

**“NORDESTE É UMA FICÇÃO.
NORDESTE NUNCA HOUE”:**
O migrante Nordestino e a
Experiência da Diáspora nas
Canções de Belchior

André Luiz Rocha Mattos Caviola
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
andrecaviola@live.com
<https://orcid.org/0009-0002-1898-9622>

Submetido em: 15/06/2023
Aprovado em 03/08/2023.

Resumo

O objetivo desse artigo é explorar a narrativa do migrante nordestino nas canções de Antônio Carlos Belchior e como a perspectiva diaspórica da trajetória do artista expressa-se de maneira sensível na sua forma de criar e representar o mundo enquanto sujeito migrante. Para isso, serão analisadas as canções *Passeio* (1974), *Fotografia 3x4* (1976) e *Conheço o Meu Lugar* (1979), a partir de uma apreensão empírica da canção (TATIT, 2003) e de uma interpretação balizada na perspectiva de uma antropologia literária (ISER, 2013).

Palavras-chave: Belchior; Nordeste; História & Música.

1 Doutorando em História, na linha de pesquisa História e Culturas Políticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Artes (2022), na linha de pesquisa Processos de Formação, Mediação e Recepção pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Especialista em Análise e Gestão do Patrimônio Cultural (2020) e Licenciado em História (2018), ambos pelo Centro Universitário de Belo Horizonte (Uni-BH). É professor efetivo de História, no ensino básico estadual (SEE-MG) e realiza pesquisas sobre a relação entre música e sociedade, a partir de uma perspectiva interdisciplinar entre arte, história e estudos musicológicos.

O migrante nordestino e a experiência da diáspora

Em 1971, a revista *O Cruzeiro*, em sua edição de 18 de agosto, anunciava a vitória da canção *Na Hora do Almoço* no IV Festival Universitário de Música Brasileira. O compositor era Antônio Carlos Belchior. Segundo a reportagem, sua apresentação "fez vibrar toda a plateia do Teatro João Caetano" (VALE, 1971, p. 100) ao se apresentar ao lado de Jorginho Telles e Jorge Nery, músicos da noite carioca. O festival foi realizado pela TV Tupi, durante os meses de julho e agosto, envolvendo apresentações nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

Apesar da vitória, Belchior só conseguiria gravar o seu primeiro trabalho de estúdio três anos depois, em 1974. O Bandolim de Ouro, prêmio recebido pela colocação alcançada, não pavimentou de imediato a sua trajetória, contudo foi o responsável por proporcionar um primeiro reconhecimento de sua música. Nesse intermédio, Belchior transitou entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, vindo a escolher a capital paulista como seu local de moradia.

De acordo com o jornalista e crítico musical Tárík de Souza, na reportagem *Belchior: o sucesso da contradição*, publicada no dia 8 de agosto de 1976, no *Jornal do Brasil*, Belchior enquanto esteve no Rio de Janeiro "morou na Marechal Hermes, Caxias, na Lapa, trabalhou num hospital da Tijuca, em troca de almoço e jantar, enfrentou a barra do trem" (SOUZA, 1976, p. 60). Em sua passagem inicial pela capital carioca, em outra entrevista concedida, dessa vez no ano de 2005, para o amigo e advogado Estêvão Zizzi, Belchior lembrou que chegou a dormir em banco de jardim, na Praça do Lido e nos Cabarés da Lapa na Praça Mauá: "uma bela noite, quando cheguei para dormir, tinha uma pessoa deitada no banco em que eu ficava. Meio sem jeito, pedi para que me desse licença, pois, aquele banco era meu" (BELCHIOR apud ZIZZI & BELCHIOR, 2021, p. 79).

As dificuldades e percalços em se estabelecer no Sudeste, também foram objeto de atenção por parte de seu biógrafo. De acordo com Jotabê Medeiros (2017), Belchior chegou ao Rio de Janeiro com um monte de cartas e recomendações, com endereços de pessoas que podiam ajudá-lo na música e oitenta contos no bolso. Porém, as correspondências e indicações não lhe serviram, pois ninguém foi localizado e o dinheiro foi o primeiro a sumir. Na Praça Mauá, no centro da antiga capital federal, conseguiu emprego de cantor num bar, em que o repertório deveria ser essencialmente de tangos e boleros em troca de pequeno cachê. Na ocasião, conheceu Carlos Imperial, que o levou até a gravadora Odeon para apresentar algumas de suas canções e vê-las, diante de si, recusadas. Apesar da negativa, acabou estabelecendo amizade com Lúcio Alves, que naquele momento demonstrou apoio ao artista.

Em São Paulo, ao transferir-se de forma definitiva em 1972, Belchior "acertou de dividir um apartamento de um quarto com o técnico em eletrônica Aloízio Junior, o Juninho, que viera para a capital paulista para ajudar Pena Schmidt a programar o primeiro sintetizador de música, ARP-2500, no estúdio Prova" (MEDEIROS, 2017, p. 62). Algum tempo depois, Juninho se mudaria do apartamento deixando-o com Belchior, que não teve recursos para arcar com as despesas. Ainda de acordo com Medeiros, o próximo destino do artista seria um imóvel em obras, de propriedade do cineasta Mario

Kuperman. Pela residência, localizada na rua Oscar Freire, uma das regiões mais nobres de São Paulo, passaram nomes como Fagner, Rodger, Têti, Jorge Mello, Ednardo, dentre outros, formando uma verdadeira república de cearenses.

Ednardo, ao se lembrar sobre o local onde também se hospedou, afirma:

Ao lado, tinha outro prédio sendo construído, a poeira era imensa, o barulho maior ainda, mas à noite, quando o frenesi da construção acalmava, muitos estudantes nos visitavam junto com os operários das construções vizinhas, em sua grande maioria nordestinos, e outros artistas da cena musical brasileira que se encontravam em São Paulo (EDNARDO apud MEDEIROS, 2017, p. 65).

Essas dificuldades encontradas por Belchior durante os primeiros anos em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo não foram singulares apenas à sua trajetória. Os sonhos, as expectativas, percalços e incertezas faziam parte do cotidiano de milhares de nordestinos e nordestinas, emigrantes, que largaram sua terra natal para tentar a sorte e buscar a prosperidade em local distante. De acordo com Herbert Klein e Francisco Vidal Luna, do ponto de vista da história social e econômica, no início da década de 1960 o Brasil ainda era uma sociedade predominantemente rural, porém, "em 1970, mais da metade da população foi recenseada como urbana, e esse índice cresceu de forma constante, até atingir 80% da população nacional no censo de 2000" (2014, p. 43). No caso da migração inter-regional, a vinda de imigrantes nordestinos começou sistematicamente no fim da década de 1920 e não diminuiu durante os sessenta anos seguintes. No período de 1970 e 1980, por exemplo, a presença imigrante representava 42% do crescimento populacional da cidade de São Paulo (Id. Ibidem).

Durval Muniz de Albuquerque (2011, p. 172) afirma que "para esta massa de homens pobres, a migração adquire muitas vezes um caráter libertador: a fuga de um mando insuportável, de uma exploração econômica violenta". O desenvolvimento dos transportes e dos meios de comunicação, como os correios, jornais de circulação nacional e, principalmente, o rádio, serão os principais vetores para a circulação de notícias de oportunidades no Sul. No campo da música brasileira, é na década de 1940 que surge Luiz Gonzaga como criador de uma estética musical nordestina, reconhecida como baião. "A música de Gonzaga é dirigida, sobretudo, ao migrante nordestino radicado no Sul do país e ao público das capitais nordestinas que podia consumir discos", comenta Albuquerque (Id. Ibidem, p. 173).

É verdade que, músicos como Belchior, Fagner e Ednardo, por exemplo, não compartilhavam de uma realidade de miséria e pobreza. Entre as suas motivações, não constam a fuga da seca, da fome ou da exploração econômica. A maior parte do contingente de artistas que fazia parte desse grupo – e que foram denominados de *Pessoal do Ceará* – possuíam um padrão de vida identificado com a classe média urbana, que concluíram os estudos básicos e ingressaram nos quadros universitários². Entretanto, apesar dessa distinção do ponto de vista das motivações que mobilizaram milhares de nordestinos, o imaginário do retirante não deixou de ser associado a esses músicos.

² Sobre esse assunto, ver os trabalhos como o de Aires (1994) e Rogério (2011, 2006) se detiveram na investigação do cenário da música popular cearense na década de 1970.

Sobre esse aspecto, Fagner, ao jornal *O Povo*, em julho de 1976, afirma:

A maneira como nos olham e definem: somos os paraíbas das construções, os paus de arara das feiras de São Cristóvão. Os famintos. E aí chegamos e enfrentamos isso como se estivéssemos entrando em outro país. É uma batalha desumana essa de chegar e conquistar um lugar ao sol no meio de tanta fera. Eu vim disposto a arriar minha bagagem e não levá-la de volta para casa (FAGNER apud MEDEIROS, 2017, p. 43).

No caso específico de Belchior, a temática sobre o Nordeste e a narrativa do migrante nordestino acompanhou-o ao longo de toda sua obra, transformando-se na proposta de abordagem deste artigo. Portanto, ao longo deste trabalho, serão analisadas as canções *Passeio*, segunda faixa do Lado B do álbum *Belchior*, de 1974 – também conhecido como *Mote e Glosa; Fotografia 3x4*, quarta faixa do Lado B do álbum *Alucinação*, de 1976; *Conheço o Meu Lugar*, sexta faixa do Lado A, do álbum *Belchior ou Era Uma Vez Um Homem e o Seu Tempo*, de 1979.

Entre o regionalismo e o universalismo

A estética nordestina que associa o Nordeste enquanto território assolado pela seca, o espaço da saudade e o local de origem daquele que emigra, no campo musical, será explorado largamente por Luiz Gonzaga, ao recriar comercialmente uma série de sons, ritmos e temas associados a uma ideia de nordestinidade popularizada pela produção regionalista de Gilberto Freyre e do "romance de trinta", por exemplo.

Por sua vez, a dialética entre regional e nacional, nesse caso, representada pela música nordestina, é algo presente desde a formação de uma cultura musical brasileira associada à modernização no século XX. De acordo com Napolitano (2016, p. 48), a moderna música brasileira nasceu do entrecruzamento de culturas a partir do "encontro de classes e grupos socioculturais heterogêneos". Desde a consolidação do samba como gênero nacional, nos anos de 1920 e 1930, até a institucionalização da MPB, nos fins dos anos de 1970, "que define mais um complexo cultural do que um gênero musical específico, dentro da esfera musical popular" (PERRONE, 1989 apud NAPOLITANO, 2016, p. 48).

As subseqüentes gerações de músicos nordestinos recuperaram e dialogaram com essa significação sonora, visual e imagética sobre a região agenciada por Luiz Gonzaga. No caso específico dos cearenses, as aproximações e referências foram inúmeras. Nos primeiros anos da década de 1970, por exemplo, Fagner, em seu primeiro trabalho solo, o álbum *Manera Fru Fru, Manera ou O Último Pau de Arara*, apresentou como faixa de abertura sua versão de *Último Pau de Arara* – canção lançada pela dupla Venâncio e Corumbá - que, nas palavras de Renato Vieira (2013, p. 158), "com o baixo elétrico pontuando a harmonia junto ao acordeom, é a faixa que melhor sintetiza a fusão entre o sertão e o urbano". Na década seguinte, mais especificamente nos

anos de 1984³ e 1988⁴, Fagner lançou dois álbuns com o próprio Luiz Gonzaga, em que essa canção foi gravada por ambos.

Belchior, durante o programa MPB Especial no ano de 1974, falou sobre a formação de sua escuta musical. De acordo com o artista, ela se deu inicialmente pela experiência sonora com o rádio, que apresentava canções do repertório nacional e internacional; pelo contato com a musicalidade da região; e por meio dos cânticos religiosos durante o período em que frequentou o monastério dos capuchinhos. Em seguida, executou a canção *Asa Branca*, de autoria de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, ao violão em ritmo de *blues* e afirmou:

Vizinho a minha casa, morava uma família de músicos e havia um pianista maravilhoso em que eu ia ver todo dia que ele tocava. Então era uma coisa fantástica porque ele era de uma formação e de uma cultura americana e ele executava as músicas nordestinas em piano num estilo bem americano. Então ele interpretava as músicas nordestinas, interpretava *Asa Branca* à moda *soul* (BELCHIOR, 1974, 34:12''- 15:10'').

Já no ano de 1976, em participação especial ao programa televisivo *Brasil Especial – Luiz Gonzaga (1976)*, Belchior interpretou a canção *Baião* acompanhado de uma orquestra e um coral, também de autoria de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, em comemoração aos 30 anos da composição. Em vez do traje típico de vaqueiro eternizado no figurino do Rei do Baião, Belchior apresentou-se com um suéter preto com gola rolê e calças boca de sino brancas à moda *hippie*. O músico e compositor pernambucano também foi referenciado em canções do cearense como *Velha Roupa Colorida* e *Fotografia 3x4*, por exemplo. Porém, a primeira gravação de uma canção de Gonzaga ocorreu apenas em 1984, no álbum *Cenas do Próximo Capítulo*, ao inserir como última faixa do lado B, a canção *Forró no Escuro*. Ednardo, também no ano de 1976, interpretou a canção *Vozes da Seca*, de autoria de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, no *Brasil Especial – Luiz Gonzaga (1976)*, promovido pela Rede Globo de Televisão.

Essa dialética entre uma estética regional associada à musicalidade nordestina e a forma como os trabalhos desses compositores se desenvolveram ao longo dos anos demonstram que apesar de compartilharem de uma cultura sonora, visual e imagética associada a uma representação específica da nordestinidade, não podem ser resumidos a ela. Esse argumento encontra substância a partir dos posicionamentos dos artistas em reportagens e entrevistas concedidas à mídia e veículos de comunicação, como também, no caso de Belchior, da análise de algumas de suas composições. Apesar das aproximações com a canção de Luiz Gonzaga e a estética regional nordestina, os compositores cearenses também demarcaram os seus distanciamentos e construíram seus espaços na cena musical. Principalmente, no que diz respeito às categorizações entre o regional e o nacional, rural e urbano, popular e universal, que se transformaram em chaves interpretativas por parte da produção e crítica musical do período.

3 Luiz Gonzaga e Fagner, RCA, 1984.

4 Gonzagão e Fagner 2 – ABC do Sertão, 1988.

Ednardo, em entrevista ao jornalista Júlio Lerner no *Programa Panorama Especial TV Cultura*, em 1977, após tocar e cantar ao violão a canção *Pastora do Tempo*, foi questionado sobre os erros cometidos ao chegar no Sudeste e forneceu a seguinte resposta:

Eu diria que um dos erros cometidos foi durante a gravação do primeiro disco, por envolvimento de produção e gravadora nós fomos utilizados como um produto folclórico à venda, *O Pessoal do Ceará*. Na verdade, isso foi uma coisa que nunca existiu. [...] Com essa classificação estava quase que implícito o começo, o meio e o término de um trio promissor. Então, quando nós sacamos isso daí, nós tentamos desfazer as dúvidas que ocorreram um pouco depois da gravação daquele disco que foi apelidado de *Pessoal do Ceará*. Inclusive o nome do disco é *Meu Corpo, Minha Embalagem, Todo Gasto na Viagem* e apelidaram de *Pessoal do Ceará* (EDNARDO, 1977, 08:20" - 09:57").

Há, portanto, um cuidado por parte do artista em relação a tentativa de categorização enquanto produto folclórico à venda e as complicações subsequentes que poderia enfrentar em sua carreira, como também, a de seus conterrâneos. Mais adiante, na mesma entrevista, Ednardo pediu a palavra a Júlio Lerner para reforçar que a musicalidade nordestina não se resume apenas ao que tem de mais regional, como consolidado no imaginário sonoro e cultural:

A pouco tempo atrás eu estava escutando uma entrevista com o Luiz Chaves e ele falou que deu um pulinho em Fortaleza, Teresina e tudo mais. E teve uma coisa que eu gostaria de pedir a palavra aqui. É o seguinte, eu acho que é salutar as pessoas, os artistas, os criadores de arte que viajam pelo Norte e Nordeste tentarem entrar em contato com o que realmente de novo está acontecendo por lá para não trazer uma visão estereotipada do Nordeste e uma visão assim falha de que não está acontecendo nada por lá. Eu acho que hoje em dia, com a televisão, com a Embratel aí, a gente tem quase que um contato imediato – bem, não com a maior parte das coisas. Mas a gente procura se informar lá e existe uma moçada incrível de pessoal extremamente jovem e criando e fazendo as coisas muito importantes em termos de arte brasileira. Então eu acho ótimo essa troca de energia e queria falar que as pessoas que viajarem até aproveitem para trocar a energia não com uma arte federalizada, mas com as pessoas. Procurar, catar nas mesas dos bares, nas casas, porque você só entrar em contato com aquilo que lhe apresentam na frente é uma coisa fácil e você traz uma visão deturpada as vezes para cá (EDNARDO, 1977, 09:59" – 11:25").

Belchior, também, tentou se distanciar das categorizações que insistiram em classificá-lo como expoente de uma cultura regionalista. Na reportagem *Ao sucesso com Belchior: um "legítimo Música Geográfica Brasileira" entupiu o Teresão com letras King Size*, de autoria de Silva Wolfenson, publicada no *Jornal de Música*, em agosto de 1977, o artista cearense afirmou:

Esse problema entre o regionalismo e o universalismo foi um problema que o tropicalismo resolveu suficientemente, voltar a esse problema seria voltar a história, voltar nostalgicamente aos idos do tropicalismo. Eu acho que essa etapa já foi vencida e eu também tenho uma indiferença muito saudável em relação a essas ditas raízes, porque eu não me preocupo com as minhas raízes humanas. Essas são as que me interessam e essas são infinitamente mais importantes do que as folclóricas, regionais, tipicamente culturais. Eu não preciso

afetar nenhuma nordestinidade, nenhuma brasilidade, nenhuma cearencidade [sic] porque isso já é natural em mim. A minha preocupação é justamente ver e pegar os elementos todos que estão aí à disposição dos criadores, dos artistas e trabalhar com isso. O meu interesse é aproveitar o material presente, o material imediato é uma coisa muito tranquila para mim. Os críticos é que tem [sic] esses problemas. Se você observar atentamente você vai ver que a minha música tem todas as minhas raízes humanas e superficialmente as minhas raízes culturais, folclóricas, regionais, nordestinas. Eu não quero envernizar o folclore, eu não quero fazer o que o povo faz muito melhor do que eu principalmente porque eu defino música popular como aquela que está ao lado do povo (BELCHIOR, 1977).

A dialética entre regionalismo e universalismo como problemática do Tropicalismo⁵, ao que Belchior se refere, diz respeito à busca empreendida pelos tropicalistas por uma nova linguagem da canção a partir da tradição musical popular brasileira e dos elementos que a modernização fornecia. O que se traduzia numa desarticulação das ideologias que visavam a interpretação nacional, assumindo as contradições e ambiguidades próprias da modernidade (FAVARETTO, 2007, p. 25). Belchior, num contexto pós-tropicalista e ciente das transformações ocorridas após a eclosão do movimento, tentava ao mesmo tempo reconhecer os avanços promovidos sob a liderança de Caetano, Gil, Duprat e Torquato Neto, como, também, demonstrar os seus limites. Por meio dessa elaboração buscava sua inserção como protagonista na construção de algo novo na produção musical brasileira. Dessa vez, associado a uma musicalidade que não se resumisse à dialética do nacional e do popular, mas que abordasse em forma de canção a "fala das esperanças, das utopias, das vicissitudes, dos ideais, dos trabalhos, dos sonhos, das conquistas do povo" (BELCHIOR, 1977).

Nota-se que é recorrente, nas falas dos compositores, a postura de negação quando associada a um "produto folclórico à venda", de acordo com Ednardo; ou por não querer "envernizar o folclore", segundo Belchior. Percebe-se, portanto, certa recusa e até ressentimento por parte dos artistas com a insistência diante das categorizações realizadas pelo mercado e crítica musical. Belchior, em outra ocasião, chegou a afirmar: "não sei ser outra coisa, além de nordestino. No Sul é que as pessoas preocupam-se em definir autenticidades" (BELCHIOR apud SOUZA, 1976, p. 60).

Estas questões que estavam colocadas para os artistas na década de 1970 prevaleciam desde os anos 1930, quando leituras, dentre elas uma "purista" e outra "folclorista", em torno da música popular começaram a ser concebidas a partir do reconhecimento do samba enquanto gênero nacional. Essas leituras foram reafirmadas pelos mitos historiográficos associados às ideias de "autenticidade" e "legitimidade" e reforçadas pelo debate ideológico dos anos de 1960. Napolitano (2016) analisou quatro desses mitos e suas diferentes historicidades. O primeiro deles argumentava que a música popular brasileira possuía um lugar socio geográfico que lhe garantia autenticidade e legitimidade quanto mais próxima estivesse das classes populares, como o "morro" e, posteriormente,

⁵ Sobre como os conceitos tropicália e tropicalismo foram construídos historicamente, ver: KACOWIZC, Davi Aroeira. **Estrelas em constelação: considerações sobre o conceito de tropicália**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. 218 f. 2017.

o "sertão". O segundo mito historiográfico apresentava a defesa da ideia de que a tradição na música brasileira se associava à proximidade com seu passado musical, localizado em um tempo e espaço definidos, expressos a partir dos gêneros de "raiz", como o samba, e, secundariamente, os "folclóricos" rurais. Assim, quanto mais distante desse passado musical, menos tradicional seria. Por sua vez, o terceiro mito analisado por Napolitano se estabelecia na suposta constatação de que o crescimento do mercado fonográfico acarretava numa perda de identidade e legitimidade, pois essa ascensão seria resultado da influência dos modismos culturais internacionais, representando os interesses mercantis. O quarto e último mito operava na leitura de um pacto entre setores intelectuais nacionais e a "verdadeira" cultura popular musical em busca de uma afirmação da "brasilidade", com fins de evitar a perda da legitimidade e autenticidade.

Carlos Sandroni (2004, p. 26) afirma que expressões como *música popular* e *música folclórica* "não designam realidades naturais e imutáveis, mas, como dizem os antropólogos, 'categorias nativas', expressando decupagens do mundo da música particulares aos que as empregam". Elas carregam em si, determinadas especificidades que, para sua melhor compreensão, torna-se necessário a investigação dos significados construídos ao longo do tempo. Ainda de acordo com o autor, até a década de 1940, usava-se a expressão música popular como forma de designar a música predominantemente rural, amparada na tradição folclorista de Celso Magalhães e Sílvio Romero. Mário de Andrade, por exemplo, apesar do emprego em algumas ocasiões da palavra "folclore" para designar "popular", costumava utilizar "música popular" quando o assunto era rural e o termo "popularesco", quando tinha por objetivo retratar o contexto de produção musical urbano.

No entanto, ainda de acordo com Sandroni, a partir dos anos de 1930 com a veiculação das músicas pelo rádio e disco a música urbana irá se tornar um fato social. Como resultado imediato, haverá a reformulação do "popular", agora, como uma tradução do que seria o "povo brasileiro". Essa distinção, entre os anos de 1940 e 1960, foi aceita inclusive pelo movimento folclórico, quando num congresso de folclore nos anos 1950, Oneyda Alvarenga propõe a divisão entre o que é caracterizado como "folclore" e como "popular". Tal definição prevaleceu até a segunda metade do século XX. A esse respeito, Sandroni comenta que

embora considere a "música popular" como contaminada pelo comércio e pelo cosmopolitismo e reserve à "música folclórica" o papel de mantenedora última do caráter nacional, ela atribui, apesar de tudo, à música do rádio e do disco um "lastro de conformidade com as tendências mais profundas do povo", que é finalmente o que explica o abandono da denominação "popularesca". Assim, a distinção deixa de ser valorativa e passa ao plano das categorias analíticas: uma, rural, anônima e não-mediada; outra, urbana, autoral e mediada (ou midiática, como se diz atualmente (2004, p. 28).

Essa divisão acabou prevalecendo, tanto que, no decorrer dos anos 1960, o termo *música popular brasileira* era utilizado com o objetivo de designar músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pela indústria fonográfica. Apesar dos múltiplos sentidos sobre o nacional e o popular construído a partir do debate musicológico, essas interpretações sobre o fenômeno musical brasileiro e as discussões associadas a nacionalidade e seus

derivados irão se dissolver aos poucos. Principalmente, após o surgimento da Bossa Nova, da Canção de Protesto e do Tropicalismo quando certos dilemas surgiram diante desses valores anteriormente construídos. No entanto, ainda se colocaram de forma valorativa para a crítica e produção musical, embora os limites não fossem muito claros e, na maioria das vezes, um tanto quanto fluídos entre os respectivos mitos historiográficos sobre a música popular brasileira. Além disso, um outro fator importante, no processo de construção dessas categorias, é a própria atuação do mercado fonográfico que, no cenário da década de 1970, costumava dividir os artistas de acordo com certos nichos musicais associados ao consumo da população⁶.

Apesar dessas aproximações com os sons do nordeste construídos por Luiz Gonzaga, os artistas cearenses desenvolveram seus trabalhos em direções distintas do músico e compositor pernambucano, como já afirmado, demonstrando certa recusa diante de tentativas de categorizá-los como representantes de uma estética regional. Nesse contexto, Ednardo, Fagner e Belchior, a partir de suas próprias experiências de emigrantes nordestinos e suas percepções sobre a modernidade, ressignificaram essas tradições.

A partir da abordagem desse tema em sua produção musical, Belchior construiu um espelho para uma variedade de nordestinos, migrantes, retirantes que deixaram a região Norte e Nordeste em busca de oportunidades em grandes centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo. Falou das contradições entre sonho e expectativa, como também das dificuldades enfrentadas por essa massa de nordestinos e retirantes. Apresentou uma leitura de mundo ancorada no deslumbre com as novas experiências que logo seria substituída pela frieza proporcionada pelas incertezas e durezas presentes no percurso. O ruído da cidade também se fez presente na construção sonora de suas canções, o que é contrastado com o característico timbre de sua voz e entonação de sua fala ao alongar ou encurtar vogais e consoantes. Tal técnica subverte a métrica de seus versos, construindo a singularidade de sua performance musical.

Na construção de sua identidade enquanto artista, bem como nas escolhas éticas e estéticas que reverberam em seu trabalho, a experiência diaspórica possui papel central em sua compreensão. Segundo Stuart Hall (2018), a relação com o local de origem e a natureza de seu pertencimento não podem estar dissociadas da experiência diaspórica. Afinal, a partir dessa perspectiva, as identidades se tornam múltiplas. Junto aos elos que as ligam a uma "origem específica", há outras forças centrípetas que as deslocam a partir das experiências plurais desses sujeitos. Esse conceito, ainda de acordo com o autor, apoia-se sobre uma concepção binária de diferença, estabelecendo-se sobre uma fronteira de exclusão, que depende da construção de um "outro". Porém, nessa relação, como será observado ao longo da análise das canções de Belchior, não há uma exclusão de certos elementos associados à sua vinculação

6 Sobre esse assunto, ver: SARAIVA, Daniel Lopes. **Vento Nordeste: A explosão da música nordestina nas décadas de 1970 e 1980**. Tese (doutorado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2019. De acordo com o autor, ao analisar a trajetória de 19 artistas nordestinos durante as décadas de 1970 e 1980, houve grande número de gravações de artistas oriundos da região Nordeste, sendo eles associados como pertencentes à nova MPB. Por sua vez, na década de 1990, com a segmentação do mercado, eles se tornaram referência da música regional nordestina e, muitas vezes, reverenciados apenas por esse aspecto de suas respectivas carreiras.

enquanto sujeito nordestino em detrimento de outros resultantes de sua experiência de migrante. Belchior não "abandona" a sua nordestinidade, ele ressignifica suas raízes e reinventa as tradições associadas à região.

Evento semelhante foi observado por Hall nas configurações sincréticas da identidade cultural caribenha, levando-o a adotar a noção derridiana de *différance* em contraposição a essa concepção binária. O autor a explica da seguinte forma:

uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são também *places de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim (HALL, 2018, p. 36).

Essa posição intermediária coloca o sujeito da diáspora em uma posição de tradutor entre dois mundos, permitindo-o se apropriar de variações estéticas, linguísticas, sonoras e visuais. Nesse sentido, tanto a cultura quanto as identidades passam a ser concebidas enquanto produção resultante de suas experiências. Sobre o conceito de cultura e mobilidade das identidades, Hall conclui da seguinte forma: "não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das tradições [...] Estamos sempre em processo de formação cultural" (Id. *Ibidem*, p. 49).

Desse modo, como a experiência da diáspora, inscrita por Belchior em sua canção, recoloca em circulação, a partir de um exercício de alteridade, a oportunidade de fala e posicionamento ao outro que, muitas vezes, ocupa lugares marginais e envoltos de preconceito? Em que medida essa temática específica de sua produção associa-se a sua forma de criar e representar o mundo a partir de suas próprias experiências?

Passeio: vamos andar pelas ruas de São Paulo

A canção *Passeio*, foi lançada como segunda faixa do Lado B do álbum *Belchior*, em 1974, também conhecido como *Mote e Glosa*, que veio a público pela Chantecler. A gravação foi realizada no Estúdio Sonima, na época, localizado na cidade de São Paulo. De acordo com Medeiros (2017, p. 56) o estúdio escolhido "apresentava uma alma eclética, abrigara tanto as gravações da banda Apokalypsis, de rock progressivo, quanto o álbum *Elis*, de Elis Regina, outra pérola de 1974". Esse trabalho, apesar de seu primeiro *long play*, foi antecedido por dois compactos simples em 1971 e 1973. O primeiro foi lançado pela gravadora Copacabana, com a canção *Na hora do Almoço*, ganhadora do IV Festival Universitário da Música Brasileira; e, o segundo, pela própria Chantecler, com *Sorry Baby* e *A Palo Seco*.

O produtor desse primeiro álbum foi Marcus Vinícius. A aproximação entre os dois ocorreu por intermédio de Walter Silva, radialista e produtor musical, responsável pelo lançamento do álbum *Meu Corpo, Minha Embalagem, Todo Gasto na Viagem*, de 1973, também conhecido como *Pessoal do Ceará*, que apresentou ao público os trabalhos de Ednardo, Rodger Rogério, Teti e Fagner.

Dentro do repertório cancionero de Belchior, esse primeiro trabalho destaca-se pelo caráter experimental em relação à sua produção. A maioria das canções apresentam

arranjos orquestrais, combinados a instrumentos elétricos e metais que são atravessados pela voz cortante e lamuriante do artista. Suas composições, ao mesmo tempo que recorriam a certo caráter concretista⁷, sabiam preservar a literalidade e narratividade dos versos, construindo diante do ouvinte complexas estruturas sonoras e visuais. Apesar de a ideia consistir em não "carregar na nordestinidade", a escuta de *Na Hora do Almoço* permite ao ouvinte associar o acompanhamento das cordas à sonoridade da rabeca.

Marcus Vinícius, sobre o processo realizado no álbum, afirma:

Belchior tinha algumas ideias ousadas no campo das letras, o que decorria de sua formação literária. Ele sempre foi um grande leitor de poesia [...] creio que foi isso que nos aproximou. Lembro que falávamos muito na necessidade de buscar uma saída pós-tropicalista para a música brasileira de então, que estava se tornando muito repetitiva, correndo o risco de tornar-se apenas um subproduto 'roqueiro'. Eu achava que deveríamos buscar alternativa nas referências da música contemporânea, em autores de vanguarda como Boulez, Messiaen e outros. Como tínhamos liberdade para fazer o disco, sem limites de orçamentos e criação, usamos a orquestra completa em algumas faixas. Isso era ousado na época (VINÍCIUS apud MEDEIROS, 2017, p. 58).

Sobre a recepção do álbum, pode-se destacar que diversos comentários valorizavam as escolhas realizadas, principalmente aquelas relacionadas à sua produção, o que revela um processo dinâmico de produção e recepção e da relação entre autor, obra e público (JAUSS, 1979). Também se sobressai a forte associação com a nordestinidade representada pela obra, ganhando evidência na crítica da época. Afinal, nesse cenário musical, observava-se o fenômeno da chegada e lançamento de diversos trabalhos que incorporaram os diferentes regionalismos musicais, num contexto pós-Bossa Nova, pós-tropicalista e pós-festivais (SEVERIANO, 2013; HERMETO, 2012).

Adones de Oliveira, na reportagem *Som Nordestino Recriado*, de 7 de abril de 1974, publicada no *Estadão*, associa Belchior a outros músicos nordestinos, apontando a capacidade do compositor em recriar no Sul os elementos que atribuem sentido e significado à nordestinidade:

Belchior, cearense de Sobral, demonstrou ser também um intérprete original a serviço de uma música que, como as melhores de Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré e do antigo Luiz Gonzaga, recriam no Sul o som, a pungência e o cheiro de terra da canção nordestina [...] Porque a música de Belchior é a mistura de um som nitidamente country e urbano, suportando letras com visíveis influências do romanceiro nordestino (desafios, cantigas de cego, cordel etc.) e outras que lhe ficaram da leitura de poetas cultos (OLIVEIRA, 1974, p. 22).

Do mesmo modo, Dailor Varela, na revista *Veja*, em 15 de maio de 1974, reforça a combinação da tradição literária e poética nordestina com a poesia concreta:

Seu LP de estreia mistura belíssimas cantigas nordestinas com misteriosos e instigantes poemas concretos. E a sua voz, áspera e seca "como a dos vaqueiros

7 Sobre o movimento concretista e neoconcretista ver: SCHENBERG, Mário. 1977. "Concretismo e Neoconcretismo". Disponível em: <encurtador.com.br/fwqDW>. Acesso em: 25 mar. 2022.

do sertão", corre pelos versos saudavelmente influenciados por João Cabral de Melo Neto, com a agilidade de um coral e o vigor de um jêgue (VARELA apud MEDEIROS, 2017, p. 57).

Por sua vez, José Ramos Tinhorão, crítico e pesquisador da música popular brasileira, foi um dos que valorizou, em sua coluna no *Jornal do Brasil*, em 1º de julho de 1974, intitulada *Ouçã Belchior e vibre com Marcus Vinícius*, a competência do trabalho de produção musical no álbum e as escolhas realizadas em relação ao arranjo:

No caso do LP de Belchior – que se revela muito melhor poeta do que músico – o arranjador é, nada mais nada menos, do que o pernambucano Marcus Vinícius, para o qual já chamava atenção, quando do lançamento de seu LP de estreia como compositor. Num certo sentido, este LP Belchior é muito mais importante pelo excelente arranjador que confirma, do que pelo hesitante compositor que revela (TINHORÃO, 1974, p. 2).

Apesar das críticas relativamente positivas – que se alteram entre a recriação no Sul de elementos que atribuem sentido e significado à região Nordeste, a fusão entre a tradição literária e poética nordestina à poesia concreta e o trabalho realizado pela produção e arranjo – o álbum alcançou pouca repercussão na época. Atualmente, no entanto, a partir de uma leitura retrospectiva da obra do artista, é um dos trabalhos mais valorizados de Belchior, chegando a ser relançado⁸ em formato de vinil LP 180 gramas, dentro da série *Clássicos em Vinil*, em edição comemorativa e remasterizada no ano de 2018.

Entre as canções do artista que se tornaram *hits* e a crítica que se dedicou ao álbum, a canção *Passeio* passou despercebida nesse processo. Essa composição, antecede em quatro anos o hino de elogio à pauliceia, *Sampa*, composta por Caetano Veloso em 1978 e, infelizmente, não é possível saber se o compositor baiano teve algum contato com a canção de Belchior. Medeiros (2017, pp. 64-65), ao comparar as duas composições, afirma que enquanto *Sampa* constrói a sua argumentação na riqueza e diversidade humana e cultural, Belchior recorre à sensibilidade e ao sentimento. Ainda segundo o autor, ambas, a partir de recursos distintos, ao se livrarem dos preconceitos sobre a cidade paulistana, são capazes de enxergar a beleza diante do concreto da construção e do cinza do asfalto.

No encarte original do álbum, a canção⁹ é apresentada em uma única estrofe. O verso "meu amor, meu amor, meu amor" exerce um papel de pré-refrão, que suaviza o contraste entre as partes. Após a execução do estribilho, o mesmo trecho – "meu amor, meu amor, meu amor" – é repetido de forma a cumprir uma dupla operação: a de encerramento; ao mesmo tempo que prepara o ouvinte para ouvi-lo novamente.

8 Ver a reportagem *Lançado em 1974, primeiro álbum de Belchior volta ao catálogo em LP e em CD*, de Mauro Ferreira, para o G1, no dia 13 de março de 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/lançado-em-1974-primeiro-álbum-de-belchior-volta-ao-catálogo-em-lp-e-em-cd.ghtml>>. Acesso em: 10 de mar. 2022.

9 A canção está disponível na plataforma *Youtube*, em: <<https://youtu.be/Ju2sUbXD9Zg>>. Acesso em: 26 set. 2022.

passeio¹⁰
belchior

vamos andar
pelas ruas de são paulo
por entre os carros de são paulo
meu amor vamos andar
e passear.
vamos sair pela rua da consolação
dormir no parque em plena quarta feira
e sonhar com o domingo em nosso coração
meu amor meu amor meu amor
a eletricidade
desta cidade
me dá vontade de gritar
que apaixonado eu sou
nesse cimento
meu pensamento
e meu sentimento
só tem o momento de fugir
no disco voador
meu amor meu amor meu amor

(BELCHIOR, 1974)

A sua construção melódica é relativamente econômica e assemelha-se aos diversos *hits* que se popularizaram nos anos de 1960 e 1970, pela repetição básica de alguns acordes que caracterizam sua levada. A partir de uma apreensão empírica da canção, como propõe Luiz Tatit (2012; 2003), é possível afirmar que a narratividade é a operação predominante. As suas partes convidam o ouvinte a andar, expresso no primeiro verso da canção, e compreende o seu projeto narrativo, operando uma redistribuição do sentido a partir de palavras e frases que orientam uma instância de organização.

Ao analisar o fenômeno da narratividade, Tatit afirma:

Enquanto as unidades menores de significado, como as palavras, por exemplo, expressam um sentido parcial aberto às mais distintas derivações no âmbito do ouvinte, o texto promove uma espécie de seleção qualitativa dos conteúdos, de acordo com uma gramática geral que já não é mais apenas linguística (2012, p. 24).

Essa gramática geral, que além de narrativa, também é ritmo-musical, é entregue ao ouvinte a partir de uma melodia construída por meio de uma sonoridade compartilhada com uma forma de composição bastante difundida e reconhecível na época, a dos *hits* musicais da música *pop* – desde os Beatles aos sucessos da Jovem Guarda. A organização métrica da música ocorre de forma regular ao longo de toda a sua execução, alternando entre um tempo forte e um tempo fraco sem demonstrar significativas variações. A sua tematização, que compreende a reiteração da melodia e da letra, é construída ao longo da canção pela proposição de um tema homogêneo – o andar pela

10 Foram mantidas as características originais da contracapa do álbum, em que as letras são apresentadas a partir de estruturas visuais concretistas.

cidade. A livre experiência de uma *flanerie* a experimentar as diferentes sensações de deslocamento pelo espaço urbano, a partir da narrativa proposta pela composição.

O mesmo convite expresso no verso "vamos andar" que abre a canção, também é responsável pelo seu fechamento – apesar de não aparecer na letra apresentada pelo artista no encarte do álbum – é cantado sobre a mesma variação de acordes, campo musical e tempo, o que contribui para a construção de mecanismos de reiteração, aqueles responsáveis por reter na memória a experiência da escuta. Nas duas primeiras partes da estrofe, é possível perceber o predomínio da voz do cantor na região entre o médio e o grave. Porém, quando se entra no refrão, há um deslocamento para a região aguda, caracterizando o fenômeno da passionalização, compreendido como "um reduto emotivo da intersubjetividade" (TATIT, 2012, p. 23) ao sugerir uma vivência introspectiva de seu estado.

Ao mesmo tempo que sua letra apela à sensibilidade e ao sentido, sua instrumentação reforça esses estados por meio da melancolia, ao construir sensações associadas a nostalgia ou lembrança de algo ocorrido. Essa operação que busca a familiaridade com o ouvinte é alcançada ao recorrer a fórmulas compartilhadas com o tipo de gênero escolhido e reforçada pela escolha do tom destinado a voz do artista. Sua gramática linguística é relativamente simples, quando comparada ao jogo de palavras presentes em outras composições do álbum, caracterizadas por cantigas nordestinas e poesia concreta. Essa simplicidade é traduzida na suposta ingenuidade das palavras escolhidas e pelos acontecimentos que caracterizam a narrativa da canção. Apesar da aparência ingênua e sem compromisso, elas estão lá em virtude de uma escolha do artista, que certamente as considerou visando um modelo ideal de ouvinte (ECO, 2020).

Há o convite para andar e passear pelas ruas entre os carros. Também há menções à eletricidade e ao cimento, símbolos da urbanização dos grandes centros. No entanto, ao final da canção, essa experiência da fruição é substituída pelo sentimento de fuga, ao sugerir no final do refrão "nesse cimento / meu pensamento / e meu sentimento / só têm o momento de fugir / no disco voador". O termo disco voador pode ser interpretado enquanto alegoria do inexplicável em relação aos pensamentos e sentimentos e a dificuldade de o autor lidar com eles, considerando o contexto de um regime militar em um cenário de guerra fria. Ou, também, a incorporação de uma alegoria muito presente no movimento tropicalista, demonstrando consciência e vontade de se posicionar diante do debate musical.

Fotografia 3x4: jovem que desce do Norte para a cidade grande

Enquanto na canção *Passeio*, há a dispersão e incerteza de certos pensamentos e sentimentos, em *Fotografia 3x4*, Belchior constrói um retrato identitário de si e de milhares de nordestinos e nordestinas, migrantes e sujeitos da diáspora entre as diferentes geografias do Brasil que caracterizaram o seu processo de urbanização. O enunciador da canção, utiliza-se de uma narrativa fria e realista ao descrever esse processo migratório. De acordo com Josely Teixeira Carlos, "o artista exerce os papéis de autor, locutor e também de enunciador, assim como os papéis de destinatário, co-locutor e co-enunciador se

confundem" (CARLOS, 2007, p. 200). Essa multiplicidade de papéis, ainda de acordo com a autora, é possível, pois suas canções "mais do que uma trajetória pessoal, narram as dificuldades e esperanças de um povo que nunca desanima. De um povo nordestino que vai à cidade grande com um coração cheio de esperanças e sonhos" (Id. *Ibidem*).

Essa faixa está inserida no álbum *Alucinação*, de 1976, caracterizado pela crítica do período pela qualidade e força de suas letras, com destaque para abordagem de temas sensíveis ao contexto. Lançado há mais de 45 anos, este trabalho ainda é um dos mais celebrados de Belchior. Gravado no Estúdio Phonogram de 16 canais, no Rio de Janeiro, veio ao público em junho de 1976, com dez canções de autoria do artista. Durante seu lançamento, foi abordado por diversos meios de comunicação, ganhando destaque por suas temáticas elencadas e pela forma direta de Belchior comunicar-se com o ouvinte. Apesar de apresentar produções inéditas, algumas já eram de conhecimento do público, pois compunham o repertório do espetáculo musical *Falso Brilhante*, estrelado pela cantora Elis Regina, que ficou em cartaz entre os anos de 1975 e 1977 no Teatro Bandeirantes, localizado na cidade de São Paulo.

O jornal *Estadão*, na reportagem intitulada *A poesia da música* e sem autor identificado, caracterizou o trabalho de Belchior da seguinte forma:

Belchior, nortista que se tornou paulistano por adoração, é, antes de tudo, um excelente poeta. As letras de suas músicas são fortes, retratam temas atuais, são bem desenvolvidas literariamente. As músicas não fazem por menos. Como se tudo isso não bastasse, para garantir a qualidade deste disco, vale ainda ressaltar a interpretação do cantor, forte, clara e objetiva. Os arranjos são de José Roberto. A prensagem é perfeita. As músicas: "A palo seco", "Apenas um rapaz latino americano" [sic], "Não leve flores", "Velha roupa colorida" e "Sujeito de Sorte" estão entre as melhores. As outras, porém, não destoam. Um trabalho sério, merece ser ouvido (A poesia na música, O Estado de São Paulo, 27 de junho de 1976).

Walter Silva, jornalista e produtor musical, também dedicou um espaço para o álbum *Alucinação*, na sua coluna destinada aos lançamentos musicais no jornal *Folha de São Paulo*:

Em Belchior dá-se o reencontro da voz da terra com o som da cidade. A voz, não: o grito. Pungente, sofrido e real. Firme, seco e justo. Nada nele parece o sofisma muito peculiar aos quase românticos. Há em toda a obra de Belchior uma coerência de princípios de há muito ausente da canção e da poesia brasileiras. Já há quem ache que a ausência de preocupações melódico-harmônicas em suas obras, são seu ponto fraco. Há em toda a sua aparente despreocupação com a melodia, a mesma evidente simplicidade das obras de Chico Buarque no seu início de carreira [...] Assim é Belchior. Uma voz, um grito. Um cheiro de verdade e um soco no estômago dos bom comportados e mofados ouvintes e telespectadores. Romântico como os espadachins. Só que como eles, também tem uma espada que fere e mata. Sua espada é sonora e entra pelo ouvido atingido até a medula. Modula até rachar a voz para que seu grito soe melhor. Assim é Belchior (SILVA, Walter. Belchior, um grito maior, Folha de São Paulo, 07 de junho de 1976).

Percebe-se, nessas duas reportagens, uma recepção por parte da crítica que valoriza aspectos distintos quando analisados em relação a sua obra anterior. No primeiro

trabalho, os pontos de destaques são as combinações e cruzamentos entre uma tradição literária nordestina com a poesia concreta, que se harmonizam a partir das escolhas musicais atribuídas à atuação de Marcus Vinícius como produtor musical. Com *Alucinação*, a mesma atenção associada às letras está presente, mas, a partir de uma diferente chave de leitura, dessa vez, a capacidade de se comunicar de forma direta com o ouvinte e a força de seu fraseado.

O responsável por essa produção foi Marco Mazzola, que, na época, era produtor musical da Polygram. No ano de 1976, já havia contribuído com o lançamento de dois álbuns de Raul Seixas e trabalhado nas gravações de *Atrás de um porto tem uma cidade*, da cantora e compositora Rita Lee e sua banda Tutti Frutti. Se, em 1974, Belchior não alcançou a repercussão esperada, o álbum de 1976 "vendeu meio milhão de cópias [...]. Transformou Belchior num ídolo universitário intermediário [...] popular e refinado, compreensível o tempo todo e subcutâneo em suas motivações filosóficas e existenciais" nas palavras de Medeiros (2017, p. 92). É também desse álbum, a maioria dos sucessos de sua carreira, com destaque para *Apenas Um Rapaz Latino-Americano*, *Velha Roupa Colorida*, *Como Nossos Pais*, *Sujeito de Sorte*, *Alucinação*, *A Palo Seco* e a própria *Fotografia 3x4*, que será analisada a seguir.

De acordo com o encarte original do álbum, a canção¹¹ é apresentada como contendo três estrofes, sendo que a sua última é executada duas vezes. A sua segunda parte exerce um papel de pré-refrão, suavizando os contrastes entre as estrofes em que se coloca como intermediária. A última estrofe, por sua vez, opera como o refrão da canção.

FOTOGRAFIA 3X 4¹²

Eu me lembro muito bem do dia
que eu cheguei!
Jovem que desce do Norte pra
cidade grande,
os pés cansados e feridos de
andar légua tirana
e lágrimas nos olhos de ler o
Pessoa
e de ver o verde da cana.
Em cada esquina que eu passava
um guarda me parava,
pedia os meus documentos e
depois sorria,
examinando o 3X 4 da fotografia
e estranhando o nome do lugar
de onde eu vinha.
Pois o que pesa no Norte, pela
Lei da Gravidade
– disso Newton já sabia! – cai
no Sul, grande cidade:
São Paulo violento... Corre o Rio
que me engana

11 A canção está disponível na plataforma *Youtube*, em: <https://youtu.be/61UN75_MkWU>.

12 Como no caso de *Passeio*, as características originais do encarte do LP foram preservadas na hora de realizar a citação da letra da canção.

– Copacabana, a Zona Norte, os
 cabarés da Lapa, onde eu morei.
 Mesmo vivendo assim não me
 esqueci de amar;
 que o homem é pra mulher e o
 coração pra gente dar.
 Mas a mulher, a mulher que eu
 amei não pôde me seguir, não.
 Esses casos de família e de
 dinheiro eu nunca entendi bem.
 Veloso, "o sol (não) é tão bonito"
 pra quem vem do Norte e vai
 viver na rua.
 A noite fria me ensinou a amar
 mais o meu dia
 e pela dor eu descobri o poder
 da alegria
 e a certeza de que tenho coisas
 novas, coisas novas pra dizer.

A minha história é talvez igual
 a tua:
 jovem que desceu do Norte e que
 no Sul viveu na rua
 e que ficou desnorteado – como
 é comum no seu tempo!
 e que ficou desapontado – como
 é comum no seu tempo!
 e que ficou apaixonado e violento
 como como você.
 Eu sou como você! Eu sou como
 você!
 Eu sou como você que me/
 ouve agora!
 Eu sou como você! Eu sou como
 você!

(BELCHIOR, 1976).

Na maior parte do tempo, a canção alterna entre dois acordes básicos, I e IV graus, apresentando algumas variações dentro do mesmo campo harmônico ao final de cada estrofe. Recorrendo novamente à uma apreensão empírica da canção, conforme Tatit (2012, 2003), assim como *Passeio*, em *Fotografia 3x4*, há o predomínio da operação de narratividade. Enquanto na canção anterior, pode-se observar um sujeito oculto que se esconde pelo "vamos", nessa faixa agora analisada, percebe-se, em seu início, a primeira pessoa do singular "eu" a conjugar o verbo *lembrar* no tempo presente. A partir daí é apresentado ao ouvinte verdadeiras cenas ou figuras entoativas, o que é chamado de figurativização. Segundo Tatit "pela figurativização captamos a voz que fala no interior da voz que canta" (2012, p.21). Por esse fenômeno, ainda, "o cancionista projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução" (Id. Ibidem).

Cabe ressaltar que

a canção, como a música, transcorre e só tem sentido no tempo. Ela precisa do tempo para se constituir [...] Cada vez que se repete uma canção, recorda-se um fragmento de tempo (basta lembrarmos quantas circunstâncias em nossa vida estão ligadas a uma canção ou, em sentido inverso, quantas canções estão impregnadas de circunstâncias). O núcleo entoativo da voz engata a canção na enunciação produzindo efeito de tempo presente: alguém cantando é sempre alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora (Id. *Ibidem*, p. 20).

A sua tematização também é construída de forma homogênea, mas, dessa vez, o andar pela cidade é substituído pelas experiências resultantes daquele que realiza diferentes percursos entre as regiões e pela cidade. Os mecanismos de reiteração podem ser observados na alternância entre dois acordes que prevalecem na canção e na representação de elementos associados ao Norte e ao Sul, que se intercalam juntamente em perspectiva de oposição: desce do norte / cidade grande; pedia os meus documentos / estranhando o nome do lugar de onde eu vinha; o que pesa no norte / cai no sul grande cidade; a mulher que eu amei / não pode me seguir; quem vem do norte / vai viver na rua; noite fria / amar mais o meu dia; pela dor / descobri o poder da alegria; eu sou como você / que me ouve agora. Esses opostos ocorrem a partir do processo de reiteração entre harmonia e letra, que contribuem para a retenção na memória a partir da experiência da escuta e a consequente construção de sua melodia (TATIT, 2003).

Ao analisar a canção e seus variados momentos, observa-se como na maioria da obra de Belchior, que a voz ocupa o primeiro plano sonoro, enquanto a harmonia atua no sentido de reforçar o que é cantando, construindo a partir dessa interação com a melodia e a tematização de *Fotografia 3x4*. Ao dividi-la de acordo com seus acontecimentos musicais, pode-se observar a seguinte organização:

- 0" a 54": voz, guitarra, violão e teclados;
- 55": entrada da bateria, baixo elétrico e percussão;
- 04'16": entrada do solo de guitarra que se estende até 04'40";
- 04'45": entrada no segundo solo de guitarra na conclusão da música;
- 05'24": finalização com efeito *fade out*.

Com exceção dos segundos iniciais, a maior parte dos instrumentos e voz permanecem ao longo de toda a execução da faixa musical. Não há variações entre ritmos e gêneros no interior da canção, tanto que a forma predominante é a balada, caracterizada pelo seu lento andamento. Há apenas alguns ataques e viradas de bateria, que são realizados em harmonia com o baixo elétrico a marcar as diferentes transições entre estrofe, pré-refrão e refrão. Essa forma contínua é observada tanto nos instrumentos como na própria estrutura métrica da gramática linguística da canção.

Josely Teixeira Carlos (2007), ao analisar a prática discursiva a partir da canção *Fotografia 3x4*, identifica duas operações de linguagens: a referência e a alusão. Nos versos "os pés cansados e feridos de / andar légua tirana" a autora destaca o trecho *légua tirana*, que é uma referência à canção de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, cuja temática aborda a dureza do percurso realizado pelo retirante nordestino. Em outra parte da canção, Carlos também identifica a referência no seguinte trecho: "Veloso, 'o sol (não) é tão bonito' / para quem vem do Norte e vai / viver na rua". Dessa vez, o objeto referido é a canção *Alegria Alegria*, do compositor baiano Caetano Veloso,

mais especificamente na seguinte passagem: "Ela nem sabe, até pensei / Em cantar na televisão / O sol é tão bonito / Eu vou". Essa mesma operação é observada nos versos "e lágrimas nos olhos de ler o / Pessoa / e ver o verde da cana" e "São Paulo violento... corre o Rio, / que me engana".

Ambos os trechos destacados fazem menção ao poema *O rio da minha aldeia*, de Alberto Caieiro, um dos heterônimos de Fernando Pessoa. Enquanto o poeta português utiliza a palavra rio para se referir a um curso de água que corre em direção ao mar, Belchior a insere no sentido de identificar a capital fluminense (Rio). Por último, a referência também ocorre quando o discurso científico é representado nos versos "Pois o que pesa no Norte, pela / Lei da Gravidade / - disse Newton já sabia! - cai / no sul grande cidade", que adquirem uma forma fatalista ao associar a migração como destino de nordestinos e nordestinas. A segunda operação identificada, a alusão, pode ser observada entre os versos "Em cada esquina que eu passava / um guarda me parava," e o trecho aludido "Atenção, ao dobrar uma esquina", da canção *Divino Maravilhoso*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, gravada por Gal Costa em 1969 (CARLOS, 2007).

Em ambos os casos – de referência e alusão – Belchior constrói imagens distintas em relação ao texto referido e aludido. Por meio da enumeração de um "outro", o artista forja o que lhe é singular enquanto espaço intermediário, ao atuar como mediador em um jogo caracterizado pelos deslocamentos de sentidos. Como sujeito nordestino e diaspórico apropria-se desses diferentes repertórios. Ao final da canção, ocorre a alternância dos pronomes possessivos *minha/sua* e os pessoais *eu/você* que aproximam o sujeito da fala do sujeito da escuta. De acordo com Silva (2006, p. 116), "quando propõe 'eu sou como você, que me ouve agora', a empatia entre o *eu* da fala e o *eu* da recepção revela a fotografia". Ainda segundo a autora (Id. Ibidem), a imagem formada pela canção reflete toda uma geração de jovens migrantes nordestinos e nordestinas que, ao buscarem oportunidade de sobrevivência no Sul, deparam-se com a rejeição e a estigmatização, a partir da identidade sulista.

Belchior demonstra a consciência de seu lugar. Mas, afinal, qual seria? Diante da afirmação de que seu primeiro álbum havia um som mais nordestino, o artista responde sobre o *Alucinação*: "o meu disco é o de um nordestino na cidade grande. Agora, um Nordeste verdadeiro, e não um Nordeste mítico, dos livros, que o eixo cultural Rio-São Paulo inventou para consumo próprio" (BELCHIOR apud SOUZA, 1976, p. 60). Essa fala de Belchior reflete o processo de construção de duas áreas do país que foram inventadas como antíteses uma da outra. Porém, apesar de se posicionar de forma contrária a essa versão mítica, recorre ao mesmo recurso da estereotipização, reivindicando uma verdade unívoca para o Nordeste, o que é inverídico (ALBUQUERQUE, 2011).

Nas falas de Albuquerque,

o estereótipo é um olhar e uma fala produtiva, ele tem uma dimensão concreta, porque, além de lançar mão de matérias e formas de expressão do sublunar, ele se materializa ao ser subjetivado por quem é estereotipado, ao criar uma realidade para o que toma como objeto (Id Ibidem, p. 30).

Apesar dessa tentativa do artista em "anunciar" uma verdade sobre a região, suas canções, quando analisadas, apresentam múltiplos *nordestes*. Na medida em que Belchior

se estabeleceu e os primeiros reconhecimentos sobre o seu trabalho surgiram, a sua percepção sobre a própria experiência no tempo transformou-se e foi responsável por construir significados diferentes em sua obra, como analisados em *Passeio e Fotografia 3x4*.

Conheço o meu lugar: eu quero a voz ativa, ela que é uma boa

Alguns anos depois, em 1979, no álbum *Belchior ou era uma vez um homem e o seu tempo*, o artista lançou *Conheço meu lugar*, sexta faixa do Lado A do referido *long play*. Nessa canção, Belchior se ocupa em desconstruir os estereótipos a respeito da nordestinidade, mas, reclinando-se diante da necessidade de se inventar outros, resumindo da seguinte forma: "você sabe bem: conheço o meu lugar!". Em *Passeio*, foi possível observar ao mesmo tempo uma sensação de deslumbre por parte do artista em relação à metrópole, mas, também, suas incertezas diante dos próprios pensamentos e sentimentos. Por sua vez, em *Fotografia 3x4*, a construção de um retrato identitário – do ponto de vista individual e coletivo – ao representar o processo da migração e acolhimento desses sujeitos diaspóricos, assume o lugar da dúvida. No caso de *Conheço meu lugar*, Belchior recusa-se a ocupar o espaço do nordestino enquanto unidade e homogeneidade imagética, discursiva e sonora, que foi construída ao longo do século XX a partir do discurso acadêmico, publicações de jornais, produção literária e poética, músicas, filmes, peças teatrais, que tematizaram o Nordeste e o construíram enquanto espaço de conhecimento e de arte (ALBUQUERQUE, 2011).

Percebe-se, dessa forma, diferentes historicidades em relação aos *nordestes* construídos por Belchior e evocados por meio da narrativa do migrante nordestino em sua obra. Apesar de esse fio condutor atribuir singularidade em seu repertório, ele não se apresenta de forma homogênea. Pelo contrário, por um lado, possibilita a percepção sobre a própria dubiedade do artista, que penetra o universo criativo de suas canções, e, por outro, indica a necessidade de construir um lugar para si e sua produção.

Em entrevista concedida *Ao Jornal do Brasil*, para a jornalista e crítica Maria Helena Dutra, publicada no dia 19 de outubro de 1979, Belchior classifica da seguinte forma o álbum lançado naquele ano:

A evolução da minha música tem uma coerência muito grande, similar ao meu percurso Nordeste – Rio – São Paulo. Vem mudando da visão artesanal para a do artista que trabalha com um instrumento profundamente sofisticado que é o disco. **Era uma Vez Um Homem e o Seu Tempo** representa o primeiro disco da minha maturidade estética, o significado da circunstância humana em que se vive. Tudo isso é contado numa narrativa, uma forma estética de dizer, pensar e sentir coisas. Com muito humor e ironia (BELCHIOR apud DUTRA, 1979, p. 7).

Na concepção de Belchior, o seu quinto *long play* em estúdio marca realmente um ponto de inflexão em relação aos trabalhos anteriores. O conteúdo explicitamente político em suas letras e as diferenças estéticas do ponto de vista da produção visual do álbum são exemplos que se materializam a partir de sua fala. Para a *Revista de Música*, em setembro de 1979, o artista comenta: "eu gostaria nessa nova etapa de que pudesse radicalizar um pouco as minhas linguagens, no sentido de que minhas letras continuassem nesse

aspecto de profundidade que elas sempre pretenderam ter" (BELCHIOR apud REVISTA DE MÚSICA, 1979). Essa busca por novas formas foi alcançada pelo artista a partir da radicalização do uso dos investimentos interdiscursivos. Pode-se observar em todas as canções desse novo trabalho diálogos intertextuais com uma série de outras referências.

Embora o artista caracterize como uma etapa diferente de sua produção, algumas permanências serão percebidas pela crítica: "neste trabalho Belchior retoma algumas afinidades concretistas, mas não deixa de lado totalmente a prosa poética, de texto bloqueado, como pode ser visto no encarte do disco" (1979, p. 46), afirma o autor da reportagem *Belchior, um cantador de seu tempo*, publicada no *Estado de São Paulo*, no dia 19 de agosto de 1979. Em relação à linguagem concreta, a prosa e a poesia só se concretizam a partir da relação entre imagem e som, quando a canção é acompanhada da leitura do encarte do álbum, ao contrário do trabalho de 1974, em que o recurso sonoro do vocabulário é explorado.

*Conheço o meu lugar*¹³ é uma canção dividida em três partes. Se, nos casos anteriores analisados, a opção era pela utilização do verso poético para representar suas composições, neste agora, ocorre uma alternância entre prosa e poesia. Assim, nota-se que, na primeira estrofe, recorre-se à prosa; enquanto, nas duas últimas, a escolha se deu pelo verso poético. A segunda parte – e intermediária – opera como um pré-refrão, suavizando o contraste entre a estrofe anterior e a seguinte. Por sua vez, a terceira estrofe da canção é o seu refrão que, diferentemente de *Fotografia 3x4*, é cantado apenas uma vez.

CONHEÇO O MEU LUGAR Belchior¹⁴

1

O que é que posso fazer o homem comum neste presente instante senão sangrar?
Tentar inaugurar a vida comovida, inteiramente livre e triunfante?
O que é que eu posso fazer com a minha juventude – quando a máxima saúde hoje é pretender usar a voz?
O que é que eu posso fazer – um simples cantador das coisas do porão? (Deus fez os cães da rua pra morder vocês que sob a luz da lua, os tratam como gente – é claro! – a pontapés.)

2

Era uma vez um homem e o seu tempo...
(Botas e sangue nas roupas de Lorca).
Olho de frente a cara do presente
e sei que vou ouvir a mesma história porca.
Não há motivo para festa:
ora esta! eu não sei rir à toa!

13 A canção está disponível na plataforma *Youtube*, em: <<https://youtu.be/1pwrij39wKQ>>. Acesso em: 6 jul. 2022.

14 Novamente, a escolha foi pela preservação das características originais do encarte do LP na hora de realizar a citação da letra da canção.

– Fique você com a mente positiva
que eu quero é a voz ativa
(ela é que é uma boa!)
pois sou uma pessoa.
Essa é minha canoa: eu nela embarco.
EU SOU PESSOA!
(A palavra "PESSOA" hoje não soa bem
– pouco me importa!)

3
Não! Você não me impediu de ser feliz!
Nunca jamais bateu a porta em meu nariz!
NINGUÉM É GENTE!
Nordeste é uma ficção! Nordeste nunca houve!
Não! Eu não sou do lugar dos esquecidos!
Não sou da nação dos condenados!
Não sou do sertão dos ofendidos!
Você sabe bem:
CONHEÇO O MEU LUGAR!

(BELCHIOR, 1979).

De acordo com Tatit (2012, 2003), a partir de uma apreensão empírica da canção, percebe-se, novamente, a presença do fenômeno da narratividade. A primeira pessoa do discurso é predominante, assim como em *Passeio e Fotografia 3x4*, o que caracteriza a mesma tentativa em alcançar uma empatia com o ouvinte. A sua tematização se organiza pela construção de uma oposição entre o lugar do enunciador da canção e os estereótipos sobre o Nordeste, que reforçam a invenção desse espaço enquanto o lugar dos esquecidos, condenados e ofendidos. A reiteração entre harmonia e letra é obtida por meio da repetição e estrutura cíclica, caracterizada pela alternância entre dois e quatro acordes¹⁵ - IV e V; I, II, V e VI graus. Dessa forma, a sua melodia é configurada a partir dos mecanismos ritmo-melódicos que corroboram a narrativa da canção.

Do ponto de vista dos acontecimentos musicais, sua harmonia atua como forma de reforçar aquilo que é falado. A voz ocupa um primeiro plano sonoro, enquanto os instrumentos atuam no sentido de reforçar o canto, fenômeno também observado em *Fotografia 3x4*. Quando dividida a partir de seus variados momentos, observa-se a seguinte organização em *Conheço o meu lugar*:

- 0' a 22': violão, piano e violino;
- 23': entra da voz e saída do violino;
- 1'45'': entrada do contrabaixo que coincide com o refrão da canção;
- 2'00'': retorno do violino na segunda parte do refrão;
- 2'46'': entrada do caxixi e solo de voz que se estende até o final da canção.

O gênero predominante é a balada, caracterizada pelo seu lento andamento. Não há variações do ponto de vista do ritmo ao longo de sua execução. Há certa coerência do início ao fim de seu percurso melódico, com destaque para alguns instrumentos que

15 Introdução executada apenas com instrumentos: C D C D C D E / Primeira Estrofe: G D/F# Em7 A7 + variação do acorde D em D4 D D9 / Segunda Estrofe: Em7 A7 que se alteram ao longo de toda sua execução / Terceira Estrofe: G D/F# Em7 A7 + variação do acorde D em D4 D D9.

se intercalam com o objetivo de criar acontecimentos ao longo da faixa musical. Tal condição atua no interior da harmonia como efeitos transitórios entre seus diferentes momentos, como a introdução, pré-refrão e refrão.

Josely Teixeira Carlos (2007) também observa a utilização da referência e da alusão, enquanto operações textuais, ao analisar a prática discursiva do compositor em *Conheço meu lugar*. A referência ocorre em duas ocasiões, a primeira delas se dá no verso "(Botas de sangue nas roupas de Lorca)" que insere, na canção a partir dessa operação, a peça de teatro *Bodas de Sangue*, do poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca, que estreou no ano de 1933 em Madrid e Buenos Aires. A segunda vez que Belchior utiliza esse artifício textual é no trecho "pois sou uma pessoa. / Esta é minha canoa: eu nela embarco. / EU SOU PESSOA! / (A palavra "PESSOA" hoje não soa bem – pouco me importa!)" que faz referência ao poema *Navegar é Preciso*, de autoria de Fernando Pessoa. No que diz respeito à alusão, ela pode ser observada nos versos "Nordeste é uma ficção! Nordeste nunca houve!" que aludem ao poema *José*, de autoria de Carlos Drummond de Andrade, mais especificamente à seguinte passagem: "quer ir para Minas, / Minas não há mais. / José, e agora?". A autora também observa a utilização do gênero textual conto de fadas ou fábula empregado na canção ao utilizar o termo *era uma vez* em *Conheço o meu lugar*.

Nas palavras de Josely Teixeira Carlos:

O *era uma vez* é empregado nas canções de Belchior de forma subversiva, pois elas não partilham as características desses textos infantis: uma narrativa curta que envolve algum tipo de magia, metamorfose ou encantamento, transmitida oralmente, e na qual o herói ou heroína tem de enfrentar grandes obstáculos antes de triunfar contra o mal (CARLOS, 2007, p. 187).

A ideia de subversão, tanto da forma quanto do conteúdo, parece algo central para a compreensão dos investimentos realizados pelo artista. Percebe-se, novamente, a construção de imagens distintas em relação ao trecho aludido e referido. De certa forma, tanto a peça *Bodas de Sangue*, de Federico García Lorca, quanto o poema *José*, de Carlos Drummond de Andrade, e *Navegar é Preciso*, de autoria de Fernando Pessoa, abordam a condição do ser. Lorca, em sua dramaturgia discorre sobre o lugar da mulher diante das normas sociais no início do século XX, que desconsideram as liberdades individuais (SANTOS, 2018). O *José* de Drummond experimenta a solidão e uma absoluta falta de perspectiva e esperança, num cenário onde não parece haver o amanhã (FERREIRA, 2019). No que diz respeito à poesia de Pessoa, algumas interpretações sugerem que, mais do que viver, criar foi o mote do poeta representado em seus versos (SOUZA, 2010). Todo esse repertório dotado de diferentes historicidades e que se encontram num tempo e espaço diferentes da obra de Belchior, são rearranjados por parte do artista cearense. Seus sentidos associados à condição do ser são redirecionados para a temática construída por Belchior em *Conheço meu lugar*: a recusa por parte do enunciador ao se associar aos estereótipos sobre o Nordeste.

Considerações finais

As canções até agora analisadas, apesar de se confundirem com as próprias experiências e trajetória do artista, são resultados do seu ato criativo. Preservam, dessa forma, aspectos de ficcionalidade que foram construídos por Belchior. Esses elementos, apesar de ficcionais, podem ser identificados tanto com uma realidade social como com uma ordem sentimental e emocional. Nos casos analisados, pode-se perceber essas três instâncias em operação. Em *Passeio*, observa-se o enunciador da canção diante das incertezas de seu sentimento e pensamento; enquanto *Fotografia 3x4* há a criação de um retrato identitário em que artista, obra e a realidade social se confundem; e, em *Conheço o meu lugar*, uma retórica contrária aos estereótipos associados ao Nordeste é apresentada. Essa ação, segundo Wolfgang Iser (2013), de repetir elementos de uma dada realidade em um texto ficcional configura-se num ato de fingir, responsável por fazer emergir todo um imaginário que referencia uma determinada realidade. Nesse sentido, a operação de irrealização do real e a efetivação de um imaginário possibilita identificar a reformulação de um mundo formulado, a compreensão desse mundo reformulado e a experimentação de tal acontecimento a partir da experiência de escuta da canção.

Belchior, nesse sentido, ao provocar a repetição de determinada realidade opera, por meio dessa ação, a configuração de um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Há a transformação da realidade repetida em signo e do imaginário em efeito. O artista se apropria de elementos do real ao decompô-los de sua estrutura organizacional semântica e reorganiza-os em suas canções. Ao longo desse processo, faz emergir um imaginário a partir da seleção de elementos da realidade e da conversão dos campos de referência com o real em objetos de percepção que, apesar de comporem um quadro ficcional, podem ser identificados pelo observador ou pelo ouvinte, pois a verossimilhança é preservada e a empatia entre autor e público é alcançada (ISER, 2013).

Esse imaginário também é responsável pela construção de representações coletivas e identidades culturais. Roger Chartier, ao falar sobre o tema, recorre à Marcel Maus e Emile Durkheim para pensar a relação do sujeito com o mundo social. Nas palavras do autor, a noção de representação coletiva permite perceber "as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição" (CHARTIER, 1991, p. 183). Nos casos analisados, a narrativa do migrante nordestino ao mesmo tempo que dialoga, também constrói um sujeito diaspórico diante de uma relação excludente entre duas regiões que foram inventadas de formas antagônicas. Essa construção, que estabelece um Nordeste enquanto espaço da saudade e um Sul como espaço-obstáculo contra o qual se pensa a nordestinidade, possibilita a existência de um tipo de identidade cultural um tanto quanto estanque. A do sujeito migrante que não se reconhece mais na sua sociedade de origem, enquanto a sua integração na sociedade de destino torna-se complexa e contraditória. Pois, a identidade dos homens e mulheres do Sul foram construídas de forma excludente com a identidade de homens e mulheres do Nordeste

(ALBUQUERQUE, 2011; HALL, 2013). É exatamente nesse espaço intermediário que as canções analisadas operam. Um Nordeste recriado no Sul que, ao mesmo tempo deixa de ser o que era, não se torna o que se projeta.

Como analisado nas páginas anteriores, tanto *Passeio*, como *Fotografia 3x4* e *Conheço o meu lugar* registram a experiência do artista e a historicidade do seu percurso realizado. Pode-se afirmar, nesse sentido, que em *Passeio* (1974) há o convite ao andar, ao sentir, ao experienciar; enquanto em *Fotografia 3x4* (1976) prevalece uma narrativa fria e realista que constrói um retrato identitário de si e de milhares de nordestinos e nordestinas, migrantes e sujeitos da diáspora entre as diferentes geografias do Brasil que caracterizaram o seu processo de urbanização. Por sua vez, *Conheço o meu lugar* (1979) procura romper com certos estereótipos construídos sobre a região Nordeste e o nordestino, estereótipos esses, apropriados até mesmo pelo próprio artista nas canções analisadas que a antecederam.

Ao situar suas canções nesse espaço intermediário e fluído, o artista consegue recolocar em circulação a partir de um exercício de alteridade, a oportunidade de fala e posicionamento ao outro que, muitas vezes, ocupa lugares marginais e envoltos de preconceitos. Sob esse ponto de vista, essa narrativa do migrante nordestino configura-se uma temática importante e indissociável do trabalho do artista. É possível perceber que esses valores são inerentes à sua forma de criar e representar o mundo em suas canções. Porém, ao mesmo tempo que aborda questões associadas ao preconceito e a dificuldade desse contingente de nordestinos se estabelecerem no Sul, suas canções também apontam para a esperança e a necessidade de autoafirmação na busca de se construir diferentes alternativas. A partir da análise das canções, percebe-se certas permanências por parte do artista do tratamento musical oferecido a suas composições. Em todos os casos, a harmonia exerce um papel de reforço ao canto, enquanto a estrutura cíclica contribui para reiteração entre letra e música. A operação predominante é a narratividade, ou seja, o enunciador apresenta ao ouvinte uma narrativa, em que o tema do nordestino na cidade grande é construído de forma homogênea. A figurativização, que é a justaposição entre a voz que fala e a voz que canta, com maior destaque em *Fotografia 3x4*, e a passionalização, um reduto emotivo da subjetividade, observada em *Passeio*, também caracterizam suas escolhas estéticas. A empatia entre autor e ouvinte é o recurso principal utilizado pelo artista, quando considerado que suas canções são construídas recorrendo à conjugação no tempo presente e nas primeira e segunda pessoas.

Referências

Audiovisuais

BELCHIOR, Antônio Carlos. **Brasil Especial – Luiz Gonzaga (1976)**. Rede Globo de Televisão, 1976. Disponível em: <<https://youtu.be/Sawauops1lc>>. Acesso em: 18 mar. 2022.

BELCHIOR, Antônio Carlos. **MPB Especial**. TV Cultura, 02 de outubro de 1974. Disponível em: <<https://youtu.be/94-rOEVnyDg>>. Acesso em: 18 mar. 2022.

BELCHIOR, Antônio Carlos. **TVCOM**, 20 de junho de 1996. Disponível em: <<https://youtu.be/iANWrFps82c>>. Acesso em: 22 ago. 2021.

BELCHIOR, Antônio Carlos. **Vox Populi**. TV Cultura, 20 de fevereiro de 1983. Disponível em: <<https://youtu.be/TO9bMJP8-rw>>. Acesso em: 17 de setembro de 2022.

EDNARDO. **Brasil Especial – Luiz Gonzaga (1976)**. Rede Globo de Televisão, 1976. Disponível em: <<https://youtu.be/ymvsg1R4sXs>>. Acesso em: 18 mar. de 2022.

EDNARDO. **Programa Panorama Especial**. TV Cultura Canal 2 São Paulo, 1977. Disponível em <<https://youtu.be/GePmuRK9nX4>>. Acesso em: 18 mar. 2022.

Discográficas

BELCHIOR, Antônio Carlos. **Alucinação**. In.: BELCHIOR, Antônio Carlos. *Alucinação*. São Paulo: Phonogram, 1976. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 1.

BELCHIOR, Antônio Carlos. **Fotografia 3x4**. In.: BELCHIOR, Antônio Carlos. *Alucinação*. São Paulo: Phonogram, 1976. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 4.

BELCHIOR, Antônio Carlos. **Passeio**. In.: BELCHIOR, Antônio Carlos. *Belchior*. São Paulo: Chantecler, 1974. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 2.

Sites consultados

<https://acervo.estadao.com.br/>

<https://acervo.folha.com.br/index.do>

<http://bndigital.bn.gov.br/>

https://www.discogs.com/pt_BR/

<https://immub.org/>

Jornais e Periódicos

ALUCINAÇÃO. Belchior (Philips). **Revista Pop**, julho de 1976.

ATHAYDE, Eduardo. **Belchior: o que me interessa é amar e mudar**. Revista Pop, junho,

1976, p. 10.

A poesia na música. **Estado de São Paulo**, 27 de junho de 1976, p. 3

BELCHIOR "como o diabo gosta". **Revista Música**, setembro de 1979.

BELCHIOR, um cantador de seu tempo. **Estado de São Paulo**, 19 de agosto de 1979, p. 46.

DUTRA, Maria Helena. "**Era uma vez um homem e o seu tempo**": **Belchior**. *Jornal do Brasil*, edição 00194 (2), 19 de outubro de 1979, p. 7.

FERREIRA, Mauro. **Lançado em 1974, primeiro álbum de Belchior volta ao catálogo em LP e em CD**. G1, 13 de março de 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/lancado-em-1974-primeiro-album-de-belchior-volta-ao-catalogo-em-lp-e-em-cd.ghtml>>. Acesso em: 18 mar. 2022.

NEVES, Ezequiel. **Belchior (WEA)**. *Revista Pop*, junho de 1977.

OLIVEIRA, Adones de. **Som nordestino recriado**. *O Estado de São Paulo*, 07 de abril de 1974, p. 22.

SILVA, Walter. **Belchior, um grito maior**. *Folha de São Paulo*, 07 de junho de 1976, p. 17.

SOUZA, Tárík. **Belchior: o sucesso da contradição**. *Jornal do Brasil*, edição 00122 (1), 08 de agosto de 1976, p. 60.

TINHORÃO, José Ramos. **Ouçá Belchior e vibre com Marcus Vinícius**. *Jornal do Brasil*, edição 00084 (1), 01 de julho de 1974, p. 2.

VALE, Gilberto do. **IV Festival Universitário de Música: Na Hora do Almoço o bandolim de ouro**. *Revista O Cruzeiro*, edição 0033, 18 de agosto de 1971, pp. 100-101.

WOLFENSON, Silva. **Ao sucesso, com Belchior: um "legítimo Música Geográfica Brasileira" entupiu o Teresão com letras King Size**. *Jornal de Música*, agosto de 1977.

Bibliográficas

AIRES, Mary Pimentel. **Terral dos sonhos: o cearense na música popular brasileira**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará/Multigraf, 1994. (Coleção Teses Cearenses). 162 p.

AIRES, Mary Pimentel. Música e política no Brasil: o movimento musical no Ceará dos anos sessenta. **Rev. de C. Sociais**, Fortaleza, V. XXIII/XXIV, N^os (1/2): 93-125, 1992/1993.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**; prefácio de Margareth Rago. 5. Ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ARCANJO, Loque. **História da música: reflexões teórico-metodológicas**. Revista Modus, Ano VII / Nº 10. Belo Horizonte, Maio, 2012. p. 9-20.

ASSIS, Ana Cláudia de. BARBEITAS, Flávio. LANA, Jonas. FILHO, Marcos Edson Cardoso. **Música e história: desafios da prática interdisciplinar**. In.: BURDASZ, Rogério (org). Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas. Goiânia, GO - ANPPOM, 2009.

BECKER, Howar S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte (1 Janeiro 2010).

CARLOS, Josely Teixeira de. **Análise das canções de Belchior numa abordagem da semiótica greimasiana**. In: ENCONTRO NACIONAL DOS ESTUDANTES DE LETRAS, XXIV, 2003a, São Carlos. Livro de resumos...São Carlos: UFSCar, 2003.

CARLOS, Josely Teixeira de. **Fosse um Chico, um Gil, um Caetano: uma análise retórico-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior**. 2014. Doutorado (Doutorado em Linguística - área de concentração Análise do Discurso) - Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade de São Paulo, 2014.

CARLOS, Josely Teixeira de. **Muito além de apenas um rapaz latino-americano vindo do interior: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior**. 2007. Dissertação (Mestrado em Linguística - área de concentração Análise do Discurso) - Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, 2007.

CARLOS, Josely Teixeira de. **O movimento musical Pessoal do Ceará**. In.: ENCONTRO NACIONAL DOS ESTUDANTES DE LETRAS, XXIV, 2003b, São Carlos. Livro de Resumos... São Carlos: UFSCar, 2003.

CARLOS, Josely Teixeira de. **Um nordestino na cidade grande: a cenografia das canções de Belchior**. João Pessoa / Paraíba, 2006. In.: XXI Jornada Nacional de Estudos Linguísticos do GELNE, 2006, João Pessoa. Artigo completo em Anais do GELNE (Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste). CD. João Pessoa: UFPB, 2006. ISBN: 85-7539-286-7.

CASTRO, Wagner José Silva de. **No tom da canção cearense: do rádio e tv, dos lares e bares na era dos festivais (1963-1979)**. 2007. Mestrado (Mestrado em História Social). Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

CAVIOLA, André L. R. M. **Projeto poético: princípios éticos e estéticos no repertório cancionero de Antônio Carlos Belchior** – Belo Horizonte, 2022. 153 f. il. Color. ; enc. Dissertação (Mestrado): Universidade do Estado de Minas Gerais, Programa de Pós-

graduação em Artes, Belo Horizonte, 2022. Orientador: Prof. Dr. Loque Arcanjo Júnior.

CAVIOLA, André L. R. M. **Sons, palavras, são navalhas: Antônio Carlos Belchior e as canções de Alucinação (1976)**. E-hum Revista Científica das áreas de História, Letras, Educação e Serviço Social do Centro Universitário de Belo Horizonte, vol. 12, nº 2, Agosto/Dezembro de 2019. ISSN-1984-767X. p. 18-34. Disponível em: <[www.http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/index](http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/index)>. Acesso em 22 set. 2022.

CÉLIO, Albuquerque. **1973 - O ano que reinventou a MPB - A História por trás dos discos que transformaram a nossa cultura**. São Paulo: Editora Sonora, 2014.

CHARTIER, Roger. (1991). **O mundo como representação**. Estudos Avançados, 5(11), 173-191. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601>>. Acesso em: 22 set. 2022.

ECO, Humberto. **O problema da obra aberta** in.: A definição da arte; tradução de Eliana Aguiar – 3º ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. 4. Ed. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil republicano - o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FUSCALDO, Chris. BORTOLOTTI, Marcelo. **Viver é melhor que sonhar: os últimos caminhos de Belchior**. 1º. Ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2021.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG/ Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HERMETO, Miriam. **Canção popular brasileira e ensino de história: palavras, sons e tantos sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. (Coleção Práticas Docentes, 2).

ISER, WOLFGANG. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**; tradução de Johannes Kretschmer. 2. Ed. – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. 424p.

JAUSS, Hans Robert. **A estética da recepção: colocações gerais**. In: LIMA, Luiz Costa. A Literatura e o leitor: textos de estéticas da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43 – 61.

KACOWICZ, Davi Aroeira. **Estrelas em constelação: considerações sobre o conceito de tropicália**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

KELMER, Ricardo. (Org.) **Para Belchior com amor**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2016.

KLEIN, Herbert S. LUNA, Francisco Vidal. **População e Sociedade** in.: REIS, Daniel Aarão (Coord.). Modernização, ditadura e democracia: 1964 – 2010, volume 5. – 1º ed. – Rio de Janeiro, Objetiva, 2014. (História do Brasil Nação: 18008 – 2010 ; 5).

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

MENDES, Maria das Dores Nogueira. **A construção identitária do Nordeste pelas topografias das canções do Povo do Ceará**. 2007. Dissertação (Mestrado em Linguística - área de concentração Análise do Discurso) - Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, 2007.

MOLINA, Sérgio. **Música de montagem: a composição de música popular no pós-1967**. – 1. Ed. – São Paulo: É Realizações, 2017. 200 p. ; 23 cm.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e música: canção popular e conhecimento histórico**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, no 39, p. 203-221, 2000. Disponível em: <<https://goo.gl/8gD1tm>>. Acesso em: 26 set. 2022.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música – história cultural da música popular**. 3. Ed. Ver.; 1.reimp. – Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950 / 1980)**. 4 ed. São Paulo: Contexto, 2018. (Repensando a História).

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

NAPOLITANO, Marcos. **A história da música popular brasileira (1970 – 1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da perspectiva histórica**. Revista ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul-dez. 2006.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. 1. Ed. – São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. – (Coleção História do Povo Brasileiro).

NAPOLITANO, Marcos. **Fontes audiovisuais: a história depois do papel.** In.: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). Fontes Históricas. – 3. ed., 2ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2015.

NAPOLITANO, Marcos. **A indústria fonográfica no Brasil e a MPB (1960/1980).** Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica. III Congresso de História Econômica. IV Conferência Internacional de História das Empresas. 1999.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. **Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira.** Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 167-189. 2000.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil: a canção crítica.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.

SANDRONI, Carlos. **Adeus MPB.** In.: CAVALCANTI, Berenice. STARLING, Heloísa Maria Murgel, EISENBERG, José (Org.). Decantando a República, V. 1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; REIS, Daniel Aarão (Org.). **História do Brasil Nação 1808-2010: Modernização, ditadura e democracia - 1964-2010** (vl. 5). 1º ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

ROGÉRIO, Pedro. **A viagem como um princípio na formação do habitus dos músicos que na década de 1970 ficaram conhecidos como "Pessoal do Ceará".** 2011. Doutorado (Doutorado em Educação Brasileira) - Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

ROGÉRIO, Pedro. **Pessoal do Ceará: Formação de um campo e de um habitus musical na década de 1970.** 2006. Dissertação (Mestrado em Educação Brasileira) - Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

SANTOS, Rodolpho Gauthier Cardoso dos. **A invenção dos discos voadores: Guerra Fria, imprensa e ciência no Brasil (1947-1958).** 2009. 260 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281871>>. Acesso em: 14 ago. 2018.

SARAIVA, Daniel Lopes. **Vento Nordeste: A explosão da música nordestina nas décadas de 1970 e 1980.** Tese (doutorado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação

em História, Florianópolis, 2019.

SARAIVA, José Américo Bezerra. **Pessoal do Ceará: A identidade de um percurso e o percurso de uma identidade.** 2008. Tese (Doutorado em Linguística - área de concentração Análise do Discurso) - Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

SEREVIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade.** São Paulo: Editora 34, 2013 (3ª Edição).

SILVA, Eder David da. **Alguns (pré) textos nas canções de Belchior num Brasil ufanista.** São Paulo: GIOSTRI, 2017.

SILVA, Gislene Maria Barral Felipe da. **Era uma vez um homem e o seu tempo: aspectos éticos e estéticos na lírica de Belchior.** Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea, (27), 103–135. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9094>>. Acesso em: 13 mar. 2022.

SOUZA, Fabrício Lúcio Gabriel de. **O drama e o espanto: sobre poesia e filosofia em Fernando Pessoa.** 2011. 127 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2011. Disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/2524/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O_DramaEspantoPoesia.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2022.

TATI, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil.** 2 ed. – 1. Reimpr. – São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2012.

TATI, Luiz. **Elementos para análise da canção popular.** Cadernos de Semiótica Aplicada, Vol. 1, nº 2, dezembro de 2003.

VICENTI, Eduardo. **Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90.** 2002. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Arte, da Universidade de São Paulo, 2002.

ZIZI, Estevão. BELCHIOR, Ângela. **Abraços e canções: entrevista.** Clube de Autores, 2021.