pela comparação da métrica dos versos da segunda parte de “País tropical”, que é completamente não coincidente. Esta observação leva Tatit a afirmar que Jorge Ben Jor adota no fazer cancional a noção, plenamente compartilhada por falantes na comunicação cotidiana, de que a “entoação possui elasticidade infinita, adaptável a qualquer texto” (2012, p.219) e este dado é “um gesto figurativo no sentido de evidenciar a voz que fala subjacente à voz que canta e, conseqüentemente, o momento entoativo em que a entoação acompanha a linguagem coloquial” (2012, p.219). Deste modo, Jorge Ben Jor inauguraria “uma conduta de criação em que qualquer fragmento de texto pode ser resgatado melodicamente sem prejuízo da naturalidade enunciativa” (2012, p.220). Segundo a análise de Tatit, esse procedimento, enfatizaria a expressão individual de um brasileiro, contraposta ao que ocorre na linha melódica do refrão, baseada na tematização que desenha uma exaltação do Brasil. Assim, a expressão de uma concepção suficientemente complexa e verossímil de Brasil estaria urdida nesta canção.

A incursão prolongada sobre as reflexões de Tatit interessa a esse texto na medida em que contribui para a apreciação crítica da entoação de Belchior, afinal a presença das quiáleras e das notas de curta duração, observadas na linha melódica de “Coração selvagem”, ocorrem como necessidade de adaptação da melodia à métrica da fala cotidiana, submetendo-a à necessidade do texto a ser dito. A relação entre esse dado rítmico, o melódico, no qual se observa a já mencionada alternância entre notas aproximadas ou exatamente iguais em termos de altura, e o performático, no qual se ob-

serva a emissão anasalada de Belchior, o uso de *laid back*¹², a variação de intensidade e a intercorrência de sons não verbais articulados pelo aparelho fonador¹³ contribuem para a afirmação de que, assim como Ben Jor, Belchior também explora a figurativização como um recurso de experimentação da linguagem cancional.

O que há de surpreendente no caso de “Coração selvagem”, no entanto, é que, como visto, esta tendência à figurativização se encontra em relação direta com trechos de notas prolongadas realizadas na região aguda da tessitura, configuração comum ao modo de compatibilização entre texto e melodia nomeado por Tatit (2012) como *passionalização*, que seria adequada à expressão da paixão, do estado psíquico de quem canta e do sentimento de disjunção entre sujeito e objeto. A aproximação entre *passionalização* demarcada e figurativização superdesenvolvida é algo atípico na dicção de cancionistas brasileiros, manifestando-se como a principal marca entoativa de Belchior. Este recurso é desenvolvido de maneiras distintas em cada canção, gerando significados específicos na relação com o arranjo instrumental e com a expressão lírica de cada texto¹⁴. De qualquer modo, no caso aqui analisado, o resultado é de uma intensificação da carga sentimental que ocorre tanto pela ênfase à *passionalização* justaposta a um trecho predominantemente figurativizado, quanto pelo aumento da sugestão de presença física do emissor da voz que esse recurso emula. Ambos os resultados contribuem para a constituição de uma atmosfera melodramática na qual emoções intensas são representadas por gestual que chama atenção para si. Como se verá, estes dois aspectos da repercussão são essenciais para compreensão da eficácia desta canção¹⁵.

Intensificação sentimental e presentificação do cantor como núcleos da canção

Iniciando pelo primeiro dos dois efeitos, nota-se como a intensificação sentimental é o principal fator de criação de um acúmulo capaz de dar sentido progressivo à experiência da audição da canção e da compreensão de seu componente lírico. A observa-

¹² O termo refere-se a um recurso interpretativo em que o cantor realiza pequenos atrasos intencionais no ataque das notas do canto, flexibilizando a rítmica da melodia.

¹³ Refiro-me a gemidos, sons que denunciam uma respiração ofegante e, em outras canções, até mesmo a exclamações incidentais, como ocorre, por exemplo, no mesmo álbum, em “Caso comum de trânsito”, entre os versos “E eu respondo assim” e “Minha namorada voltou para o norte”.

¹⁴ Reflexões sobre possíveis sentidos da entoação e da performance vocal de Belchior em diversas de suas canções podem ser encontradas na tese de Maria das Dores Mendes (2013), *O duro aço da voz*.

¹⁵ Segundo Luiz Tatit, “[a] eficácia da canção popular depende fundamentalmente da adequação e da compatibilidade entre o seu componente melódico e seu componente linguístico” (1986, p.3). Para ele, essa noção “[t]raduz o êxito de uma comunicação entre destinador e destinatário cujo objeto comunicado é a própria canção” (1986, p.3).

ção da letra transcrita acima revela haver duas grandes partes nesta canção: a primeira é composta pelas seis estrofes iniciais e a segunda pelas quatro últimas. Na primeira parte, cada estrofe é definida por um ciclo harmônico de nove compassos apresentado durante a introdução, composto pelos seguintes acordes: E / F#m7 / E / F#m7 / E / F#m7 / Am / B7 / B7 /. Este ciclo, plenamente identificado com a norma tonal, encerra-se com um acorde dominante, que em sua tensão cria a necessidade de resolução a ser encontrada no reinício do ciclo, ocorrente no compasso seguinte. Desse modo, harmonicamente, as seis estrofes seriam reedições do mesmo processo, compostas por melodias realizadas com o mesmo repertório de notas, organizadas em rítmica determinada pela forma específica que Belchior diz o texto. Assim, ainda que a rítmica varie de estrofe para estrofe, a sensação musical é determinada por um discurso harmônico maior.¹⁶

Também o texto da canção apresenta organização pouco causal, de modo a dar a impressão de que a ordem das estrofes poderia ser alterada sem grandes prejuízos ao sentido geral, uma vez que sua estrutura segue um paralelismo no qual o vocativo estabelece um papel determinante, marcando a carência de um Eu que grita apaixonadamente a alguém a quem se refere pela utilização dessa expressão comum ao léxico de casais afetivamente envolvidos. Essa reiteração fortalece a criação de uma situação enunciativa em que um Eu se dirige a uma segunda pessoa, Você. O ouvinte acompanha a situação como quem assiste a um monólogo em que o texto é dito para uma personagem que não é vista. Os verbos “assistir” e “ver” podem soar inadequados, mas são utilizados a fim de enfatizar a produção de uma *imagem* por meio de recursos linguísticos, musicais e cancionais. Assim, a situação enunciativa e a força entoativa tornam-se tão significativas que chegam a turvar as particularidades dos demais versos da estrofe, borrando as relações entre si e fazendo-os aparecer como sentenças conectadas apenas pelo estado anímico do sujeito. Desse modo, o sentido de pedido de segredo corporificado na primeira estrofe não se distingue inteiramente da manifestação de desejo incontível da segunda ou da previsão de consumação sexual da terceira. Também se misturam as necessidades de expansão pública expressas na quarta estrofe, a certeza do sofrimento violento da quinta e a dúvida acerca da compreensão do ímpeto pessoal do eu-lírico, da sexta estrofe.

Tais sentidos são precipitados por imagens e expressões que se destacam nos versos, integrando momentos de intensidade lírica a marcas de modernidade massiva como em “Me abrace e me beije bem devagar/ [...] para eu ter tempo/ [...] de me apaixonar/ Tempo para ouvir o rádio no carro”, ou em “Meu bem, o mundo inteiro está naquela estrada/ Ali em frente/ Tome um refrigerante/ Coma um cachorro-quente” ou

¹⁶ Há que se considerar ainda a hipótese, a ser desenvolvida, de que a utilização do quarto grau emprestado do modo menor, recurso relativamente comum na harmonia de canções populares, pode ter relação, no caso desta canção, com o processo de justaposição passionalização/figurativização e o favorecimento da intensificação emocional, apresentado no restante da análise.

ainda em “Meu coração, cuidado, é frágil/ Meu coração é como vidro/ Como um beijo de novela”. Versos como esses localizam socialmente o sujeito do sofrimento, ainda que de modo impreciso.

Uma análise profunda desta canção exigiria atenção pormenorizada a cada estrofe, observando a relação entre linha melódica, ritmo e texto entoado, entretanto este exercício fugiria ao escopo do presente trabalho, que visa contribuir para a compreensão de aspectos gerais da dicção de Belchior e de sua relação com a imagem pública do artista. Voltando a este fim e retomando o fio da meada, observe-se como é a intensificação da carga sentimental, em jogo com a harmonia, com a textura sonora, com a performance e com a organização textual que imprimem sentido acumulativo à experiência da canção. Ainda que desde o início do processo entoativo se observe a alternância entre figurativização e passionalização, potencializadora do efeito emocional, a tendência a aumento da intensidade sonora do canto e a utilização de um número maior de notas agudas criam a sensação de maior adensamento passional. Enquanto a intensidade do canto é perceptível apenas pela audição do fonograma, a transição da melodia para uma faixa mais aguda da tessitura pode ser observada pela disposição das notas em cada estrofe da primeira parte da canção, representadas nos pentagramas da figura 4, a seguir.

¹⁶ Há que se considerar ainda a hipótese, a ser desenvolvida, de que a utilização do quarto grau emprestado do modo menor, recurso relativamente comum na harmonia de canções populares, pode ter relação, no caso desta canção, com o processo de justaposição passionalização/figurativização e o favorecimento da intensificação emocional, apresentado no restante da análise.

Figura 4 – Notas da melodia da primeira parte da canção, estrofe a est

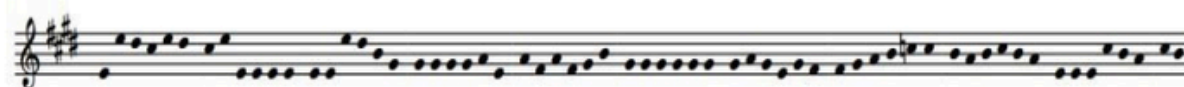
Estrofe 1



Estrofe 2



Estrofe 3



Estrofe 4



Estrofe 5

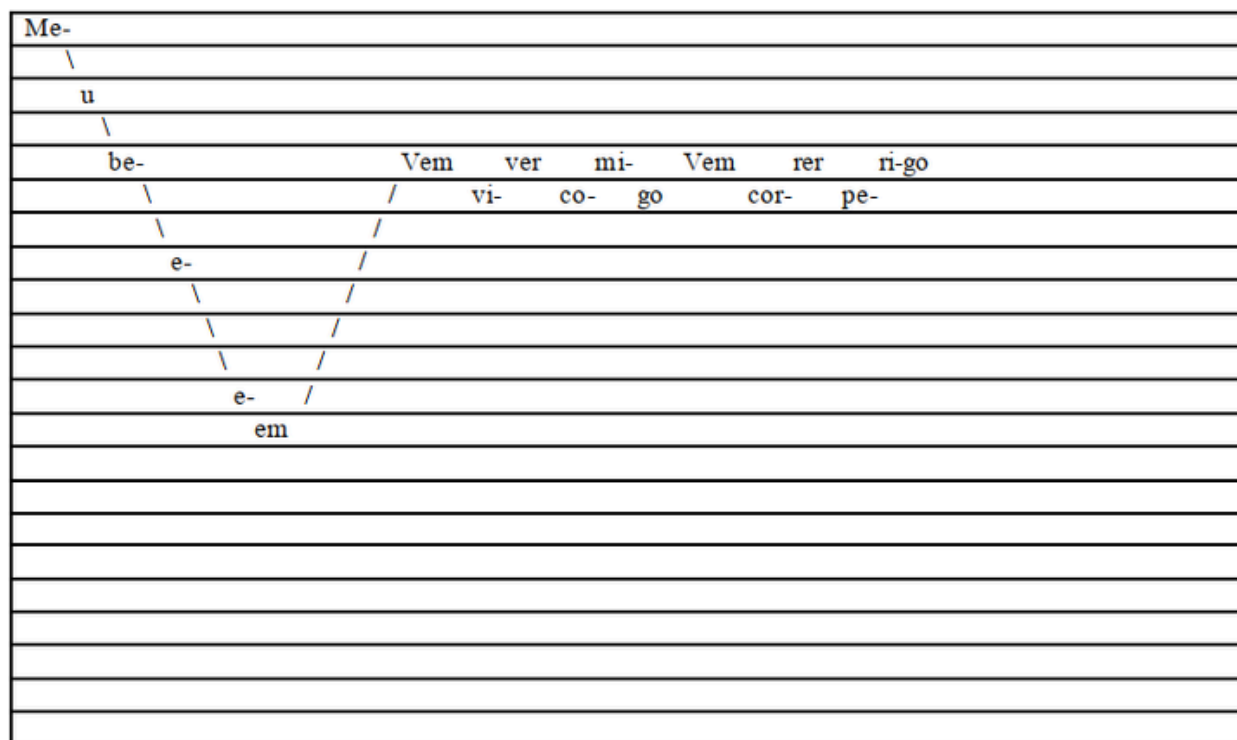


Estrofe 6



Como se pode observar, a partir da quarta estrofe há trechos com forte preponderância de notas na região aguda da tessitura, o que se cumpre de forma mais definitiva na estrofe seis, último trecho da primeira parte da canção. Este trecho, tanto do ponto de vista harmônico, quanto do entoativo e textual, caracteriza-se por ser o último estágio anterior ao clímax da canção, alcançado em sua segunda parte. A sétima estrofe, início da segunda parte, é o primeiro momento da canção em que a melodia ultrapassa Mi 4, limite da primeira parte. Isto ocorre na entoação do vocativo, que é mais

Diagrama 4



Vem rer mi- Meu

mor- co- go- / \

 \ / \

 o- o- o- o be-

 \ / \ / \ / \

 o- o- o- em

Este desenho melódico se repete com pequenas variações rítmicas na estrofe nove, demonstrando se tratar de um padrão desta outra parte da canção. Harmonicamente, a sensação de movimento trazida pelo acorde dominante desaparece, já que as estrofes sete, nove e dez são realizadas sobre uma alternância entre acordes de E e F#m7, tendo o foco musical desviado para a intensificação de sons do arranjo: além da bateria, contrabaixo, piano, violão e coro, presentes em toda a canção, sons sintetizados tomam mais destaque e se juntam à melodia realizada por uma guitarra elétrica levemente distorcida, usual em baladas românticas. A sensação é a de um clímax prolongado pelo torpor e pelo gozo de partilhar fisicamente do sentimento constituído ao longo da canção. Neste trecho, a força entoativa é tamanha que os versos se tornam restritos verbalmente, sendo realizados pela repetição do vocativo em desenhos melódico-rítmicos levemente variados, pela repetição do convite à intensidade máxima da vida, expressa pelo par vida-morte (“Vem viver comigo, vem correr perigo/ Vem morrer comigo”) e por entoações melódicas apoiadas na sílaba “na”. Este é o momento em que a melodia manifesta o que não é dito.

Do interior dessa tessitura sonora complexa surge a estrofe oito, que não é similar a nenhuma outra da canção. Ela reintroduz momentaneamente o movimento subdominante-dominante e traz versos que dão substância semântica à morte enunciada anteriormente: sua possibilidade, espreitada pelo Eu da canção, se apresenta indefinida, mas associada à intensidade. A imagem de indefinição accidental expressa por “alguma curva do caminho” ganha contornos trágicos e melodramáticos pela imagem da morte em decorrência de crime passionai. Neste caso, no entanto, o mais importante é a sua construção, que em conjunto com os demais aspectos sonoros, parece ser capaz de sintetizar na brevidade de dez segundos todo o dilema exposto pela canção e pela performance de Belchior: “Algum punhal de amor traído/ Completará o meu destino” tem um intrincado jogo semântico entre subjetividade e objetividade, entre intensidade e completude, entre encerramento e finalidade. Em todos esses pares o mediador é o corpo, presentificado pela voz particularmente identificável de Belchior. Portanto, é a enunciação da finitude orgânica que sublinha a presença viva do cantor.

O caráter orgânico, simultaneamente textual e físico, traz para dentro da canção o complexo de significados a que venho chamando, com auxílio de Rita Morelli (2009), de imagem pública de Belchior. Isto ocorre devido ao alto nível de desenvolvimento de formas midiáticas comerciais interconectadas que geram no ouvinte um reconhecimento das características físicas, opiniões, história individual e cacoetes do cancionista, transformando-os em sentidos ativos internamente, colocados em fase com as imagens criadas por meio da entoação do texto. Desse modo, não se trata de reconhecer a influência que os construtos midiáticos relacionados ao cancionista têm sobre a canção, mas de compreender que estes aspectos participam efetivamente de sua conformação in-

terna.

Identificar este fenômeno não implica em considerar que tais sentidos são os únicos determinantes dos processos de eficácia de uma canção comercial. Como demonstrado, há outras determinações (musicais, entoativas, textuais) que, conjugadas a eles, formulam sua complexidade dinâmica. Porém distinguir este aspecto como componente ativo permite avançar sobre pontos importantes na avaliação da dicção de um cancionista como Belchior.

Como demonstra Morelli (2009), o álbum de 1977 causou controvérsia no meio jornalístico, que o teria interpretado como abandono da postura contestatória em favor de um sentimentalismo conformista e nostálgico, com pitadas de sensualismo oportunista e com vistas ao agrado de modas radiofônicas. Esta avaliação se dava especialmente pela análise de que Belchior estaria simulando uma “imagem [que] não parecia ser exatamente [...] emanção direta e espontânea de sua própria personalidade” (MORELLI, 2009, p.200).

Para além da noção problemática de que alguma imagem midiática, seja ela qual for, pode ser considerada como emanção direta e espontânea da personalidade, chama a atenção a visão baseada no princípio de que sentimentalismo e sensualidade são incompatíveis com expressões contestatórias. Esta concepção se manifesta como eco do desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira ocorrido durante as décadas de 1960-70 que fomentou a segmentação de mercado, favorecendo a identificação de artistas com vertentes musicais comerciais. Esta racionalização passou a setorizar manifestações, fazendo surgir cancionistas inteiramente voltados a públicos específicos. Assim, aos poucos, esta lógica tornou-se cada vez mais a regra de funcionamento da indústria fonográfica, impondo-se a qualquer produto que nela circulasse, inclusive aos que se desejavam contestadores das opressões vigentes no país àquela altura.

A percepção desse imbróglio está na base do que, por volta de 1968, levou Caetano Veloso a propor as diretrizes da Tropicália, contraposta abertamente à produção cancional reconhecida pelo público da época como contestatória, mas também vinculada a uma faixa específica de consumidores. A intervenção tropicalista consistiu na utilização da segmentação de público como fator de criação, buscando pela justaposição de signos um choque que questionasse a validade da estratégia da arte comprometida politicamente, sem deixar de ser dócil à estrutura que concedia à indústria fonográfica o papel de mediadora do debate¹⁷. Assim, em poucos anos, o que soava aberrante nos tropicalistas já havia sido devidamente assimilado e seus representantes foram elevados a

¹⁷ A argumentação deste parágrafo está livremente baseada em questões levantadas por Roberto Schwarz (2008), em “Cultura e política, 1964-1969”, sobre a intervenção dos cancionistas tropicalistas em seu primeiro fôlego. Refiro-me especialmente à percepção de Schwarz de que os tropicalistas se orientaram pelo valor absoluto do novo, de modo que “[s]obre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a linha entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração. Uma ambiguidade análoga aparece na conjugação de crítica social violenta e comercialismo atirado [...]” (SCHWARZ, 2008, p.89)

exemplares de bom gosto musical. A explicação aprofundada das razões pelas quais esta mudança se deu tão rapidamente desviaria o foco da reflexão, mas basta observar o ponto que mais interessa ao argumento aqui desenvolvido: o conflito causado pela justaposição de elementos considerados alienantes àqueles tidos como politicamente comprometidos não se opunha ao cerne da lógica mercadológica, pelo contrário, permitiu o desenvolvimento de habilidades midiáticas de figuras tão carismáticas quanto Gilberto Gil, Gal Costa e, especialmente, Caetano Veloso. Neste sentido, pode-se concluir que a *imagem pública* construída pelos tropicalistas, desenvolta, baiana e cosmopolita, descontraída (e, no caso de Caetano, presunçosa, vaidosa), estava perfeitamente adequada às necessidades mercadológicas da indústria fonográfica, ainda em franco desenvolvimento no Brasil.

Assim, em fins da década de 1970, o problema do escancaramento da dimensão dupla da canção popular-comercial no Brasil (a um só tempo mercadoria rentável da indústria do entretenimento e forma capaz de revelar dimensões da vida social brasileira), enfrentado pelos tropicalistas desde mais ou menos uma década, continuava armado e não seria exagero dizer que em “Coração selvagem” Belchior completou a formalização de sua resposta a ele. Um olhar cuidadoso aos seus álbuns anteriores revelaria ser o confronto com este dilema o seu substrato, sempre realizado da perspectiva de um “jovem que desce do Norte pra cidade grande”, não faltando, inclusive, referências ao próprio Caetano e suas composições, caso da canção em foco neste texto. O que proponho aqui, portanto, não é que o álbum *Coração selvagem* seja entendido como mais um momento de diálogo fortuito com Caetano Veloso, mas como consolidação de um projeto artístico amadurecido disco a disco, de confronto com as condições de produção de canções populares-comerciais no Brasil da década de 1970 e com o debate sobre elas. Nesse sentido, a canção aqui analisada, homônima ao álbum, e primeira faixa de seu lado A, apresenta-se como objeto privilegiado de reflexão sobre as linhas de força desse projeto artístico. A menção direta a esse campo de problemas aparece ao final da canção, na última estrofe, em que se encontra a repetição do verso “Que outros cantores chamam baby”, em referência a “Baby”, composição de Caetano Veloso, gravada por ele e Gal Costa no álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et circencis* (Philips/Phonogram, 1968).

O trecho, colocado ao final da canção, funciona quase como um convite a uma nova audição do fonograma, reorientada pelo dado de que os significados construídos até ali participam de um debate precedente à composição da canção, sendo, por isso, também uma de suas motivações. Tal convite sugere uma audição comparativa que em seus detalhes é inviável a este trabalho, mas pode ser indicada em seu movimento geral, a título de elucidação dos sentidos políticos do gesto de Belchior. Em texto sobre “Baby”, na versão encontrada no álbum coletivo de 1968, Homero Vizeu Araújo (2018) observa

que desde o início da emissão de Gal Costa estabelece-se uma situação conativa na qual o Eu da canção interpela seu interlocutor, ora pelo termo “Você”, que inicia cada estrofe, ora por “Baby”, em um apelo desenvolto, com abertura ao hedonismo de mercado, ao consumo sem culpa, causando um impacto que deságua num romantismo em que o amor é mais um item de consumo. Assim, do gesto de quem organiza o discurso, depreenderia-se certa ambivalência entre a conciliação e o deboche, que contaria com a cumplicidade de seu público previsto, possivelmente composto pela classe média e estudantes.

Como se nota, apesar de a situação enunciativa de “Baby” e “Coração selvagem” ser semelhante, os sentidos que se constituem na maneira (textual, cancional e musical) como o Eu se expressa são sinal de uma disposição política muito diferente. A demarcação do que há de divergente entre os modos de manifestação de cada canção serve tanto para assinalar o caráter da relação estabelecida por Belchior com os tropicalistas, quanto para sistematizar as observações realizadas até aqui sobre sua entoação, visando captar o plano geral de seu projeto entoativo, de sua dicção.

Em Belchior, não encontramos traço algum da desenvoltura moderna exibida pelos tropicalistas, pelo contrário, como se viu, a tendência à figurativização é justaposta à passionalização, repercutindo em intensificação sentimental e presentificação corpórea do cantor em caracterização melodramática. Como repercussão desse movimento, o romantismo construído em “Coração selvagem” não concede à conciliação ou a qualquer traço de humor, apresentando-se como justificativa da vida, ainda que esta transcorra melancolicamente sob a norma da mercadoria. Por esta razão, a performance romântica de Belchior investiu-se de características midiáticas muitas vezes consideradas exageradas e caricatas, buscando uma verdade entoativa que a desse base vivencial. Estes fatos permitiram que, em um só movimento, o artista acertasse quatro alvos: altas vendas, repercussão midiática, apelo sensual e uma forma cancional capaz de incluir esses sentidos como elementos críticos da noção, àquela altura hegemônica, de canção popular-comercial brasileira, que se encontrava, então, plenamente identificada com uma concepção tropicalista diluída, na qual a sigla MPB já se mostrava esvaziada de substância que não fosse somente mercadológica.

A respeito dessas questões, vale a observação de declaração do próprio Belchior, em entrevista a *O Globo*: “Acho que ainda vai chegar o dia em que as pessoas vão entender que uma canção de amor é tão contestatória como uma canção dita de protesto” (apud MORELLI, 2009, p.195); e a seguir, mencionando a canção “Como se fosse pecado”, que não fora incluída no álbum devido a um veto da censura e seria sua chave explicativa¹⁸:

[...] a música que ficou proibida era a chave de todo esse disco, na minha cabeça ela dava uma compreensão total do trabalho, agora. Começava com um ritmo discoteca e terminava num sambolero. Inclusive, tem uma história engraçada atrás

¹⁸ Esta canção integraria o álbum seguinte, *Todos os sentidos* (WEA, 1978), e aparece vinculada ao álbum *Coração selvagem* em plataformas virtuais como Spotify e Deezer.

dessa música: eu estava dançando numa discoteca, porque eu adoro dançar, e uma menina me disse assim: “Mas como, você dançando?”. Como se eu não pudesse, devido ao tipo do meu trabalho, essas coisas. E é claro que não tem nada a ver. Essa música falava do corpo, dos prazeres. Porque toda repressão, em última análise, incide sobre o corpo. Não existe essa separação razão/corpo. Isso é um escalonamento de valores do sistema, que se utiliza dessas separações para poder controlar melhor, reprimir melhor (apud MORELLI, 2009, p.196).

De fato, uma abordagem ampla de *Coração selvagem*, que necessariamente contemplaria o álbum lançado no ano seguinte, *Todos os sentidos* (WEA, 1978), como parte de seu projeto, revelaria a predominância de uma atmosfera sentimental e sensual, reclamando uma abordagem integral do âmbito político, que incluía a subjetividade, o sentimentalismo e a presença do corpo na discussão de questões coletivas. Novamente, essa concepção parece guardar proximidade com a dos tropicalistas caso consideremos, por exemplo, a apreciação canônica de Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves, segundo a qual “[n]a opção tropicalista o foco de preocupação política foi deslocado da área da ‘Revolução Social’ para o eixo da ‘rebeldia’, da intervenção localizada, da política concebida enquanto problemática cotidiana, ligada à vida, ao corpo, ao desejo, à cultura em sentido amplo” (HOLLANDA e GONÇALVES, 1982, p.26). Longe de negar a validade desta observação, que parece justa para a maior parte dos cancionistas tropicalistas, resta compreender as particularidades da maneira como se realiza esse deslocamento em cada um deles, assim como em artistas que organizaram sua dicção em tensão com suas formulações cancionais, como é o caso de Belchior.

Novamente, a título de iluminação dos sentidos de “Coração selvagem”, também neste âmbito vale a comparação à subjetividade construída em “Baby” e captada em artigo já citado. Como observa Araújo (2018), ao chegar ao topo da tessitura melódica, o eu-lírico de “Baby” mostra-se desnortado, ao mesmo tempo que procura envolver sua interlocutora em gozo incognoscível, contexto em que chega, em zigue-zague, ao apelo final “você precisa/ não sei/ leia na minha camisa”. A inscrição moderna na camisa incorpora a moda, então recente, da vestimenta que traz impressa sua própria propaganda, transformando o corpo do eu-lírico em reclame da mercadoria. Não é difícil perceber a ambiguidade do gesto, que funciona simultaneamente como revelação do ridículo da situação e adesão festiva a ela. Neste caso específico, caberia perguntar a Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves se este é um caso de deslocamento rebelde.

Em contexto muito diferente, em que pouco se alardeia o autoquestionamento da canção comercial, Belchior sinaliza, na letra, em sua entoação, na formulação musical e performance¹⁹, para uma outra presença do corpo, na qual o limite de sua existência é e-

¹⁹ Apesar de afirmar frequentar discotecas, no palco, os movimentos de Belchior eram bastante contidos, praticamente restritos aos braços. Sua voz anasalada soava exótica aos padrões comerciais e ele não se furtou ao diálogo com arranjos vinculados aos gêneros comercialmente em voga no momento. No álbum aqui observado, isto acontece, por exemplo, em “Caso comum de trânsito” e “Galos noites e quintais”. Ambos os fonogramas dialogam com sonoridades localizadas entre o rock e o blues, mas soam algo ilegítimas. Dão a impressão de ausência de naturalidade na execução ou de inadequação entre entoação, harmonia e arranjo. Esta sensação não permanece nos demais fonogramas, mais próximos da balada ouvida em “Coração selvagem” ou do baião, em “Carisma”.

nunciado como fonte do seu vigor, verdade enunciativa que coloca o Eu da canção em uma igualdade radical com sua interlocutora e com todos os seus ouvintes.

Desfecho

Coração selvagem não deve ser compreendido como um ato de capitulação, mas como ponto mais avançado do projeto entoativo de Belchior até aquele momento: parte importante de sua dicção se constituiu a partir das questões formuladas neste álbum. A análise encaminhada até aqui demonstra que a imagem pública e a disposição melodramática da entoação são modos encontrados pelo cancionista para intervir no contexto político e estético da canção popular-comercial brasileira. Na canção aqui analisada, busquei demonstrar como estas características foram responsáveis pelo sucesso mercadológico de Belchior, assim como permitiram o estabelecimento de um modo particular de oposição à coisificação capitalista, no qual a voz manifesta de modo autorreferente uma presença intensiva do corpo em sua dimensão sensual. Conforme demonstrado, algo desta intensidade se dá pelo vislumbre da morte (“Meu bem, vem viver comigo, vem correr perigo/ Vem morrer comigo”). E é o par contraditório vida/morte que coloca novamente em questão o limite entre o homem que foi e o cancionista que é Belchior.

Diante da tentativa de interpretação realizada aqui, que toma a persona pública do artista como significante ativo de suas canções, e dos limites impostos pela sua morte, parece correto afirmar que para Belchior, do mesmo modo como para outros artistas celebrados pela indústria fonográfica, a morte causou uma exploração tão furiosa de sua imagem que esta se descola da sua base material sonora e cancional. Assim, sua produção passa a ser fruída na forma de fragmentos que não chegam a compor sentidos mais amplos, tendendo a uma reedição infinita do que há de mais superficial no fenômeno comercial cancional.

Neste sentido, é possível, a partir de um verso conhecido, presente em uma de suas canções mais emblemáticas – “enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer não, eu canto” (BELCHIOR, 1978) –, ensaiar uma explicação para seu afastamento da mídia e uma atitude cabível diante de suas canções. Ao reconhecer um limite material imposto à sua atuação, Belchior teria encontrado a impossibilidade de, pela indústria fonográfica, dizer não, percebendo que chegamos a um estágio no qual o que ali se diz retroalimenta o que combate. Desse modo, a atitude mais respeitosa que se pode ter ante a vida e obra deste compositor visceral do cancionário nacional é a de contrariar o imperativo mercadológico e, numa recuperação ressignificada e em sinal invertido de uma célebre máxima voltada a um dos maiores ícones da música *pop*, Elvis Presley, afirmar: sim, Belchior morreu.

Referências

- ARAÚJO, Homero Vizeu. Baby/ Manifesto tropicalista. Consumismo, euforia e provocação em marcha-rancho pop. In: ROSA, Daniele dos Santos (org.). *O realismo e sua atualidade: literatura e modernidade periférica*. 1ed. São Paulo: Expressão Popular/ Outras expressões, 2018, p. 251-261.
- BASTOS, Manoel Dourado. *Notas de testemunho e recalque* - Uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola (de meados da década de 1960 a meados da década de 1970). Tese (doutorado). Assis: UNESP, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2009.
- BELCHIOR. *Belchior*. São Paulo: Chantecler, 1974. LP.
- BELCHIOR. *Alucinação*. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, 1976. LP.
- BELCHIOR. *Coração selvagem*. Rio de Janeiro: WEA, 1977. LP.
- BELCHIOR. *Todos os sentidos*. Rio de Janeiro: WEA, 1978. LP.
- DICIO. *Dicionário Online de Português*. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/romantico/>>. Acesso em: 8 de outubro de 2024.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MENDES, Maria das Dores Nogueira. "O duro aço da voz": investimento vocal, cenografia e ethos em canções do Pessoal do Ceará. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidade, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação e Linguística, Fortaleza, 2013.
- MORAES, Renato de. O lançamento polêmico e definitivo dos cearenses. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 23 de julho de 1976.
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- PEREIRA, Simone Luci. Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina. In: ULHÔA, M. T.; PEREIRA, S. L. (Orgs.). *Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2016.
- SANCHES, Pedro Alexandre. *Como dois e dois são cinco: Roberto Carlos (& Erasmo & Wanderléa)*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

SARAIWA, José Américo Bezerra. *A Identidade de um Percurso e o Percurso de uma Identidade: um estudo semiótico das canções do Pessoal do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. *O Pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TATIT, Luiz. *O Cancionista*. Composição de canções no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

VELOSO, Caetano; et al. *Tropicália ou Panis et circencis*. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, 1968. LP.

VICENTE, Eduardo. A gravadora Chantecler e a música regional do Brasil. *Estudos Avançados*, v. 31, n. 90, p. 323-338, 2017.