

## Entre as alucinações do dia a dia: o tempo e a latinidade em Belchior

*Among the hallucinations of everyday life: time and latinidad in Belchior*

---

### Denise Figueiredo Barros do Prado

Denise Prado é professora Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. É uma das líderes do GIRO – Grupo de Pesquisa em Mídia e Interações Sociais (UFOP/CNPq).

### Cláudio Rodrigues Coração

É professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutor em Comunicação: meios e processos audiovisuais pela ECA/USP. Coordenador do Grupo de Pesquisa 'Quintais: cultura da mídia, arte e política' (CNPq - UFOP)

Submetido em 22 de Março de 2020  
Aceito em 24 de Junho de 2020

### RESUMO

Neste artigo, a partir de uma leitura contextualizada, analisamos as relações entre o tempo e as marcas de latinidade engendradas no álbum *Alucinação* (1976), do cantor e compositor Belchior. O percurso metodológico é construído a partir da articulação de uma discussão sobre a cultura e o tempo social que se desdobra em três eixos analíticos: o debate sobre a contracultura articulada ao contexto de produção do álbum; a reflexão sobre as temporalidades sociais envoltas na obra e na dimensão poética das canções; e a emergência do prosaico como lugar de constituição da resistência.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Alucinação; Belchior; Tempo; Latinidade; Contracultura.*

**ABSTRACT**

In this paper we analyse, from a contextualized reading, the relations between time and traces of *latinidad* arranged in the album *Alucinação* (1976), by the singer and composer Belchior. The methodological path is built from the articulation of a discussion about culture and social time that unfolds in three analytical axes: the debate about counterculture articulated to the context in which the album was produced; reflection on the social temporalities embedded in this work and in the poetic dimension of the songs; and the emergence of the prosaic as a place of constitution of resistance.

**KEYWORDS:** *Alucinação; Belchior; Time; Latinidad; Counterculture.*

**RESUMEN**

Desde una lectura contextualizada, analizamos en este artículo la relación entre el tiempo y las marcas latinas engendradas en el álbum *Alucinação* (1976), del cantante y compositor brasileño Belchior. El camino metodológico prevé la articulación de un enfoque sobre cultura y tiempo social que se desarrolla en tres ejes analíticos: la discusión sobre la contracultura articulada en el contexto de la producción del álbum; la reflexión sobre las temporalidades sociales involucradas en el trabajo y en la dimensión poética de las canciones; y la aparición de lo ordinario como lugar de constitución de la resistencia.

**PALABRAS CLAVE:** *Alucinação; Belchior Tiempo; Latinidad; Contracultura.*

Já na abertura do álbum *Alucinação* (1976), com o som suave de uma gaita, num tom entre o romântico e o nostálgico, antes de nos darmos conta, Belchior nos convida (nos seduz) a nos vermos como latino-americanos. Anunciando-se neste lugar, Belchior inicia um gesto voltado para nós: há uma melancolia – misturada com alguma dose de displicência – que nos envolve e é partilhada entre nós. Em meio a certo desencantamento com o mundo e um clamor pela subversão política e estética, surgem as canções de *Alucinação*. A simplicidade de nossa condição – apenas um rapaz latino-americano – traz à tona, sem grandes surpresas, a perda dos “grandes mistérios”. No entanto, isso se apequena diante da abertura que promove: nós, latino-americanos, temos a possibilidade de viver a banalidade da vida cotidiana e, dela, fazer nascer a poesia de inventar um futuro.

É a partir dessa abertura, e em meio a esse olhar voltado para o prosaico, que Belchior nos convoca a pensar o que nos faz latino-americanos por um olhar “de

dentro”, do nosso lugar cultural, e da nossa maneira de viver/entender o tempo. Instigados por essa proposta, nos desafiamos, neste artigo, a discutir como o álbum *Alucinação*, nascido em um contexto singular no Brasil – a que faremos referência mais adiante – faz emergir uma compreensão sobre o que significa ser (e se reconhecer) latino-americano, bem como uma diversa forma de organizar os tempos que nos constituem. Para trazermos à tona essa leitura, traçamos um percurso interpretativo de *Alucinação*, conforme apresentado adiante.

### 1. Delírio lúcido e/ou a crise da contracultura – o contexto de *Alucinação*

À época do surgimento de *Alucinação*, o exílio era uma palavra que já estava marcada no cotidiano brasileiro e latino-americano. Com a instalação da ditadura civil-militar em 1964, o exílio tornou-se uma necessidade de sobrevivência, e as possibilidades de retorno eram imprecisas e inconstantes. A concepção de exílio pode suscitar, pelo menos, duas proposições: a atormentadora quebra da identidade; ou a fuga errante em oposição a um estado de exceção. Nas duas elaborações, a interdição à casa, ao lugar de morada, à pátria, é a configuração de sua violência. O retorno a esse ponto de partida sequestrado, por parte do sujeito exilado desejante, pode se constituir de uma redentora condição, que poderíamos chamar de desejo pessoal angustiante. Não é sem sentido, também, que esse sentimento individual de exílio (o estranho, o estrangeiro retirado) traduza a necessidade de reinvenção da liberdade, tanto a pessoal quanto a coletiva. Eis uma espécie de princípio utópico, ao se pensar o retorno do exilado, que se vê obrigado a, no desencaixe, refazer-se e reconstituir o seu lugar em meio às lutas travadas no quadro social.

A exploração dos limites e das fragilidades do conceito da contracultura, por exemplo, está atrelada a esse ente exilado, por ele ser, essencialmente, em virtude de circunstâncias terríveis, aquele que se opõe à determinada ordem estabelecida. É por isso que na descrição do processo de exílio (sequestro, partida e retorno) o elemento de ruptura cultural se institui como marca para se pensar o que passou e o que virá. A esse respeito, é interessante a descrição de Caetano Veloso, em *Verdade*

*Tropical*, ao estabelecer uma leitura do país, em sua volta do exílio, na ocasião do carnaval de Salvador, em 1972, quando transmuta sua lida pessoal em otimismo baseado na relação com essa experiência de contexto:

A rejeição que o exílio significara não apenas se dissipava; dava lugar a uma carinhosa compensação. Nós, os tropicalistas, diferentemente de muitos amigos da esquerda mais ingênua, que pareciam crer que os militares tinham vindo de Marte, sempre tivemos dispostos a encarar a ditadura como uma expressão do Brasil. Isso aumentava o nosso sofrimento, mas hoje sustenta o que parece ser o meu otimismo. É que penso e ajo como se soubesse na *carne* quais as potencialidades verdadeiras do Brasil, por ter entrado num diálogo com suas motivações profundas – e simplesmente *não concludo que somos um mero fracasso fatal* [grifos do autor] (Veloso, 2008, p. 458).

Essa imagem de futuro, narrada e atribuída ao “calor da hora”, no ano de 1972, é, no mínimo, incômoda, na medida em que prevê um projeto de construção simbólica articulado ao cabotino movimento pessoal do artista. Ela evidencia, no mais, a possibilidade de um novo Brasil: o país se configuraria, doravante, orientado por projetos e sonhos de diversos matizes, na ânsia de se esculpir os tempos da revolução estética interdita, especificamente a do movimento tropicalista, em pleno momento ditatorial brasileiro. Nota-se que o rescaldo do movimento estético, do qual Caetano é parte, está diluído justamente nas novas realidades desse retorno, algo resignado, do exilado.

A aposta contracultural do tropicalismo seria, então, a partir disso, o triunfo da interpretação dos movimentos de volta, cujos traumas do período anterior – a censura à encenação da peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, em 1967, pelo Teatro Oficina; a vaia ao próprio Caetano Veloso, em 1968, por parte da juventude universitária de esquerda, no show da PUC/SP; o aumento significativo da repressão por parte do regime ditatorial; a vigília e a paranoia envolvidas no movimento artístico – estariam vinculados a um contexto específico, sob o verniz da efervescência cultural misturado com as angústias das narrativas de uma geração que sofria a interdição na pele e na carne.

Se traçarmos um intervalo histórico entre os anos de 1968 (promulgação do AI-5) e 1979 (promulgação da Anistia), podemos perceber que a volta dos exilados

políticos em 1979 (Gregório Bezerra, Leonel Brizola, Miguel Arraes, Fernando Gabeira, Luiz Carlos Prestes) é tributária de uma ansiedade utópica que se investe, ao final, de um canto melancólico, já que é significativo neste recorte temporal (1968-1979) certa diluição dos processos arquitetados, na política e na cultura, desde pelo menos meados dos anos 1950.

Ou seja, a interdição da ditadura brasileira, e seus impactos políticos na cultura, instiga, involuntariamente, a temática da crise da contracultura no seio da produção artística nacional dos anos 1970. O ocaso dessa “celebração” é notado, já meio fora do tom, por Caetano Veloso, em 1972, e pode ser resumido no saldo do final do período, em 1979, por dois sentimentos: a) a melancolia do processo político interdito desde o golpe de 1964 e suas marcações no imaginário de país; b) a reflexão do ocaso da estética contracultural, especialmente a partir de 1968.

A produção da música popular brasileira na década de 1970, especialmente a de artistas vinculados ou herdeiros das marcas do modernismo musical desde a bossa nova, incorpora o tema do questionamento interno dos rumos da música popular brasileira e suas linhas evolutivas, bem como seu intenso processo de assimilação na cultura de massa. É como se essa tematização se tornasse evidente pelo canto triste e melancólico – resíduo das projeções contraculturais do período anterior (antes de 1968), promovendo uma desconstrução, de certo modo consciente, das premissas estabelecidas pelos artistas do tropicalismo. Ou seja, poderíamos elencar/identificar uma espécie de “crise de narrativa” na música popular brasileira.

O ano de 1968 é paradoxal para essa assimilação, já que estampa a vanguarda atrelada aos movimentos reivindicatórios internacionais e se insere no contexto de interdição radical pela caneta dos militares e reacionários. É um ano-emblema que parece atormentar os espectros das décadas seguintes, na cultura e na política, em cuja marca é revelada outra possibilidade de sonho, no intervalo entre 1968 e 1979, atrelado agora ao prenúncio de um novo tempo que insiste em não recomeçar. Daí a “angústia motivadora” dos anos 1970 em contraste com a energia eufórica dos tropicalistas pré-exílio.

Essa temporalidade doída é, nos parece, a grande temática da obra do cantor e compositor Belchior, e, fundamentalmente, da sua produção na década de 1970. Seus discos do período, de *Mote e Glosa* (1974) a *Era uma vez um homem e seu tempo* (1979), passando por *Alucinação* (1976), *Coração Selvagem* (1977) e *Todos os Sentidos* (1978), carregam à exaustão o sentimento interpretativo, próprio de uma época esgarçada pelos projetos de redenção da contracultura e da presença tardia do tropicalismo. Nesse sentido, *Alucinação* (1976) é o mais emblemático álbum do artista, na tentativa de estabelecer uma proposição estética delirante como atributo deste desamparo da contracultura em crise. Além disso, *Alucinação* sintetiza mesclas e componentes sonoros – fusões do *folk* e *rock* eletrificado com as marcações musicais da tradição nordestina e latino-americana – como instrumentos inerentes à poesia, por meio da linguagem quase declamada da musicalidade do cantor. Ou seja, a canção popular, em Belchior, é fruto dessas incorporações da poesia com os conteúdos sonoros pertencentes ao choque entre tradição e vanguarda. “Alucinação”, a canção homônima, parece expor tais premissas, de algum modo contraditórias, no seguinte trecho: “eu não estou interessado em nenhuma teoria, em nenhuma fantasia, nem no algo mais”.

Mais do que elencar a discussão de novos comportamentos de costume, de uma nova juventude, as letras do cantor e compositor – espécie de poeta romântico incomodado – se incorporam às narrativas das contradições do tempo e às marcas da sociedade do consumo e do intelectualismo (referências à cultura *pop*, erudição existencialista e repertório poético). Tais características são descritivas da crise do sujeito jovem: descompassado diante do poder das imagens da cultura de massa e da velocidade da mudança da paisagem social; e confortado, paradoxalmente, na busca por um prosaico desequilibrante da rotina.

Assumir um delírio lúcido, em meio a essa paisagem e a esse tempo, parece ser a saída discursiva de interlocutores diversos naquele momento. Raul Seixas e Tim Maia são dois artistas contemporâneos de Belchior que investem, em momentos delicados de suas carreiras nos anos 1970, na projeção de uma espiritualidade celebratória da contracultura. Tais quais Belchior, parecem empreender uma busca pessoal assimilada pelas linhas estéticas internacionais, não simplesmente as

apropriadas pelo tropicalismo, e preocupados com manifestações da mulher e do homem comum em suas vidas comezinhos, seus amores e paixões também comezinhos.

## 2. Espírito do tempo, expectativas e esperanças – o sujeito de *Alucinação*

Esta é uma geração de músicos que se opunha à reflexão obrigatória do projeto modernista brasileiro – se distanciando da perspectiva dos tropicalistas com relação às apreensões derivadas do Manifesto Antropofágico de 1928, de Oswald de Andrade – para narrar os pontos de inflexões e rupturas da ordem estabelecida. Para Belchior e esses artistas, a “expectativa nervosa” da volta dos exilados está calcada na descrição do autoexílio no próprio país. Em 1976, ano de instalação de *Alucinação*, a ironia das canções serve como instrumento da negação de leituras teóricas balizadas por uma acomodação das demandas do processo histórico (a repressão, a possível volta dos exilados, os anos de chumbo etc.): “não quero regra nem nada, tudo tá como o diabo gosta, tá, já tenho este peso, que me fere as costas, e não vou, eu mesmo, atar minha mão” (em “Como do diabo gosta”); ou da afirmação de um novo componente de expectativa, mais destrutivo: “e eu quero é que esse canto torto, feito faca, corte a carne de vocês” (em “A palo seco”).

A veia identitária artística de Belchior assume, assim, especificamente em *Alucinação*, a argumentação dilemática, a determinação de um embate entre a razão e o sentimentalismo do poeta-narrador (Teixeira Carlos, 2014). Desenha-se, com isso, a crítica aos preceitos expostos na epifania tropicalista, mais especificamente na fagulha endereçada ao representante maior, Caetano Veloso. O polemismo é percebido à contrapelo nos seguintes versos provocativos: “eu sou apenas um rapaz latino-americano, sem dinheiro no banco, sem parentes importantes, e vindos do interior, mas trago de cabeça uma canção do rádio, em que *um antigo compositor baiano me dizia: tudo é divino, tudo é maravilhoso*” (em “Apenas um rapaz latino americano”, grifo nosso); “*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” (em “Fotografia 3 x 4”, grifo nosso).

A constatação de que o tempo foi “contaminado” por outras características de experiência e vivência é perpassada por este sujeito narrador ativo e polêmico (amargurado, por vezes, com o passar dos anos), ao se investir na posição antieufórica, em larga medida. O que parece se destravar desse enredo é uma reflexão mais alargada a respeito dos limites da crítica e da liberdade como condicionantes das utopias, na discussão cerrada sobre a nostalgia (o tempo que passou e sufoca o narrador) e melancolia (na constatação do esgotamento de um modelo ou de um projeto de vida). Sem exagero, *Alucinação*, o álbum, parece resumir uma teoria da liberdade, levando-se em conta as possibilidades extremas da utopia, como descreve Marcuse, ao contextualizar as engrenagens da crise da contracultura no contexto do pós-1968:

Eu falei das possibilidades extremas, utópicas, de uma sociedade livre. Isso não é risível e sem responsabilidade num período histórico [as revoluções estéticas no contexto de 1968] no qual a chance de uma primeira libertação nas lutas dos insurgentes contra a escravidão situa-se no terceiro e no primeiro mundo, nas lutas contra condições de vida insuportáveis e desumanas, contra a mais explícita pobreza e privação dos direitos civis? (Marcuse, 2018, p. 109).

Se destacarmos essa descrição do filósofo alemão às motivações de *Alucinação*, podemos observar que a recuperação do aspecto idílico da contracultura se traduz, em análise teórica sobre o novo utópico, no combate de certo triunfo da tradição, interrogando, com isso, as liberdades inquestionáveis do projeto indomável da modernidade<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Tal imagem é resumida na enumeração da canção “God”, de John Lennon (1970): “I just believe in me, Yoko and me, and that’s reality, the dream is over, yesterday I was the dreamweaver, but now I’m reborn, I was the walrus, but now I’m John, and so dear friends, you just have to carry on, the dream is over” [“Acredito em mim apenas, Yoko e eu, e essa é a realidade, o sonho acabou, ontem eu era o tecedor dos sonhos, mas agora eu renasci, eu era a morsa, mas agora sou John, então queridos amigos, vocês precisam continuar, o sonho acabou”]. A imagem, evocada a partir dessa canção tornou-se, é preciso dizer, uma obsessão para Belchior, na ânsia de reordenar a máxima da canção [“o sonho acabou”], principalmente em seu “Comentários a respeito de John” (1979). Nesse contexto de produção, a constatação do poeta narrador, sobre o esfacelamento da contracultura, reveste-se de elogio do *prosaico*.

Parece-nos que ao convocar a alucinação a partir do delírio e das experiências com coisas reais, aciona-se, ainda, a identificação do esvaziamento das viagens lisérgicas da juventude, que se sucumbiu aos mitos da rebeldia sem causa. Desse modo, lançando mão da descrição filosófica e teórica, a liberdade é versada, em *Alucinação*, como constituinte do fenômeno do esgotamento das utopias, mas, ao mesmo tempo e contraditoriamente, como denúncia das interdições de vários componentes, no processo histórico instável, entre 1968 e 1979: “por isso cuidado meu bem, há perigo na esquina, eles venceram, e o sinal está fechado pra nós, que somos jovens” (em “Como nossos pais”); “você não sente, não vê, mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo: que uma nova mudança, em breve, vai acontecer, e o que algum tempo era novo, jovem, hoje é antigo, e precisamos todos rejuvenescer” (em “Velha roupa colorida”).

Nessa projeção de futuro e de ressignificação de um passado quebradiço, a expectativa da abertura democrática no Brasil, na segunda metade da década de 1970, expõe, com *Alucinação*, a esperança calcada neste delírio contemplativo do autoexílio, do cantor-narrador que partiu do norte ao sul, e a afirmação de que o tom da temporalidade/cotidianidade da cultura brasileira é pessimista na recepção dos exilados no estrangeiro. E aqui vale tanto o retorno de Caetano em 1972 (a crítica de Belchior parece alcançá-lo) quanto os políticos retornados em 1979. O tempo do cotidiano assume, assim, um valor de elaboração contemplativa para que o palavrório da esfera pública seja atravessado, estética e politicamente, pela argumentação do ser-no-mundo pensado na banalidade, como nos sugere Castro no seguinte trecho:

Pode haver autenticidade e quotidianidade e, por outro lado, a inautenticidade não deve ser pensada como algo negativo, e sim como um necessário desligamento, por assim dizer, da condição existencial dentro do estar-no-mundo e Ser-aí [no componente midiático]. Efetivamente, para esse *Dasein* que é temporalmente e que se realiza na medida de sua própria temporalização, se trata de uma necessária oportunidade de viver o tempo comum e banal, o tempo do cotidiano, de ser consigo mesmo (...), que tem a faculdade de projetar o *Dasein* para a banalidade do mundo (Castro, 2017, p. 101).

Assim, se notarmos as escolhas dos temas de artistas contemporâneos a *Alucinação*, como Tim Maia e Raul Seixas, já mencionados, percebemos uma investida não mais na premissa de uma contracultura eufórica, ou dissimuladamente *zen*, mas numa espiritualidade delirante (a alquimia racional de Tim Maia, a sociedade alternativa de Raul Seixas, por exemplo), ora operada na autoprojção individual, ora modelada no desprendimento discursivo da luta coletiva: dos excluídos, dos pequenos, essencialmente. Nesse sentido, o personagem “maluco beleza” de Raul Seixas (que controla a lucidez com a loucura, em sua descrição principal) é próximo da desobediência do cantor-narrador de “Como o diabo gosta” (“sempre desobedecer, nunca reverenciar”).

Os pormenores dessa outra linguagem contracultural, por esses artistas pós-tropicalistas, reconfigura não apenas a representação dos aspectos culturais de dada produção, mas principalmente a construção de outras possibilidades para o país, no limiar das tensões entre a dureza ditatorial e a expectativa da abertura democrática. Curiosamente, é nessa contramão da esperança redentora que o encerramento de uma era é marcado por assimilações românticas radicais ante o racional alegórico mais elaborado pelas linhas de força do primeiro tropicalismo. Os desajustes estéticos, nesse processo, são engendrados por violências simbólicas. Uma das mais consistentes talvez seja a imagem daqueles que voltam do exílio, que, ao retornarem e fincarem o pé no chão da pátria nativa, se veem, já idosos, absorvidos pelo novo. Leonel Brizola, Luiz Carlos Prestes e outros se inserem nas demandas do novo, com o discurso da abertura política, mas são, agora, presenças fantasmáticas em cena. Em meio ao tenso processo de absorção das novas roupagens políticas e culturais, desde o capital cultural interdito pelo golpe de 1964 até as inconstâncias do modelo de transe entre as épocas, entre as gerações, tais presenças reorientam outros significados para os exilados que retornam (na melancolia) e contribuem, com força, para a reelaboração dos limites e do ocaso da contracultura.

Pois bem, se a violência simbólica é marcante neste ponto de chegada, no fim da década, com seus fantasmas em cena, a liberdade passa a ser compreendida na costura dos pontos distendidos da cultura brasileira, e na necessidade de empenhar uma teoria de fundo maior sobre as aspirações do artista, do povo e das engrenagens

dos projetos culturais. Wisnik parece compreender essas demandas embaladas pela necessidade de época:

Se o tropicalismo é o sonho da abertura de um baú (que precede o fechamento político de 1968) que contém as quinquilharias, as traquitandas e as maravilhas acumuladas ao longo de uma história recalcada, a volta do exílio contém a consciência de que não há mais aquele baú a abrir, que o processo produtivo acelerou os signos culturais numa centrifugadora, e que os seus movimentos reais não podem ser percebidos em centros localizados, nem em linhas retas, mas em círculos abrangentes (Wisnik, 2005, p. 36).

O espírito do tempo, aqui, é determinante no sentido de expor uma emergência de ritualística da canção popular, e suas demandas, cuja leitura reflexiva possa investir a banalidade do ser-no-mundo (cf. Castro) diante do palavrório do espaço público “contaminado”, mais e mais, da cultura internacionalizada. Trata-se, ademais, da evidência desse delírio intempestivo de percepção do cotidiano vulgar, a modelar as expectativas de um povo, na reelaboração estética possível de dada alucinação lúcida, e seus dispositivos poéticos. Esse sentimento se verifica, por exemplo, na obra dos ditos poetas malditos dos anos 1970 (Cacaso, Leminski, Ana Cristina Cesar, Mautner, Macalé), que reivindica uma estética cada vez mais preenchida pela angústia e pela temporalidade estilhaçada da cultura de massa. Empreende-se uma tensão sobre o espírito de época, em que *Alucinação* parece antever duas emergências: uma interna, como assimiladora de produções artísticas do período; outra externa, como a descrever o surgimento do prosaico como molde de resistência.

### 3. Um tempo alucinante: rearranjando as temporalidades da vida social

Além desse diálogo com o contexto de surgimento do álbum, há, no discurso de *Alucinação*, um movimento que coloca a própria compreensão do tempo em questão. A reinterpretação do tempo está associada ao questionamento do futuro enquanto lugar de chegada da modernidade. A modernidade, encarada como um horizonte a ser alcançado, convoca uma leitura do tempo como uma progressão linear. Essa noção de modernidade, centrada nas culturas ocidentais, estabelece

essa linha progressivista para o desenvolvimento social. Tal perspectiva não somente coloca a América Latina num lugar de atraso e incompletude, como priva a seus povos – à época, considerados “de terceiro mundo” – do direito de constituir maneiras alternativas de pensar as dinâmicas temporais e as relações culturais com o tempo. Assim, a convivência confusa e tensionada das múltiplas temporalidades nas culturas latino-americanas e suas resistências cotidianas são vistas como entraves para o alcance da modernidade. Neste contexto, as mesclas culturais são marcas de uma impureza, um impedimento para o alcance da modernidade e do progresso.

Aníbal Quijano (2005) pondera que esta perspectiva, embora tenha reprimido e sufocado as heranças culturais latino-americanas durante o período colonial, não impediu que elas emergissem *clandestinamente* a partir da mescla, da imitação e da subversão de seus símbolos numa relação dialética com as imagens da modernidade. Martín-Barbero (2008) pontua essa emergência justamente nas produções culturais e nas apropriações tecnológicas processadas na América Latina que se fundam num gesto de “revanche sociocultural”, no qual usos e formas imprevistas são processadas e passam a questionar as lógicas culturais dominantes. O reconhecimento da lógica da diferença – a mestiçagem constitutiva da razão de ser – revela a sua potência de intervenção nos cursos da modernidade. Assim, a mestiçagem cultural é aberta à institucionalidade e à cotidianidade, à objetivação dos atores, à multiplicidade de solidariedades que se operam no social:

É como a mestiçagem e não como superação – continuidades na descontinuidade, conciliações entre ritmos que se excluem – que estão se tornando pensáveis as formas e os sentidos que a vigência cultural das diferentes identidades vem adquirindo: o indígena no rural, o rural no urbano, o folclore no popular e o popular no massivo. Não como forma de esconder as contradições, mas sim para extraí-las, dos esquemas, de modo a podermos observá-las enquanto se fazem e se desfazem: brechas na situação e situações na brecha (Martín-Barbero, 2008, p. 262).

Essa releitura do “agir em mescla” da América Latina faz com que as trocas culturais sejam vistas como produções inventivas e criativas da cultura. A partir disso, a experiência de ser latino-americano é tratada como uma experiência de

fronteira – ou fronteiras, se considerarmos as fronteiras da modernidade, do tempo e da cultura. Essa imagem limiar é densamente explorada por Canclini (2011), que fala da latinidade como constituída pela porosidade e permeabilidade à presença do Outro e, ao mesmo tempo, por uma performatividade e constante redefinição de si. Esse reconhecimento da mistura e da resistência residual (Williams, 1969) das culturas coloca em xeque o que significa ser moderno em terras latino-americanas. A modernidade se converte então não num espaço transitável, mas numa condição que nos envolve, na qual a permanência é impossível e o trânsito interminável, pois já não há ponto de chegada. Essa incerteza aparece em Belchior pela negação das teorias prontas e, em especial, do movimento tropicalista, bem como das afirmações categóricas sobre a experiência de ser no mundo, por entender que as formas culturais emergentes das nossas mesclas são capazes de tornar expressiva a nossa experiência de sermos latino-americanos – de modo que “um tango argentino me vai bem melhor que um blues” (“A palo seco”).

Essa relação mesclada e fronteira da cultura latino-americana coloca a modernidade em tensão a partir de três processos de mescla: descoleção, desterritorialização e os gêneros impuros. A descoleção é percebida pela ruptura com as hierarquias das culturas dominantes, apegadas às categorias e julgamentos de valor, que se traduzem nas culturas de mescla pela ruptura dessas fronteiras para fazer emergir formas novas. A desterritorialização convoca para o desafio de pensar a transformação das relações com o local, que passam a ser tensionados pelos valores, produtos e formas globais, reprocessando-as por um olhar localizado; já os gêneros impuros conduzem à emergência de formas culturais fronteiriças, tocadas pelas formas midiáticas, nas quais se permite a mescla de culturas, espaços e tempos, como os videoclipes, quadrinhos, música popular massiva, sonoridades híbridas e etc.

Junto a esses processos, podemos apontar a destemporalização, posto que as temporalidades latino-americanas tensionam o moderno, o tradicional e o midiático, reconfigurando a noção de passado-presente-futuro como uma sequência. A reconfiguração dos regimes temporais aparece como marca crucial para a compreensão de *Alucinação* (1976): o futuro não é um ponto de chegada nem

um vir-a-ser, mas o tempo no qual é possível – e necessário – rejuvenescer, reinventando a lógica do tempo. Com essa proposta, o futuro não pode ser visto como uma externalidade – passível ou não de realização – mas como nascido da experiência corporal dos sujeitos, emergente das maneiras de ser e estar no mundo.

Essa dimensão da ação como constitutiva do futuro é trabalhada por Appadurai (2013), que o vê como um trabalho imaginativo, resultante de uma experiência cultural: o futuro é uma forma cultural produzida socialmente. Essa forma de produção/projeção do tempo envolve um conjunto de afetos e sensações: projetar o futuro demanda expectativas e sentimentos, exige um olhar para o tempo e inquirir o que se espera dele, revela um estado emocional que, em sua melancolia, reserva a potência de agir em contrapelo à própria época. Daí o futuro não pode ser compreendido por um viés conceitual ou técnico, mas por uma experiência corporal e emocional profunda, na qual há sempre “uma mudança em breve” para acontecer. Por isso, em *Alucinação* (1976), o futuro não é aquilo que vem após o presente, mas aquilo que toma corpo em oposição aos desencaixes sentidos na tensão entre passado e presente – tal como a roupa que não nos serve mais.

O passado é associado a um estágio da vida que é social, mas também reconhecível pelos sujeitos, que precisam imaginar o futuro ainda que não haja um passado que lhes ampare com imagens auspiciosas – afinal, “o que há algum tempo era jovem e novo, hoje é antigo” (“Velha roupa colorida”). Esse acionamento dos sujeitos para pensar o tempo social se torna um traço marcante do álbum à medida que o tempo é dotado de corporeidade e é pensado a partir dos sujeitos, conferindo-lhes o poder de ação e configuração sobre o seu próprio tempo.

Ao trazer essa dimensão corporal para o tempo, associando-o ao jovem como figura e marca de um tempo, ele promove uma inversão da lógica temporal linear. O passado, que um dia fora jovem, envelhece, e o futuro não pode ser a continuação do envelhecimento – sob pena de perder o frescor da juventude e seu potencial transformador. Nessa lógica, o futuro só se torna potente enquanto juventude, pois sem o rejuvenescimento a mudança social é impossível.

#### 4. Rejuvenescer – a emergência do prosaico como resistência

A oscilação de uma temporalidade que nega um encadeamento linear para ver o futuro como campo de resistência situa a sociedade brasileira às lógicas cada vez mais aceleradas das cenas culturais internacionalizadas. Tem-se, então, em Belchior especificamente, o resquício de uma alma fugidia (Teixeira Carlos, 2014). O álbum *Alucinação* explica essa aflição, na apresentação do canto crítico intelectual e polêmico (Moreira, 2015). Mas, diversamente do que se poderia supor, ele não deposita no jovem a “esperança” de um novo tempo, mas na potência de “fazer-se jovem” – a juventude como uma ação encarnada nos sujeitos e nascida de seu olhar subversivo e resistente ao mundo. Disso deriva certa melancolia, pois enquanto potência há uma incompletude em face da expectativa da sua realização. O aspecto de denúncia melancólica é consequência, portanto, de uma quebra de expectativas: tanto pela emergência do novo como tema (“o novo sempre vem”), como pela possibilidade de falar, reflexivamente da dor e do amor romântico. Sanches, ao interpretar “Fotografia 3 x 4”, sintetiza essa propulsão em Belchior, no antagonismo do artista com o “outro romântico” Roberto Carlos:

À violência social que recebia na testa, o narrador [de “Fotografia 3 x 4”] respondia com violência interna equivalente, à maneira do protagonista de *Laranja Mecânica* de Stanley Kubrick (citada literalmente em “Alucinação”). O conflito essencial era o do sentimento de inadequação ao tempo (à idade) e à geografia (no autoexílio do retirante nordestino). A tristeza era a prova dos nove de Belchior, como era também a de Roberto Carlos [seu antagonista poético] (Sanches, 2004, p. 237).

Essa premissa de Sanches retoma a ideia de violência simbólica como anteparo da cotidianidade em *Alucinação*. Essencialmente, “Fotografia 3 x 4” apresenta a amargura e a impassividade do cantor-narrador, coadunado, firmemente, à possibilidade de reconstruir um passado idílico (e doído) com a amostra mais incisiva dos novos tempos, e do significado do percurso desse exílio interno. Tal espírito se encontra em canções de outros discos como “Na hora do almoço” (1974), “Galos, noites e quintais” (1977), “Tudo outra vez” e “Conheço o meu lugar” (1979). Em todas elas há a constatação de que o universo da infância, do

tempo que consumiu a sua alma, não volta. Ele, o tempo, é consubstanciado na errância (espacial e temporal). Com isso, o ato de falar de amor nutre-se com a condição de inadaptação e com a descrição do banal. O que parece reembaralhar as possibilidades do autoexílio, do ocaso contracultural, em Belchior, é essa dicotomia, tematizada a ferro e fogo, entre a esperança e a constatação da fragilidade humana de agir para refundar o próprio tempo. O tempo da interdição é disputado no veio da alucinação lúcida projetiva de futuro. A emergência da nação e seu povo, e do ente pessoal retraído, por meio das engrenagens do cotidiano, é sentida do e no prosaico (no sentido de se opor ao palavrório das explicações teóricas generalistas de mundo). Assim, nos interessa observar três categorias de compreensão dessa manifestação em *Alucinação*:

#### a. A cultura popular como afirmação do prosaico

Se o espírito do tempo parece ser a discussão norteadora de *Alucinação*, esse condicionante é posto à prova com a afirmação de um momento marcado pela vida prosaica, ante o delírio da modernidade veloz. Mas essa descrição pode ser resumida também como lembrança nostálgica. Isso se ancora, então, ao mantra “ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro”, como se a linha poética advertisse que o componente de luta pessoal (do indivíduo, da prece cotidiana) é a oposição ao anjo caído dessa mesma modernidade.

A esse respeito, é necessário perceber que as bases de um discurso identitário, nestes deslocamentos do sujeito (o errante, o inadequado, o poeta romântico) investe-se da cultura popular como marca de resistência no elogio do local de origem, cearense, nordestino, brasileiro (principalmente nas canções “A palo seco” e “Fotografia 3 x 4”). A obra de Belchior, como um todo, aponta a temática da amargura do cotidiano, afirmando o seu lado prosaico, e, no avesso, assumindo o rompimento com o palavrório da arena pública da comunicação de massa. Expõe, a partir disso, suas contradições: de apelo à melancolia e de descrição dos processos sociais esgarçados.

Surge aí um senso de latinidade, de um veio que nos constitui e nos interliga, que permite um identificar-se e um sentir coletivo. A construção dessa identidade latino-americana é menos a busca por uma homogeneidade e mais a tentativa de indicar uma matriz de sentidos, uma comunidade de sentimentos que permite um grau de identificação pelas sensibilidades. Isso se evidencia já na canção de abertura do álbum, “Apenas um rapaz latino americano”, no qual a trivialidade da própria identidade se manifesta pela tentativa de normalização de um cotidiano de interdições (proibições políticas e também estéticas, ao arrogar-se o direito de não fazer uma música “Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve”) que impõe ao artista um papel de resistência quando a luta é para viver – para atender aos compromissos colocados a si mesmo com a própria vida e seus desejos (“Mas se depois de cantar você ainda quiser me atirar, mate-me logo, à tarde, às três, que à noite eu tenho um compromisso e não posso faltar por causa de vocês”).

Já em “Fotografia 3x4”, Belchior coloca em xeque a noção de que os documentos que nos atribuem uma cidadania comum – tão relevantes em tempos de vigilância e opressões sociais e políticas – se tornam risíveis pela impossibilidade de nos situar culturalmente, de promover uma identificação: “Em cada esquina que eu passava um guarda me parava, pedia os meus documentos e depois sorria examinando o 3x4 da fotografia e estranhando o nome do lugar de onde eu vinha”. A identificação social emerge na cotidianidade do gesto e do sentimento, na comunidade intersubjetiva que emerge de se saber “um rapaz latino americano, sem parentes importantes e vindo do interior” (“Apenas um rapaz latino americano”).

Por isso, reconhecer-se latino-americano abarca tanto uma trivialidade, na qual se procura normalizar o cotidiano e suas lutas e resistências (políticas e estéticas), quanto um saber-se latino-americano por sentir e afetar-se de forma singular. Com isso, o grito desesperado precisa ser em português, a língua a partir da qual sentimos e ordenamos esse sentir, evidenciando o vínculo emocional com essa comunidade que nos constitui e na qual somos forjados.

Sonoramente, essas mesclas culturais constitutivas do ser latino-americano aparecem pela habilidade com que ele compõe a partir de um entrecruzamento das referências locais e regionais com as produções *mainstream*, associando-se ao *folk* e

ao *rock*, como forma de fazer surgir um estilo que evidencia a dimensão residual da sua produção. Com essa constituição sonora, o artista faz surgir uma sintonia irônica entre o moderno e o tradicional, mostrando as incongruências e inconsistências do seu próprio tempo. Assim, o tom melancólico e, ao mesmo tempo, ácido e irônico do compositor não se limita à textualidade, fazendo contraponto com o tom romântico de suas composições enquanto aponta os desenganos e desencaixes daquele momento.

Assim, a forma de viver a identidade nos une no sofrimento e nas maneiras de sentir, e a necessidade de compartilhar a dor dessa experiência se manifesta na ânsia por ser ouvido, ecoar no outro, feri-lo para assim reconhecer a partilha das mesmas sensações: “eu quero é que esse canto torto, feito faca, corte a carne de vocês” (“A palo seco”). Nessa composição, o tom melancólico se reforça por ser uma composição seguida da cadência ironicamente animada de “Não leve flores”, na qual se remete mais diretamente ao *folk*. É por isso também que se repete com tanta força – e melancolia – “eu sou como você” em “Fotografia 3x4”, pois a identificação só é possível se nos reconhecermos intersubjetivamente, como aqueles que partilham uma experiência social.

### **b. A temporalidade tensionada**

Em *Alucinação*, o tempo linear é marca do conservadorismo, nos faz sucumbir à permanência. Um tempo que se funda nas bases do “antigo”, da “roupa que não nos serve mais”, é uma continuidade, que faz do futuro o lugar “dos nossos pais”, de modo que não se tem a possibilidade de ruptura ou mudança. Esse tempo apassivador coloca as temporalidades acima dos sujeitos e suas ações, pois lhes suprime a possibilidade de inaugurar outras experiências temporais.

Em “Velha roupa colorida”, o desencaixe entre o passado e presente é revelado pela roupa que já não cabe: o passado é contingente do presente. Para libertar-se do passado e ampliar as possibilidades de futuro, deve-se desvencilhar-se dele e refundar um lugar do futuro. Neste contexto, o passado e o presente são o tempo do antigo e só nos envelhecem: é preciso rejuvenescer para o futuro existir

como potência, em oposição ao passado que nos constrange. É necessário fazer do futuro um outro, torná-lo novo: o futuro rejuvenescido é a esperança que alimenta a melancolia sentida no dia a dia. A inversão da lógica do tempo torna-se, assim, uma estratégia de sobrevivência do futuro.

Eis aqui o sentido de urgência de *Alucinação*. O rompante do novo parece ser definidor de algo mais complexo, a notar um recorte condicionado por uma etapa de absorção de registro de época latente, em que o tempo marcado pela crise do sujeito se instala. Os ares do contexto da sociedade brasileira, em tal período, advêm da resistência coletiva, mas é embalado com movimentos muito pessoais. Diferentemente da reacomodação de um passado redentor, o narrador do álbum, de modo geral, empreende uma linha de fuga, além de firmar este tempo quase estilhaçado da lembrança doída.

Nesse sentido, a inadequação do sujeito é uma afirmação de entorpecimento, como uma chance de saltar ao novo: inquieto, juvenil. O sol que brilha desse movimento parece contemplar um desconforto cultural que convoca os ânimos do seu tempo. “O sonho acabou” parece antecipar a confirmação do local inquieto do narrador, e estender as aflições do sujeito às questões inerentes a sua época, à sua nação, ao seu povo, às vanguardas artísticas que lhe são caras. À propósito, em Belchior, o jogo da melodia/harmonia nas canções está envolvido com as referências poéticas (por exemplo, de João Cabral de Melo Neto, em “A palo seco”, e de Edgar Allan Poe, em “Velha roupa colorida”) e musicais (como Billy Fury, pela citação “Play it cool, baby”, em “Alucinação”) e com a descrição minuciosa de uma urgência, na percepção da vulgaridade poética no dia a dia. Esse tempo da inconstância é a aflição do seu lugar no mundo.

### c. O autoexílio e a luta por fazer-se jovem

No mais, a movimentação poética é peça-chave de outro deslocar-se, nesse intenso processo de narratividade exasperante. Diferentemente da volta dos tropicalistas, em 1972, e dos exilados de 1979, esse sujeito estrangeiro em terra

nacional – “não quero lhe falar, meu grande amor” (“Como nossos pais”) – faz da melancolia o cerne da apresentação do lugar que se esvai e é.

É como se ele, o sujeito narrador, compreendesse, pela observação que faz, as linhas suaves de um tempo corroído pela dureza/leveza do prosaico como guia. Não sem sentido, as imagens de *Alucinação* apontam que se o trem da História se move na interdição dos lugares de origem, o sentimento de deslocamento pessoal é sempre vivido como um dilema do que é identificado e do que é projetado, nos termos de Marcuse.

A liberdade, dessa forma, adquire um valor de ação: a elaboração de um canto da juventude e a expectativa da esperança. Assim, a ciência dessa afirmação, do tempo que insiste em não se fechar, que não se encerra, dispõe de algo caro à crítica da exasperação moderna em Belchior: o desconforto em relação a um futuro sem lastro. O sentimento de autoexílio assume, assim, um lugar de resistência a algo externo do cotidiano da vida prosaica.

Essa vida prosaica não deixa de ser observada pelo agir daquele que rejuvenesce, que vê na juventude uma potência, capaz de assumir o controle dos rumos do tempo e, com isso, empreender transformações imprevistas no social. Em “Como nossos pais”, a reorganização temporal é a única maneira de enfrentar o antigo, o conservador, que traça um futuro soterrado na antiguidade do passado/presente. Isso se dá porque o antigo é o que temos hoje – presente – pois é uma continuidade da decadência do mundo. Fazer-se jovem é libertário, transgressor, já que resiste a aceitar a triste passagem do tempo, em que o conservadorismo e o materialismo manifestos pela figura dos pais – a imagem de quem “está em casa, guardado por Deus, contando vis metais” – evidencia a desesperança, sufocando os futuros possíveis. Essa figura dá a ver aquele que, pela imobilidade, pela passividade, impede-se a refundação do social. Por isso, não ser capaz de rejuvenescer é uma fatalidade; é viver no presente e tornar-se antigo, permitir-se envelhecer e ceder à visão conservadora do tempo linear.

Em “Sujeito de Sorte”, se evidencia a melancolia sentida diante dessa constatação: ser jovem é um risco – “Porque apesar de muito moço, me sinto são e salvo e forte” – uma vez que é a juventude que sente e enfrenta o próprio sentido de

tempo. Rejuvenescer, tornar-se jovem no presente e no futuro, é abrir mão do passado enquanto guia para sua presença no tempo (“E assim já não posso sofrer no ano passado”): viver o passado é morte e também entrega – o espírito da juventude exige essa ruptura com o antigo, o conservador, aquilo que nos mata pelo conformismo com as violências resistentes no tempo presente. Daí, a grande alucinação é suportar o dia-a-dia, assumir a experiência enquanto vivência corporal, na qual o desafio existe em não se tolher, manter-se firme, em defesa da libertação: “não vou, eu mesmo, atar minha mão” (“Como o diabo gosta”).

Essa capacidade subversiva da juventude de inverter a lógica do tempo é provocativa em “Não leve flores”, em que se afirma que espezinhar o jovem não é boa estratégia: “as lágrimas do jovem são fortes como um segredo, podem fazer renascer um mal antigo”. Nessa canção, deixa-se claro que a rebeldia, o espírito transgressor nascido do rejuvenescimento dos jovens, é o que vai fazer face às repressões e sofrimentos. Não supor que em sua dor a juventude tem paralisia, pois o sofrimento na juventude converte-se em força para a resistência, rebela-se e engendra a luta – ainda que a esperança dos jovens não tenha se completado (a mudança não tenha ocorrido ainda), ela não é morta. Assim, ao final do álbum, em “Antes do Fim”, em diálogo intertextual com Guimarães Rosa, Belchior recupera a citação de *Grande sertão: veredas* (“Viver é muito perigoso”) para afirmar que esse é o perigo que a vale a pena se expor: a juventude é o sopro vigoroso que transforma o social.

## 5. Considerações finais

É importante frisar, a partir disso, que a canção popular brasileira dos 1970 (Wisnik, 2005) faz da metáfora sua própria compreensão. Essa fase de modernização da música popular brasileira está ligada a um atributo de resistência num movimento paradoxalmente marcante: a sofisticação de uma cultura de massa que padroniza a expressão e as demandas das vozes de uma sociedade diversificada no consumo dessas marcas expressivas da canção. Nesse sentido, a canção de um artista popular como Belchior reflete as condições do país nessa roupagem, via

indústria cultural, de uma prosa da fala pública (nordestina, cearense, no caso) a decifrar as circunstâncias da hegemonia de uma fala maior. Ao mesmo tempo, evoca uma marcação musical e comunicacional típica do *folk rock* estadunidense, marcadamente em Bob Dylan, a psicodelia de um romantismo sincero (principalmente em Lennon) e uma assimilação do canto político folclórico latino-americano (fundamentalmente, na influência de Victor Jara e nas músicas de Luiz Gonzaga). Essa mescla sonora e poética, diríamos, dá pistas de uma reflexão interna da crise da contracultura, nos termos que tratamos aqui: “ao longo dos anos 70 a revolta cultural se apresentou de forma espontânea e desorganizada” (Novaes, 2005, p. 16), como se afirmasse o acréscimo dessas descrições e expectativas e tivesse que encarar os desdobramentos de seus papéis e representações no caldo da cultura brasileira dali em diante.

Pela escuta atenta e afetiva deste álbum, essa mescla surge como um desajuste diante da modernidade, pois, ao se revelar rotineiro e banal, abre-se para a riqueza do cotidiano e vê, nele, emergência de um modo singular de ver o mundo. Ao voltar a atenção para esse cotidiano e suas potencialidades, o álbum revela formas subversivas de viver e entender o tempo, tornando imprevisíveis o papel poético e estético da melancolia. A partir desse retorno ao cotidiano latino-americano e suas mesclas constitutivas surge uma forma enraizada de resistência às durezas e violências do mundo.

Por isso, a aposta central de reordenação da experiência do tempo via rejuvenescimento torna-se a chave para a compreensão do futuro. Ao inverter a lógica de passagem do tempo – tornar-se jovem no futuro –, revela-se uma outra forma de compreender e viver o tempo, gestada no seio de uma comunidade intersubjetiva que encontra na latinidade, na partilha dos sentimentos, a possibilidade de fazer face às violências e interdições colocadas àquele contexto.

Nesse reordenamento das formas de lidar com o tempo, o presente é acionado para marcar o curso da ação dos sujeitos, promovendo assim uma cesura das temporalidades: reconhecer-se cearense, nordestino, brasileiro, latino, que sangra, sofre, morre e renasce é um marcador da força do gesto de resistência e sobrevivência dos povos que rompem com o tempo. Rompe-se com o tempo do

outro, externo, linear, moderno, em defesa de um tempo latino-americano que se faz e se reconhece jovem para viver as esperanças que, mesmo não vividas, também não se encontram mortas (“Como o Diabo Gosta”).

Se esse conflito com o tempo é muitas vezes visto como “desnorтеio” e como “desapontamento”, sentimentos tidos como “comuns no seu tempo”, é também o tempo que permite o surgimento de uma melancolia necessária, por meio da qual se estabelece um reconhecimento intersubjetivo (“eu sou como você”, em “Fotografia 3x4”) que resiste ao conservadorismo do seu tempo e da compreensão dos tempos. É intersubjetiva e cotidianamente que se torna possível viver a verdadeira alucinação, entrever a mudança no dia a dia, forjando o esteio no qual “amar e mudar as coisas me interessa mais” (“Alucinação”).

### Referências bibliográficas

APPADURAI, Arjun. *The future as a cultural fact: essays on a global condition*. Londres: Verso, 2013.

BELCHIOR, *Alucinação*. São Paulo: Philips, 1976.

CANCLINI, Néstor-Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2011.

CASTRO, Fábio Fonseca. Temporalidade da comunicação na sua quotidianidade. In: MUSSE, Christina Ferraz; VARGAS, Herom; NICOLAU, Marcos (orgs.). *Comunicação, mídias e temporalidades*. Salvador: Compós; Edufba, 2017.

MARCUSE, Herbert. “Num mundo feio não pode existir liberdade”. In: COHN, Sergio; PIMENTA, Heyk (orgs.). *Maió 68*. Série Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2018.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultural e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2008.

MOREIRA, Raul Furiatti. *Um sem-lugar em Belchior: a escuta de Alucinação*. Dissertação apresentada e defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFJF. Juiz de Fora, 2015.

QUIJANO, Aníbal. Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 19, n.55, p.9-31, set./dez. 2005.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Como dois e dois são cinco*. São Paulo: Boitempo, 2004.

TEIXEIRA CARLOS, Josely. *Fosse um Chico, um Gil, um Caetano: uma análise retórico-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior*. Tese apresentada e defendida no Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa da USP. São Paulo, 2014.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade: 1780-1950*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Senac Rio, 2005.