

**DO SILÊNCIO AO GRITO:
a alusão como ponte entre textos, saberes e sujeitos, em Belchior**

**FROM SILENCE TO SCREAM:
allusion as a bridge between texts, knowledge and subjects, in Belchior**

João Leonardo Cordeiro Júnior¹

Vera Lúcia Morais de Souza²

RESUMO

O presente artigo analisa o papel da alusão na construção das letras das canções "A Palo Seco" (1974), "Velha Roupas Coloridas" (1976) e "Divina Comédia Humana" (1977), de Belchior, evidenciando como essa tática intertextual fomenta o diálogo entre literatura, sociedade e discurso. O estudo fundamenta-se em uma abordagem discursiva para compreender como as letras do compositor cearense atuam como enunciados lírico-musicais, que ativam a memória cultural e intertextual do ouvinte. Apoiada em autores como Koch, Samoyault, Piègay-Gros e Cavalcante, a pesquisa define a alusão como um procedimento intertextual, que se realiza através de pistas sutis, capazes de acionar a memória cultural do leitor/ouvinte. A análise das três canções revela como Belchior manipula múltiplas camadas discursivas: em "A Palo Seco", ele reinterpreta poeticamente a ideia de canto puro, presente no poema de mesmo nome de João Cabral de Melo Neto, como uma metáfora para a resistência e a autenticidade estética. Em "Velha Roupas Coloridas", alude ao movimento hippie e à contracultura da década de 1960 como elementos interdiscursivos. Em "Divina Comédia Humana", mescla Dante Alighieri e Olavo Bilac, edificando uma viagem poética entre o inferno, o purgatório e o paraíso. Por meio da alusão, o discurso de Belchior revela-se polifônico, engajado e crítico, ultrapassando a estética musical para estabelecer-se como um local de contestação e memória histórica. Conclui-se que a obra de Belchior atualiza discursos literários, filosóficos e sociais, através de sua música, transformando-a em um território de representação simbólica da experiência, em que o canto "torto feito faca" convida à leitura nas entrelinhas. Assim, a alusão atua como uma ponte entre textos, saberes e sujeitos.

Palavras-chave: Intertextualidade; Alusão; Literatura; Sociedade; Discurso.

ABSTRACT

This article analyzes the role of allusion in the construction of the lyrics of the songs "A Palo Seco" (1974), "Velha Roupas Coloridas" (1976) and "Divina Comédia Humana" (1977), by Belchior, highlighting how this intertextual tactic fosters dialogue between literature, society and discourse. The study is based on a discursive approach to understand how the lyrics of the composer from Ceará act as lyrical-musical statements, which activate the cultural and intertextual memory of the listener. Supported by authors such as Koch, Samoyault, Piègay-Gros and Cavalcante, the research defines allusion as an intertextual procedure, which is carried

¹ Acadêmico do curso de Letras - Língua Portuguesa - da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) - campus Coração Eucarístico. E-mail: joaojunior2025@gmail.com

² Acadêmica do curso de Letras - Língua Portuguesa - da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) - campus Coração Eucarístico. E-mail: verinhalms@gmail.com

out through subtle clues, capable of triggering the cultural memory of the reader/listener. The analysis of the three songs reveals how Belchior manipulates multiple discursive layers: in "A Palo Seco", he poetically reinterprets the idea of "cante puro", present in the poem of the same name by João Cabral de Melo Neto, as a metaphor for resistance and aesthetic authenticity. In "Velha Roupas Coloridas", he alludes to the hippie movement and the counterculture of the 1960s as interdiscursive elements. In "Divina Comédia Humana", he mixes Dante Alighieri and Olavo Bilac, building a poetic journey between hell, purgatory and paradise. Through allusion, Belchior's discourse reveals itself to be polyphonic, engaged and critical, going beyond musical aesthetics to establish itself as a site of contestation and historical memory. It is concluded that Belchior's work updates literary, philosophical and social discourses through his music, transforming it into a territory of symbolic representation of experience, in which the song "crooked like a knife" invites us to read between the lines. In this context, allusion acts as a bridge between texts, knowledge and subjects.

Keywords: Intertextuality; Allusion; Literature; Society; Discourse.

INTRODUÇÃO

Por natureza, a linguagem é dialógica. Tal como destacam Bakhtin e Volóchinov (2017), cada enunciado carrega ecos de outros discursos, atuando como um ponto de encontro de vozes sociais. A multiplicidade de vozes nos textos é realizada através da intertextualidade e da interdiscursividade.

A alusão é um dos procedimentos intertextuais mais notáveis, visto que é uma forma de evocar um texto anterior, sem mencionar diretamente sua fonte.

Neste texto, busca-se compreender o funcionamento discursivo da alusão em três canções do Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes, mais conhecido como Belchior (*in memoriam*), cantor, poeta, compositor, músico, produtor e artista plástico cearense, cuja obra inscreve-se na tradição da música popular brasileira crítica e literária. As músicas selecionadas - "A Palo Seco", "Velha Roupas Coloridas" e "Divina Comédia Humana" - expõem um discurso lírico que, ao fazer referências à literatura, filosofia e história, utiliza mecanismos intertextuais implícitos, instigando no ouvinte uma leitura ativa e interpretativa.

ALUSÃO E INTERTEXTUALIDADE

Discutir sobre alusão implica, necessariamente, abordar a intertextualidade. Como procedimento textual, a alusão não só se enquadra no vasto campo da intertextualidade, mas também representa uma de suas manifestações mais sutis e refinadas. O conceito de intertextualidade, proposto por Julia Kristeva (1969), refere-se à presença de um texto em outro, implicando a ideia que cada enunciado é construído a partir de enunciados anteriores.

Trata-se de uma rede textual e discursiva, que torna inviável a concepção de um texto como uma entidade isolada.

Nesse contexto, a alusão surge como uma estratégia, que se apoia em pistas indiretas, fragmentadas ou implícitas, demandando do leitor/ouvinte uma competência interpretativa mais sofisticada.

Segundo Genette (2010), a alusão é um tipo menos explícito de intertextualidade, já que a referência ao texto anterior se dá de maneira subentendida, o que a distingue de outras práticas, como a citação direta ou a paráfrase.

Piègray-Gros (2010) contribui significativamente para essa discussão ao afirmar que a alusão “[...] se baseia num jogo de palavras, aparece, de repente, como um elemento lúdico, um tipo de piscar de olhos divertido, dirigido ao leitor”. (Piègray-Gros, 2010, p. 222).

A autora ainda alega que a alusão é “também muitas vezes comparada à citação, mas por motivos completamente diferentes: já que ela não é nem literal nem explícita, pode parecer mais discreta e mais sutil. (Piègray-Gros, 2010, p. 222).

Piègray-Gros destaca que a alusão pode ultrapassar, em muito, o campo da intertextualidade, uma vez que pode levar o leitor não apenas a outros textos, mas também à história, à mitologia, à opinião ou aos costumes.

Koch, Bentes e Cavalcante (2007) também enfatizam essa dimensão interpretativa da alusão, argumentando que só se pode falar de intertextualidade no sentido estrito quando existe um diálogo entre textos efetivamente produzidos, exigindo do leitor a identificação dessas vozes entrelaçadas. Portanto, não é qualquer referência cultural ou discursiva que constitui intertextualidade, mas somente aquela que evoca, de maneira perceptível, um texto anterior.

Nessa abordagem, a alusão apresenta-se como um tipo de intertextualidade implícita, conceito abordado por Samoyault (1968), que argumenta que a alusão pode fazer referência a um texto anterior sem especificar sua origem. Em algumas ocasiões, ela nem mesmo funciona como intertextualidade no sentido técnico, mas apenas como evocação semântica, ativando uma constelação de textos e referências compartilhadas culturalmente. Em suas palavras, a alusão

pode também remeter a um texto anterior sem marcar a heterogeneidade tanto quanto a citação. E às vezes exclusivamente semântica, sem ser intertextual propriamente dita. [...] Outras vezes, ela remete mais a uma constelação de textos do que a um texto preciso. (Samoyault, 1968, p.50).

Cavalcante e Brito (2011) fazem uma distinção significativa ao diferenciarem a alusão

intertextual da alusão interdiscursiva.

A primeira diz respeito à presença implícita de textos específicos dentro de outro, enquanto a segunda engloba referências a discursos exteriores mais abrangentes, tais como ideologias, práticas sociais e saberes históricos, configurando-se mais como interdiscursividade do que como intertextualidade.

Portanto, no campo da análise do discurso, a alusão atua como uma estratégia que conecta texto e contexto, fomentando a co-presença de diversas vozes, saberes e experiências. Souza-Santos e Nobre (2019) enfatizam que “[...] tal tipo de intertextualidade se realize por meio da apresentação de pistas que atuarão em diálogo com a memória do leitor/ouvinte, tornando possível a recuperação do processo intertextual.” (Souza-Santos; Nobre, 2019, p. 7).

Assim, a alusão tem um papel crucial no estudo da intertextualidade literária e discursiva, já que é através dela que o texto se conecta a uma rede invisível de sentidos, ativando saberes compartilhados e instigando uma leitura nas entrelinhas. A alusão, mais do que um recurso estético, apresenta-se como uma prática discursiva, que mobiliza o sujeito-leitor, dando-lhe um papel ativo na construção do sentido.

APRESENTAÇÃO DO CORPUS

Esta pesquisa adota uma abordagem discursiva para analisar as canções "*A Palo Seco*" (1974), "*Velha Roupa Colorida*" (1976) e "*Divina Comédia Humana*" (1977), ambas compostas e interpretadas por Belchior. A seleção fundamenta-se na riqueza intertextual desses trabalhos, especialmente em suas alusões a textos literários, como os de João Cabral de Melo Neto e Olavo Bilac.

A abordagem adotada para essa análise vê as letras das canções como enunciados, analisando o funcionamento das alusões e sua relação com o discurso. A ênfase está na identificação das pistas deixadas pelo autor e nos efeitos de sentido, construídos através do diálogo com textos de outros campos do conhecimento.

Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes, cujo nome artístico era Belchior, nasceu em Sobral, no estado do Ceará, aos 26 dias de outubro do ano de 1946. Falecido em Santa Cruz do Sul, no estado do Rio Grande do Sul, aos 30 dias de abril do ano de 2017, foi um cantor, compositor e poeta, e considerado um dos principais nomes da Música Popular Brasileira (MPB), a partir dos anos 1970.

Durante sua infância em Sobral, foi cantador de feira e poeta repentista. Em 1962, mudou-se para Fortaleza, onde estudou Filosofia e Humanidades.

Começou a estudar Medicina, mas abandonou o curso no quarto ano, em 1971, para dedicar-se à carreira artística. No ano referido, foi para o Rio de Janeiro, onde venceu o IV Festival Universitário de Música Brasileira, promovido pela TV Tupi, com a canção *Na hora do almoço*.

No ano seguinte, Elis Regina gravou a canção *Mucuripe*, abrindo-lhe as portas para o reconhecimento nacional. Esteve ligado também a um grupo de jovens compositores e músicos, como Fagner, Ednardo, Rodger Rogério, Teti, entre outros, conhecidos como o *Pessoal do Ceará*.

Em 1974, lançou seu primeiro LP, *A palo seco*. O último disco inédito, *Bahiuno*, foi lançado em 1993. Sua discografia completa consta de 22 álbuns, com mais de 300 composições. Também dedicou-se à pintura, à caricatura e ao desenho.

Seu estilo musical insere-se dentro da MPB, mas possui fortes influências do regionalismo nordestino, da poesia modernista e do rock, o que lhe garantiu uma posição proeminente entre os chamados "novos baianos e cearenses", que revolucionaram a cena musical brasileira, na década de 1970.

A obra de Belchior inscreve-se no campo da MPB, destacando-se por uma combinação entre gêneros musicais tradicionais brasileiros e influências estrangeiras.

Em vez de buscar a harmonia estética da Bossa Nova, ele optou por uma abordagem mais contestadora. Sua voz nasal, suas letras densas e sua figura marginal foram vistas como uma quebra com o lirismo suave da geração anterior.

ANÁLISE DO CORPUS

Inicia-se a análise do *corpus*, primeiramente pela canção *A Palo Seco*, em seguida, por *Velha Roupa Colorida* e, por fim, por *Divina Comédia Humana*, cujas letras se encontram transcritas em anexo, ao final desse artigo.

O objetivo dessa análise é mostrar como a alusão manifesta-se de maneira sutil e diversificada no discurso poético-musical de Belchior. Essa é uma leitura que se apresenta como interpretativa e atenta às camadas de sentido, que surgem nas entrelinhas de suas composições.

Através de uma perspectiva discursiva, analisam-se os modos como as alusões, enquanto manifestações da intertextualidade implícita, reconfiguram referências literárias, filosóficas e culturais, convocando a memória do leitor/ouvinte e estabelecendo um diálogo com o tempo histórico, a subjetividade e a linguagem.

A análise vai além de uma abordagem puramente técnica ou formal, buscando identificar os ecos, silêncios e cortes presentes nas letras de *A Palo Seco*, *Velha Roupa Colorida* e *Divina Comédia Humana*, entendendo-as como territórios densos de significação, onde a voz do artista se entrelaça a muitas outras vozes.

A canção *A Palo Seco*, composta por Belchior, lançada em 1973 e presente no disco *Mote e Glosa* (1974), estabelece um rico diálogo intertextual com o poema homônimo de João Cabral de Melo Neto, presente no livro *Quaderna* (1960).

No poema, fala-se sobre o estilo de canto, que nomina a canção e que depois viria a se associar à figura de Belchior, classificando-o como um jeito de cantar simples e extremo, sem guitarra elétrica ou outros tipos de acompanhamento, feito somente com a voz, anedoticamente tratada como uma lâmina.

O título da canção já anuncia que ela será metadiscursiva. “*A palo seco*”, ou “cante puro”, é uma expressão espanhola que significa “cantar sem o acompanhamento de instrumentos”. É muito utilizada no universo semântico da canção flamenca, denotando um canto primitivo, extremamente forte, emotivo e gutural.

No poema cabralino, o cante a palo seco é caracterizado como um canto desarmado, que

apenas a lâmina da voz
sem a arma do braço.⁶
(Melo Neto, 1960)

consegue entoar. Este é um canto insípido, que necessita

abrir o silêncio com sua chama crua.
(Melo Neto, 1960)

— uma metáfora da resistência, por meio da arte, da dor como elemento estético e libertador.

O compositor apropria-se desse conceito para expressar o grito angustiado de uma juventude oprimida pela repressão militar na América Latina. Seu *cante*, como o de Cabral, é direto, cru, visceral. É uma voz que “canta torta feito faca”, como ele mesmo diria, e que não busca agradar, mas incomodar.

A canção representa um ato de denúncia, de inquietação existencial e política, ressoando o tom áspero e duro da poesia cabralina.

Assim como o *cante* flamenco é uma forma de expressão que ecoa sofrimento e história, a voz do poeta cearense insere-se nesse mesmo registro de autenticidade e

enfrentamento.

Quando o cantor declara:

Tenho vinte e cinco anos
De sonho, e de sangue, (...).
(Belchior, 1974)

há um clamor de urgência e sobrevivência, que ressoa o ideal de João Cabral, de que o canto deve partir do íntimo e ser entoado com “todo o ser aberto”.

Seguem abaixo algumas estrofes do meta-poema:

- 1.1 Se diz a palo seco / o cante sem guitarra; / o cante sem; o cante; / o cante sem mais nada; // se diz a palo seco / a esse cante despido: / ao cante que se canta / sob o silêncio a pino.
1.2 O cante a palo seco / é o cante mais só: / é cantar num deserto / devassado de sol; // é o mesmo que cantar / num deserto sem sombra / em que a voz só dispõe / do que ela mesma ponha. [...]
4.3 A palo seco existem / situações e objetos: / Graciliano Ramos, / desenho de arquiteto, // as paredes caiadas, / a elegância dos pregos, / a cidade de Córdoba, / o arame dos insetos.
4.4 Eis uns poucos exemplos / de ser a palo seco, dos quais se retirar higiene ou conselho: // não de aceitar o seco / por resignadamente, / mas de empregar o seco / porque é mais contundente. ⁶
(Melo Neto, 1960).

Apesar de a canção não conter uma citação direta do poema, a temática parece aproximar-se, destacando a existência de algumas alusões.

Ambos afirmam-se como um cantar franco, claro:

De olhos abertos, [...]
(Belchior, 1974)

[...] com todo o ser aberto [...] ⁶
(Melo Neto, 1960)

Ambos concebem seu cantar como solitário, o poema em meio a um deserto “sem sombra” ou “devassado de sol”, a canção em meio a uma desesperança em moda:

[...] mas ando mesmo descontente [...].
(Belchior, 1974)

Na poesia e na canção, o canto é representado metaforicamente como uma arma simbólica, sendo uma “arma branca”. Na primeira

[...] é um cante desarmado:
só a lâmina da voz
sem a arma do braço (...) ⁶
(Melo Neto, 1960)

ou seja, uma imagem, que remete à crueza do *cante* puro, ao confronto desarmado, porém intenso. Na segunda, essa imagem reaparece mais incisiva:

esse canto torto feito faca
corte a carne de vocês.
(Belchior, 1978)

Na canção, a arma branca ganha um significado estético e político: é a palavra cantada que, sem utilizar violência física, perfura simbolicamente, provocando, denunciando e inquietando. Portanto, trata-se de um canto que fere para despertar - uma voz-lâmina que não corta o corpo, mas as estruturas de sensibilidade e consciência do ouvinte.

Com base no conceito de intertextualidade, proposto por Julia Kristeva (1969), todo texto é constituído como um mosaico de citações, em que cada enunciado é constantemente permeado por outros - anteriores, simultâneos ou até mesmo projetados. Para a autora, cada discurso é um ponto de cruzamento de múltiplas superfícies textuais e ideológicas, fazendo com que a escritura seja sempre uma absorção e transformação de outros discursos. Portanto, não existe texto puro ou originário: todo dizer é uma reformulação dialogada de dizeres passados.

No que diz respeito à música *A Palo Seco*, o texto musical de Belchior faz uma reinterpretação crítica e artística do poema homônimo de Melo Neto, trazendo ao contexto da canção popular uma reflexão poética originalmente literária. A metáfora do *cante* como resistência, contida no poema cabralino, é transformada por Belchior num gesto performático e político, que ganha ares de denúncia e insubordinação.

Ao citar o "*cante a palo seco*" - um canto sem acompanhamento instrumental, cru e despretensioso - Belchior faz referência à estética do flamenco tradicional e reinscreve esse conceito no contexto sociohistórico da juventude latino-americana dos anos 1970, marcada por ditaduras militares, censura e repressão.

Na canção, a metáfora poética do canto como "lâmina da voz", de Cabral, transforma-se em "canto torto feito faca", uma expressão carregada de significado, que tensiona o espaço entre arte e resistência. Esse é um uso intertextual que não se repete mas se transforma: a representação do canto seco no poema tem um aspecto de purificação; na canção, adquire uma tonalidade visceral, dilacerante e rebelde.

Assim, o gesto intertextual de Belchior não se trata apenas de uma homenagem ou ilustração, mas de uma transposição discursiva: o compositor retira a metáfora do seu contexto original (a poesia hermética e metapoética de Cabral) e reincorpora-a na música popular como

uma denúncia estética.

Nesse processo, a intertextualidade torna-se em uma ferramenta crítica, em que a memória literária é reapropriada para dizer o presente. Segundo a perspectiva bakhtiniana, essa operação é um genuíno ato de resposta discursiva - uma réplica, por vezes dissonante, a um texto que já é, por si só, uma resposta a outras tradições.

Na reflexão bakhtiniana, o conceito de interdiscursividade está intimamente ligado ao de dialogismo, considerado o princípio constitutivo da linguagem. Segundo Bakhtin (2011), todo enunciado é permeado por outros enunciados, caracterizando-se assim como essencialmente dialógico. Isso implica que o discurso não se estabelece em um espaço neutro, mas como uma réplica a outros discursos, sejam eles anteriores, simultâneos ou imaginados, com os quais dialoga, responde, contesta ou reforça.

Nessa perspectiva, Fiorin (2006), ao interpretar o pensamento de Bakhtin, esclarece que a interdiscursividade se manifesta como a presença de diferentes discursos dentro de um mesmo enunciado. Essa presença não se restringe a textos literais (como acontece na intertextualidade), mas sim pela incorporação de vozes sociais, saberes e posições ideológicas distintas, que influenciam o discurso.

Para Fiorin (2006), todo discurso concreto está conectado a outros discursos e nenhuma palavra é neutra, uma vez que ela é sempre investida de sentidos, que derivam do uso social e histórico.

Sob essa perspectiva, ao examinar a canção *A Palo Seco*, nota-se que nela coexistem múltiplas vozes: a do poeta-cantor, a da juventude latino-americana dos anos 1970, a da resistência política, a da tradição literária nordestina, entre outras. Esses discursos não são simplesmente justapostos, mas se entrelaçam e se tensionam, configurando o que Bakhtin (2011) chama de polifonia – a presença de várias consciências sociais e ideológicas, que convivem em um mesmo enunciado.

Nesse sentido, a interdiscursividade não só aumenta a densidade semântica da canção, como também destaca seu caráter crítico e social. O canto "torto feito faca" apresenta-se como um discurso em conflito com outras vozes - vozes que sustentam ideologias dominantes, que impõem silenciamentos ou que historicizam a experiência de maneira uniforme. Assim, o discurso da canção surge como uma réplica rebelde, que contesta, desloca e reconfigura sentidos.

Assim, além de dialogar com textos específicos, a canção incorpora discursos de diversas naturezas - culturais, filosóficas, políticas e estéticas - evidenciando que, conforme

Fiorin (2006), o dialogismo é a essência da linguagem e a interdiscursividade é um componente essencial de qualquer produção discursiva. Essa articulação de vozes dá à canção sua força crítica e complexidade simbólica.

A canção *Velha roupa colorida* foi lançada no álbum *Alucinação*, em 1976, num contexto de repressão e censura ao direito de livre expressão, imposto pela Ditadura Militar. A canção possui 7 casos de intertextualidade por copresença (2 citações, 4 referências e 1 alusão), sendo a última o foco nesse artigo.

Segue o seguinte verso da canção:

Amor e flor (que é do cartaz?)
(Belchior, 1976).

Ele faz alusão ao movimento *hippie*, especificamente ao *Verão do amor*, em 1967, período marcado pelas manifestações contra a guerra do Vietnã, que impulsionou a busca por valores e estilos de vida alternativos, originando o movimento *hippie*. O referido ano também ficou conhecido como o “Ano da flor”. Os *hippies* utilizavam as flores como um símbolo da ideologia da não violência e de repúdio à guerra do Vietnã, criando o *slogan Flowers power* (Poder das flores). Eles autodenominaram-se como *Flower children* (Filhos da flor).

De acordo com Piègray-Gros (2010), a alusão não se limita apenas à intertextualidade em sentido estrito, isto é, à presença de outros textos dentro do texto analisado. Em diversas situações, a alusão atua sobre campos de referência mais vastos, levando o leitor/ouvinte a discursos, acontecimentos ou símbolos culturais, que integram a memória coletiva. A autora ressalta que: “a alusão pode ultrapassar em muito o campo da intertextualidade, uma vez que ela pode conduzir o leitor não apenas a outros textos, mas também à história, à mitologia, à opinião ou aos costumes.”⁷ (Piègray-Grós, 2010, p. 223)

A primeira parte do verso,

Amor e flor [...]
(Belchior, 1976)

não faz alusão a um texto materializado, mas a um movimento de contracultura, iniciado nos anos 1960. Nesse caso, a alusão enquadra-se como intertextual, mas ao que Cavalcante e Brito (2011) denominaram de alusão interdiscursiva, que se caracteriza pela remissão à palavra do exterior discursivo.

Já a segunda parte do verso,

[...] que é do cartaz
(Belchior, 1976)

alude a um texto efetivamente produzido, um cartaz, o que caracteriza a alusão intertextual. No *Verão do amor*, foi organizado o primeiro grande festival de música, regido pelos ideais da contracultura: o *Monterey Pop Festival*, idealizado por pessoas ligadas ao movimento *hippie*, na Califórnia.

Os termos **amor** e **flor**, localizados na primeira parte do verso, remetem ao ideário do *Flower Power*, símbolo de resistência pacífica e da transformação cultural vivida pela juventude norte-americana, na década de 1960.

A falta de verbo, aliada à pergunta, destaca a crítica, na segunda parte do verso — onde está aquela revolução? Tornou-se obsoleta? Tornou-se apenas uma imagem, uma memória ou uma propaganda?

Conforme Cavalcante e Brito (2011) explicam, a alusão interdiscursiva vai além da intertextualidade estrita (vinculada a textos específicos) e abrange discursos mais abrangentes, como sistemas ideológicos, hábitos culturais e saberes históricos.

É exatamente isso que acontece nessa canção: Belchior não cita um texto específico, mas evoca um universo discursivo - o da juventude utópica que aspirava, através da arte e do amor, mudar o mundo. Ele convida o ouvinte a recordar a estética e a linguagem corporal dessa geração contestadora, ao usar imagens como:

O dedo em V,
cabelo ao vento
(Belchior, 1976)

Portanto, a canção atualiza discursos do passado com o objetivo de questioná-los e reposicioná-los. De acordo com Bakhtin, o enunciado poético de Belchior é uma réplica — às vezes crítica, às vezes melancólica — a outros discursos que o antecederam. Segundo Fiorin (2006), a interdiscursividade, sob o viés do dialogismo bakhtiniano, é o modo de existência real da linguagem, pois o discurso insere-se nesse ambiente dialogicamente perturbado e tenso de discursos alheios.

Portanto, *Velha Roupa Colorida* apresenta-se como um enunciado polifônico, no qual diversas vozes culturais e históricas se entrelaçam, criando um espaço discursivo de tensão, atualização e crítica.

Divina Comédia Humana, outro sucesso de Belchior e que inicia o disco *Todos os sentidos*, em 1978, sugere uma fusão entre o divino e o cotidiano, o eterno e o passageiro. Ele

faz referência indireta à obra do italiano Dante Alighieri, cujo poema épico, *A Divina Comédia*, se divide em três partes: inferno, purgatório e paraíso.

Essa referência serve como base para a construção de um percurso lírico de dor, autoconhecimento e superação. No entanto, ele não ocorre explicitamente.

Em vez disso, Belchior utiliza a intertextualidade implícita, invocando imagens, metáforas e referências, que remetem às três partes do poema dantesco: Inferno, Purgatório e Paraíso, conforme destacado por Souza e Silva (2019).

Assim, pode-se recuperar o que diz Koch acerca dessa relação entre os textos: “se exige do interlocutor uma busca na memória para identificação do intertexto e dos objetivos do produtor do texto ao inseri-lo no seu discurso.”⁸ (Koch, 2006, p. 92)

Quando isso não ocorre, grande parte ou mesmo toda a construção do sentido fica prejudicada. Sendo assim, Belchior alude à obra de Alighieri e à do Olavo Bilac.

Inferno:

Estava mais angustiado que um goleiro na hora do gol.
(Belchior, 1978)

O verso inicial da canção traduz o que seria os tormentos infernais, principalmente com a palavra “angustiado”, pois como o *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* diz, sobre esse verbete, no seu sentido metafórico, o inferno seria um local de “extremo sofrimento infligido por certas circunstâncias, sentimentos ou pessoa (s); martírio, tormento.”⁹ (Houaiss, 2009).

Ou seja, há um autêntico caso de intertextualidade implícita, pois o tormento narrado por Dante, no início da obra dele, recai também na canção, cujo discurso do narrador se encontra atormentado, martirizado em um afã infernal íntimo, configurando-se como uma intertextualidade implícita.

Purgatório:

Aí um analista amigo meu disse que desse jeito,
não vou ser feliz direito
Porque o amor é uma coisa mais profunda que um
encontro casual.
(Belchior, 1978)

Nos versos acima, “analista” é uma metáfora para o “purgatório”, já que, como o *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* diz, o purgatório seria o “sofrimento

para purificação de crimes ou faltas cometidas; expiação.” (Houaiss, 2009)

Em outras palavras, seria a análise de consciência que o narrador tem de fazer para a expiação de suas faltas cometidas. Sendo mais um trecho dialogando com a obra de Dante.

Paraíso:

Ora direis, ouvir estrelas, certo perdeste o senso,
eu vos direi, no entanto:
Enquanto houver espaço, corpo e tempo
e algum modo de dizer não, eu canto.
(Belchior, 1978)

Esses versos consagram a inter-relação que o letrista faz do texto dele com o de outros poetas, uma vez que dialoga com o texto de Alighieri, e se utiliza do 1º e do 2º versos do soneto XIII do livro *Via Láctea*, de 1888, do parnasiano Bilac.

Sobretudo com a palavra “estrelas”, para relacioná-la com o “paraíso”, novamente de modo sutil e implícito, porque, como define o Houaiss, paraíso seria “lugar em que reina a felicidade; céu.” (Houaiss, 2009)

Em síntese, metaforicamente, ele termina a letra da canção com as palavras

[...] eu canto.
(Belchior, 1978)

ou seja, alegre-se, festeja, fica feliz: celebra a ascensão ao paraíso aos céus.

A canção evoca, além das obras de Dante e Bilac, discursos exteriores, como a psicanálise, a filosofia cotidiana e a crítica cultural. O "analista", o "amor profundo", "o modo de dizer não" - tudo isso indica saberes e práticas do mundo contemporâneo, fora do campo literário estrito. Belchior converte a trajetória teológica do trabalho dantesco em um caminho emocional, filosófico e político, acessível a todos que experimentam os dilemas do amor, da liberdade e da identidade.

Essa transposição é polifônica: diversas vozes e registros convivem no enunciado - a voz do poeta italiano, do parnasiano brasileiro, do cantor cearense, do sujeito angustiado e do amante desejante. Assim, a canção transforma-se em um ponto de intersecção entre discursos literários, existenciais e sociais.

Divina Comédia Humana vai além de um simples exercício de intertextualidade erudita: é um gesto poético, que reinterpreta os grandes mitos da literatura no cotidiano de um "rapaz latino-americano". Belchior atualiza temas universais em uma perspectiva local e atual, transformando a canção numa travessia de sentidos — uma vivência estética, crítica e humana.

Sobre o recurso de alusão amplamente empregado nas três músicas de Belchior analisadas, Oliveira, Leite e Sousa (2017) consideram que

mais do que qualquer outra forma de intertextualidade [...], a alusão é a forma que mais precisa acionar o conhecimento prévio de leitor, [...] ao supor que ele possa compreender nas entrelinhas o que o autor deseja sugerir-lhe sem expressar diretamente.¹⁰ (Oliveira; Sousa; Leite, 2017, p. 636)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das canções "*A Palo Seco*", "*Velha Roupa Colorida*" e "*Divina Comédia Humana*", realizada no decorrer deste artigo, comprovou que a obra de Belchior é um terreno fértil para a manifestação de intertextualidade implícita, especialmente através da alusão, um recurso discursivo que promove o encontro entre várias vozes - literárias, culturais, históricas e sociais - no interior da linguagem da música popular brasileira.

Com base nas teorias de estudiosos como Koch *et al*, Fiorin e Souza-Santos, foi possível observar como Belchior organiza suas letras, de forma a instigar no ouvinte-leitor uma leitura ativa, exigente de memória cultural e sensibilidade interdiscursiva.

Cada canção mostra-se não apenas como expressão artística, mas como ato de resistência e crítica, operando com referências múltiplas que se sobrepõem, se entrecruzam e enriquecem o discurso.

A escolha do *corpus* foi apropriada, uma vez que destacou a força das alusões como operadores de sentido. Ao dialogar com grandes autores, como João Cabral de Melo Neto, Dante Alighieri e Olavo Bilac, Belchior ratifica o papel da canção como um meio legítimo de geração de conhecimento, memória e questionamento social.

Portanto, conclui-se que a música de Belchior, um discurso lítero-musical, atualiza saberes e discursos de outrem, fomentando uma interdiscursividade crítica, que ultrapassa a singela apreciação estética.

A alusão, estratégia discursiva implícita, é crucial para a composição polifônica e refinada de seus enunciados, fazendo da obra do artista um convite constante à leitura nas entrelinhas - ou, como ele mesmo descreveria, ao canto "torto feito faca".

REFERÊNCIAS

ALBIN, R. C. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002.

ALENCAR, Rafael Barros de; LIMA, Samuel Anderson de Oliveira. *A Palo Seco*, “*Cante Que Não Canta, Cante Que Ai Está*”: caminhos para entender a musicalidade em João Cabral e Belchior. **Revista Porto das Letras**, v. 8, n. 2, p. 1-18, 2022.

ALISU CARNEIRO. **Belchior - Mote e Glosa (full album)**. YouTube, 05 abr. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XizTFyjapUM>. Acesso em: 30 maio 2025.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães.; KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. Intertextualidade – outros olhares. *In*: BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães.; KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007, p. 119-145.

BRASILIDADES – O Melhor da Música Brasileira. **Belchior – Divina Comédia Humana**. YouTube, 12 nov. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NqBxINxYR4I>. Acesso em: 30 maio 2025.

CARVALHO, Gabriella Alves de. A intertextualidade presente na poética de Meireles com o texto bíblico: “Poema da Dúvida” e o entrecruzamento de textos com o discurso religioso. **Revista do Instituto de Ciências Humanas**, Belo Horizonte, v. 17, n.26, p. 99-110, 2021. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/revistaich/article/view/26634/18364>. Acesso em: 30 maio 2025.

CAVALCANTE, Mônica Magalhães; BRITO, Mariza Angélica Paiva. Intertextualidades, heterogeneidades e referênciação. **Linha d’Água**, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 259-276, 2011.

COSTA, Nelson Barros da. Cordas vocais de aço – a música cearense da década de 70. *In*: **Anais da Jornada do Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste**, Natal, 04 - 07 de set 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/31818>. Acesso em: 30 maio 2025.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. *In*: BRAIT, Beth. (org.). **Bakthin – outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: a literatura de segunda mão**. Tradução de Cibele Braga *et al.* Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales. **Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. CD-ROM.

KRISTEVA, Julia. **Sémiotikê: Recherches pour une sémanalyse**. Paris: Seuil, 1969.

MELO NETO, João Cabral de. **A palo seco**. *In*: MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

OLIVEIRA, Antonia Sergipana Tavares de; SOUSA, Maria Margarete Fernandes de;

LEITE, Francisco de Freitas. Marcas intertextuais na canção Velha roupa colorida, de Belchior. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo**, v. 13, n. 3, p. 628-644 - set./dez. 2017.

RESENHA: Mote e Glosa, de Belchior. **Sobrenarrar**, 2017. Disponível em: <https://sobrenarrar.wordpress.com/2017/12/02/resenha-mote-e-glosa/>. Acesso em: 30 maio 2025.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, p. 50-51, 1968.

SANTOS, Leandro Martan Bezerra. A Divina Comédia de um Rapaz Latino-Americano: A influência da literatura na obra de Belchior. **Revista Crioula**, Universidade de São Paulo, n. 26, p. 95-106 - 2º semestre 2020.

SOUZA, Emanuel Rodrigues; SILVA, Ulissivaldo Caetano Costa. A intertextualidade nas canções da MPB: o conhecimento que canta e dança. **CONEDU**, [s.l.], 2019. Disponível em: http://www.editorarealize.com.br/editora/ebooks/conedu/2019/ebook2/PROPOSTA_EV127_MD4_ID13469_25092019090715.pdf. Acesso em: 30 maio 2025.

SOUZA-SANTOS, José Elderson de; ARAÚJO, Helena de Lima Marinho Rodrigues. O ensino de intertextualidade nos anos finais do Ensino Fundamental. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 38, e23861, p. 1-22, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0102-469823861>. Acesso em: 30 maio 2025.

SOUZA-SANTOS, José Elderson de; NOBRE, Kennedy Cabral. Intertextualidades explícitas e intertextualidades implícitas. **Signótica**, Goiânia, v. 31, e56809, p. 1-28, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/56809/34012>. Acesso em: 30 maio 2025.

TAVARES, Thailana. **O canto torto de Belchior**: conheça 4 músicas do artista com referências literárias. Disponível em: <https://unifor.br/web/bibliotecaunifor/o-canto-torto-de-belchior-conheca-4-musicas-do-artista-com-referencias-literarias>. Acesso em: 30 maio 2025.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

VOLTA BELCHIOR. **Alucinação - Velha Roupas Coloridas**. YouTube, 10 jan. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jjfT6byZrA8>. Acesso em: 30 maio. 2025.

DISCOGRAFIA

BELCHIOR, A. C. G. **Alucinação**. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1976.

BELCHIOR, A. C. G. **Belchior a palo seco**. São Paulo: Continental, 1974.

BELCHIOR, A. C. G. **Todos os Sentidos**. Rio de Janeiro: Warner Music, 1978.

ANEXOS

Música 1: A PALO SECO – 03’15

(Composição: Belchior)

Gravadora: Chantecler - LP/CD/K7

Se você vier me perguntar por onde andei
No tempo em que você sonhava
De olhos abertos, lhe direi
Amigo, eu me desesperava

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

Tenho vinte e cinco anos
De sonho, e de sangue, e de América do Sul
Por força deste destino
Um tango argentino me vai bem melhor que um blues

Sei que assim falando pensas
Que esse desespero é moda em 76
E eu quero é que esse canto torto feito faca
Corte a carne de vocês
E eu quero é que esse canto torto feito faca
Corte a carne de vocês

Tenho vinte e cinco anos
De sonho, e de sangue, e de América do Sul
Por força deste destino
Um tango argentino me vai bem melhor que um blues

Sei que assim falando pensas
Que esse desespero é moda em 76
E eu quero é que esse canto torto feito faca
Corte a carne de vocês
E eu quero é que esse canto torto feito faca
Corte a carne de vocês

Música 2: VELHA ROUPA COLORIDA – 04’49

(Composição: Belchior)

Álbum: Alucinação (1976)

Gravadora: Phonogram - LP/CD/K7

Você não sente nem vê, mas eu
não posso deixar de dizer, meu
amigo
Que uma nova mudança em
breve vai acontecer
E o que há algum tempo era
jovem e novo, hoje é antigo
E precisamos todos rejuvenescer

Nunca mais meu pai falou: She's
leaving home
E meteu o pé na estrada, like a
rolling stone
Nunca mais eu convidei minha
menina
Para correr no meu carro
Loucura, chiclete e som

Nunca mais você saiu à rua em
grupo reunido
O dedo em V, cabelo ao vento
Amor e flor, que é do cartaz?
No presente, a mente, o corpo é
diferente
E o passado é uma roupa que
não nos serve mais
No presente, a mente, o corpo é
diferente
E o passado é uma roupa que
não nos serve mais

Você não sente nem vê, mas eu
não posso deixar de dizer, meu
amigo
Que uma nova mudança em
breve vai acontecer
E o que há algum tempo era
jovem e novo, hoje é antigo
E precisamos todos rejuvenescer

Como Poe, poeta louco
americano
Eu pergunto ao passarinho
Black bird, assum-preto, o que
se faz?
E raven, never, raven, never,
raven
Never, raven, never, raven
Assum-preto, pássaro preto,

black bird, me responde
Tudo já ficou atrás
E raven, never, raven, never,
raven
Never, raven, never, raven
Black bird, assum-preto,
pássaro-preto, me responde
O passado nunca mais

Você não sente nem vê, mas eu
não posso deixar de dizer, meu
amigo
Que uma nova mudança em
breve vai acontecer
E o que há algum tempo era
jovem e novo, hoje é antigo
E precisamos todos rejuvenescer
E precisamos todos rejuvenescer
E precisamos todos rejuvenescer

Música 3: DIVINA COMÉDIA HUMANA – 05'26

(Composição: Belchior)

Álbum: Todos os Sentidos (1978)

Gravadora: Warner - LP/CD/K7

Estava mais angustiado
Que um goleiro na hora do gol
Quando você entrou em mim
Como um Sol no quintal

Aí, um analista amigo meu
Disse que desse jeito não vou ser feliz direito
Porque o amor é uma coisa mais profunda
Que um encontro casual

Aí, um analista amigo meu
Disse que desse jeito não vou ser feliz direito
Porque o amor é uma coisa mais profunda
Que uma transa sensual

Deixando a profundidade de lado
Eu quero é ficar colado à pele dela noite e dia
Fazendo tudo e de novo dizendo sim à paixão, morando na filosofia
Deixando a profundidade de lado
Eu quero é ficar colado à pele dela noite e dia
Fazendo tudo e de novo dizendo sim à paixão, morando na filosofia

Eu quero gozar no seu céu
Pode ser no seu inferno
Viver a Divina Comédia humana, onde nada é eterno

Eu quero gozar no seu céu
Pode ser no seu inferno
Viver a Divina Comédia humana, onde nada é eterno

Ora, direis: Ouvir estrelas, certo perdeste o senso
E eu vos direi, no entanto
Enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer não
Eu canto
Ora, direis: Ouvir estrelas, certo perdeste o senso
E eu vos direi, no entanto
Enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer não
Eu canto

Enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer não
Eu canto
Enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer não
Eu canto
Enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer não
Eu canto