

## Marcas Intertextuais em Canções de Zeca Baleiro<sup>1</sup>

Hermínia Maria Lima da Silva<sup>2</sup>

Universidade de Fortaleza – UNIFOR, Fortaleza, CE

### Resumo

O presente trabalho trata de investigação sobre marcas intertextuais percebidas em canções de Zeca Baleiro. Tem por objetivo verificar os tipos de ocorrências intertextuais mais frequentes e demonstrar como esses recursos contribuem para assegurar a intenção do autor no processo de comunicação ancorado na presença de outros textos nas letras das canções. Esta investigação respaldou-se, fundamentalmente, nos estudos teóricos de Piègay-Gros (1996). O estudo confirmou a recorrência da intertextualidade como uma marca estilística na obra do compositor, assim como verificou que, entre as ocorrências de intertextualidade, a musical e a poética são as mais frequentes. Verificou-se ainda que o compositor consegue atingir três objetivos com esta estratégia linguística: propiciar prazer estético e entretenimento, e resgatar/homenagear não só nomes do cânone poético acadêmico, mas também nomes do cancionário popular brasileiro.

**Palavras-chave:** Intertextualidade. Música. Arte. Comunicação.

### 1 Apresentando o Objeto de Estudo

Iniciamos este artigo com uma breve apresentação da obra do compositor Zeca Baleiro, já que o nosso objeto de estudo é parte integrante dessa obra. A produção musical do compositor é hoje composta por dez discos gravados em estúdio, quatro discos gravados ao vivo, seis coletâneas e trilhas variadas, onze trilhas sonoras para novelas da Rede Globo, Rede Record e Rede Bandeirantes, além de duas trilhas para filmes. Pela obra musical foi ganhador dos prêmios APCA (1997) e SHARP (1998). Além da produção musical, Zeca Baleiro publicou um livro de crônicas e é colunista mensal da revista *Isto É*.

As canções de Zeca Baleiro compõem uma eclética produção que é marcada pela diversidade de temas, pela pluralidade rítmica e pelo diálogo entre as canções e textos populares e eruditos que vão desde as toadas nativas do Maranhão à poesia erudita da literatura brasileira, como, por exemplo, a de Gregório de Matos. São canções que mesclam, por exemplo, as vozes de Genival Lacerda, Martinho da Vila e Zeca Pagodinho com a música

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento. XII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorado em Linguística – PPGL – UFC, email: herminialiteratura@gmail.com

clássica de Hendel e os versos acadêmicos de Shakespeare às populares redondilhas do cordel. São diálogos intertextuais como estes que tomamos como *corpus* para a nossa análise.

Diante da diversidade temática que encontramos nas canções de Baleiro, gostaríamos de destacar duas vertentes marcantes que aqui chamaremos de faces: a *face social* ou *guerreira* e a *face lírica* ou *amante*. Na face social nos deparamos com um enunciador- aguerrido que nos revela três tipos de vozes: 1. *A voz político-ideológica*, cujo objetivo maior é a crítica social incisiva. 2. *A voz cultural* marcada em canções de densa riqueza de informes sobre cultura brasileira que abordam, entre outras questões, as origens maranhenses do compositor, com seus ritmos e misticismos peculiares, e 3. *A voz filosófica* que desvela uma espiritualidade irreverente e transgressora, além de reflexões sobre questões existenciais como o medo e a solidão. A face lírica, por sua vez, denota as múltiplas e infindáveis possibilidades do cantar de amor, na voz de um eu-lírico-amante que assume diferentes papéis em inúmeras circunstâncias. Fazer um detalhamento destas faces e exemplificar as vozes aqui mencionadas seria agora tarefa extremamente prazerosa, porém longa e fora do nosso propósito investigativo neste momento, por não ser este o foco da nossa análise. Deixamos então este estudo, das faces e vozes da obra, aqui apenas anunciado, à guisa de brevíssima introdução, para que se tenha uma visão geral da produção do compositor e guardemos o detalhamento para um momento futuro, no qual pretendemos aprofundar esta leitura. Assim sendo, direcionamos agora a nossa atenção para a análise da intertextualidade em canções selecionadas para o *corpus*.

Antes de iniciarmos a análise, acrescentamos ainda que as canções de Baleiro nos oferecem um rico objeto de estudo no qual podemos explorar muitos outros recursos linguísticos além deste escolhido por nós: a intertextualidade. Como exemplo, podemos citar o conteúdo metalinguístico presente em várias canções, a palavra tornada como brinquedo através da mistura de línguas, como o inglês e o francês, e os jogos de ambiguidades linguísticas. Estes outros aspectos agora citados também poderão ser objeto de uma futura análise. Concluída esta apresentação geral, tratemos, então, do fenômeno intertextual nas referidas canções.

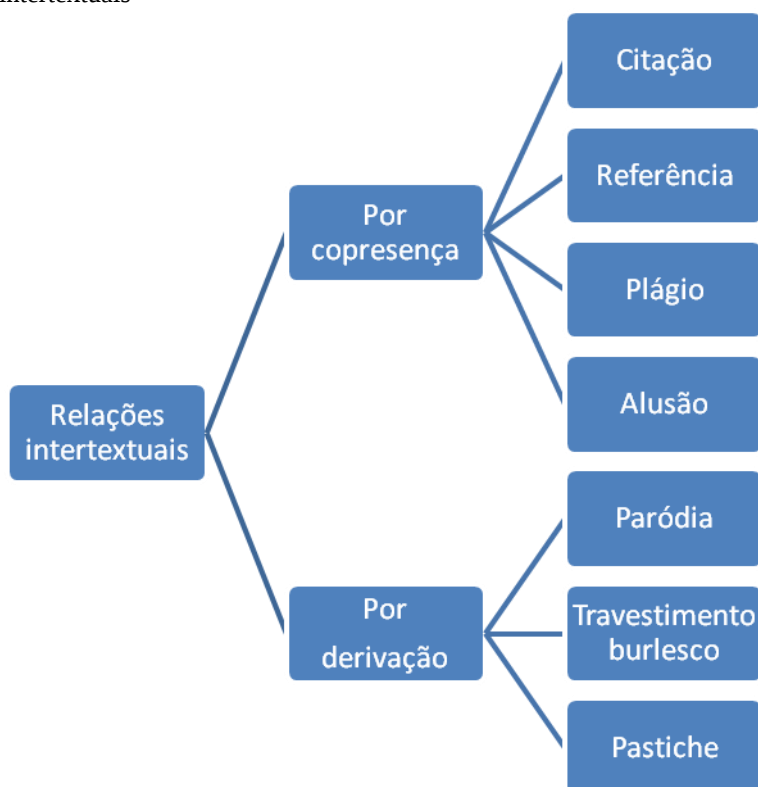
## 2 Pelas Dobras (Inter) Textuais das Canções

### 2.1 O aporte teórico

Os estudos sobre o fenômeno da intertextualidade tem sido preocupação constante e incisiva, principalmente, entre os linguistas modernos. Como afirma Cavalcante (2011, p. 146-47), o marco histórico desses estudos encontra-se no campo da crítica literária, a partir das reflexões de Kristeva (1974), que, por sua vez, respaldou-se no dialogismo bakhtiniano, no qual, pela primeira vez, foi abordada a questão do diálogo entre textos. Seja este diálogo através da presença explícita ou implícita de um texto em outro. Desse modo, com Bakhtin (1953, 2003) foram lançadas as ideias inaugurais que geraram o aparecimento de todos os estudos posteriores sobre a intertextualidade. Após os estudos de Kristeva, seguiram-se os de Genette (1982) e, nesta sequência, quatorze anos depois, retomando e reorganizando o que havia sistematizado Genette, temos a proposta de Piègay-Gros (1996) que ora tomamos como fundamentação teórica da nossa análise.

Para que melhor se entenda a nossa fundamentação, a seguir, apresentaremos um quadro-resumo, com a proposta da autora, seguido de breve comentário.

Figura 1 – Relações intertextuais



Fonte: Cavalcante (2011, p. 146). Adaptada pela autora.

De acordo com o quadro, vemos que Piègay-Gros (1996) definiu dois tipos de relações intertextuais: as *de copresença* e as *de derivação*. As expressões que definem os tipos de intertextualidade são autoexplicativas: a) *Intertextualidade por copresença*: aquelas nas quais é possível perceber facilmente a presença trechos de outros textos em um determinado texto. A autora as define em quatro tipos: *citação*, *referência*, *plágio* e *alusão*, considerando as duas primeiras explícitas e as outras duas implícitas. b) *Intertextualidade por derivação*: quando um novo texto se deriva de outro preexistente. Como *relação de derivação* ela destaca: *paródia*, *travestimento burlesco* e *pastiche*. Vejamos, de forma bem reduzida, a definição de cada um dos tipos de intertextualidades:

Quadro 1 – Definição das relações intertextuais.

|                        |                                                                                                                                    |
|------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Citação                | O trecho aparece assinalado por marcas tipográficas (aspas, recuo, itálico etc)                                                    |
| Referência             | Ocorre a remissão a outro texto sem haver citação de fragmento.                                                                    |
| Plágio                 | Apropriação indevida de um texto na qual o plagiário assume a autoria de um texto alheio.                                          |
| Alusão                 | É uma referência feita indiretamente. É mais implícita que a referência e exige maior capacidade de inferência dos sujeitos.       |
| Paródia                | Ocorre pela transformação de um texto fonte com intenção humorística, poética ou crítica etc.                                      |
| Travestimento burlesco | Tem sempre finalidade satírica e ocorre quando se observa a reescritura de um estilo.                                              |
| Pastiche               | Imitação de um autor ou de traços da sua autoria. No pastiche não ocorre transformação com na paródia e no travestimento burlesco. |

Fonte: Cavalcante (2011, p. 146).

Feita a apresentação da fundamentação teórica, iniciaremos a análise com o intuito de verificarmos quais os tipos de intertextualidades que podemos identificar nas canções de Baleiro e quais são os mais recorrentes.

### 3 A análise

Começamos informando que não analisamos todas as canções que compõem a obra do compositor, mas um conjunto composto por doze canções, por elas apresentarem ocorrências de intertextualidade, categoria linguística que se faz agora o nosso foco de análise. Não foi fácil escolher estas doze porque, ao passo que aprofundávamos a busca, fomos encontrando muitos outros exemplos além do *corpus* que elegemos.

Ao analisar as canções em busca das ocorrências intertextuais, percebemos uma quantidade significativa deste fenômeno que se realiza, principalmente, nas seguintes versões: literária: em prosa e verso, musical, bíblica, lendária, folclórica e filosófica. Como são inúmeros os exemplos, torna-se impossível explorar, em um artigo, todos eles. Desse modo, optamos por fazer um recorte e analisar apenas alguns casos de intertextualidade poética e/ou musical, deixando as

demais ocorrências para uma futura leitura como já dissemos antes em relação a outros aspectos da obra em estudo.

A seguir, iniciaremos a análise, apontando os casos de intertextualidade que detectamos no *corpus* escolhido e apresentamos também uma classificação para estas ocorrências a partir da classificação de Piègay-Gros (1996). O *corpus* que ora analisaremos compõe-se das seguintes canções: *Eu despedi o meu patrão*, *Ê boi*, *Vô embolá*, *Boi de haxixe*, *Fio da velha*, *Nalgum lugar*, *Minha casa*, *Piercing*, *As meninas do jardim*, *Serpente (outra lenda)*, *Skap* e *Mundo dos negócios*.

Na primeira canção analisada, *Eu despedi o meu patrão*, temos uma ocorrência de intertextualidade poética no momento em que o enunciador intercala, entre os versos da canção, um fragmento do poema, “*Por consoantes que me deram forçados*”, de Gregório de Matos, grande nome do Barroco brasileiro: “Neste mundo é mais rico o que mais rapa:/ Quem tem mão de agarrar, ligeiro trepa;/ Quem menos falar pode, mais increpa:/ Quem dinheiro tiver, pode ser Papa.” Este exemplo trata-se de um caso intertextual de copresença, do tipo citação, porque foram citados versos inteiros do texto original e o compositor fez questão de marcar o fragmento citado colocando-o entre aspas, separando-o assim da letra da canção.

Em *Ê boi*, temos dois casos de intertextualidade, um musical e outro poético. A intertextualidade musical ocorre quando o autor menciona o bumba-meu-boi do Maranhão no refrão: “Ê boi ê boi/ quem ficará quem foi/ Ê bumba iê iê/ eu também já fui boi.” para um grande número de ouvintes, fica claro que o sujeito que fala na canção não está se referindo ao boi animal, mas ao boi personagem do folclore maranhense. Essa ideia é corroborada pela presença da palavra “bumba”. Trata-se de mais um exemplo de intertextualidade por copresença, como na primeira canção destacada, só que, agora, do tipo alusão. O autor faz referência indireta ao bumba-meu-boi sem, no entanto, fazer citação de trecho de outro texto ou fazer referência explícita. Ele se refere ao gênero musical: canção popular, bumba-meu-boi, sem citar especificamente nenhum fragmento. Nesta mesma canção, Baleiro recita um trecho do *Poema Sujo*, do poeta maranhense Ferreira Gullar: “Minha cidade sonora/ esferas de ventania rolando loucas por cima dos mirantes/ Ah! Sombra rumorejante/ que arrasto por outras ruas.” Novamente ocorre intertextualidade de copresença, do tipo citação porque o autor cita literalmente fragmento do poema.

Na canção *Vô imbolá*, como o próprio título anuncia, a intertextualidade se dá com o gênero musical “embolada”, tipo de canção popular do nordeste brasileiro, também chamada *coco de embolada* ou *coco-de-improviso*. Esta é uma intertextualidade por derivação do tipo pastiche,

porque o compositor imita o citado estilo musical. Não destacaremos fragmento para exemplificar esta ocorrência porque o fenômeno se dá na canção inteira.

*Boi de haxixe* nos oferece dois exemplos de intertextualidade: uma musical e outra poética. O primeiro, no próprio título da canção que nos remete ao poema de Baudelaire, *O poema do haxixe*, não só pela presença da palavra “haxixe”, mas também pelo conteúdo. O clima de euforia, de atmosfera mágica provocada pelo consumo do haxixe, presente no poema de Baudelaire, aparece na canção de Baleiro como que provocado pelo encantamento do bumba-meu-boi, gerando visões de cintilação, de brilho e colorido exuberante. Neste caso, temos uma intertextualidade por copresença do tipo alusão. No segundo caso, no início da canção, percebemos intertextualidade quando o compositor incluiu na sua canção, a voz de um puxador de toadas de bumba-meu-boi maranhense. Essa ocorre por copresença e é do tipo citação, porque se ouve a voz do puxador cantando seus próprios versos, antes dos versos da canção: “morena eu cheguei agora/ mas eu te peço tu não vai chorar/ por favor me dê a sua mão/ entra no meu cordão/ venha participar.”

No texto de *Fio da velha*, a intertextualidade é também poética. Ela se materializa na superfície da canção quando o enunciador menciona o boi mandingueiro, figura de um mito lendário sertanejo que é muito cantado nos folhetos de cordel: “venço e não sou vencido/ aqui neste reino e em qualquer lugar/ os zóio de inveja de boi mandingueiro/ a veia levou pro fundo do mar”. Podemos classificar esta ocorrência como de copresença e do tipo referência.

Na canção *Nalgum lugar*, toda a letra da canção é um exemplo de intertextualidade, porque ela é, por inteiro, um poema de E. E. Cummings, poeta americano, cujo texto foi musicado por Baleiro. Trata-se, pois, de intertextualidade por copresença do tipo citação. Neste caso, evitaremos fazer transcrição, porque não se trata de fragmento, mas da canção inteira e, citá-la na íntegra, seria ocupar um espaço longo no pouco espaço deste artigo.

Em *Minha casa*, evidenciamos uma intertextualidade por copresença do tipo referência no seguinte fragmento: “não quero ser triste/ como o poeta que envelhece/ lendo Maiakovski”. Neste verso o autor apenas fez referência ao dramaturgo russo sem citar nenhum fragmento de texto dele.

A canção *As meninas do jardim*, que é um *rap* no qual evidenciamos três ocorrências intertextuais: uma poética e duas musicais. A primeira, por copresença e do tipo citação, ocorre quando o compositor mistura os seus versos com dois versos da canção dos Mutantes, *Rua Augusta*: “Hi hi Johnny? Hi hi Alfredo”. Em seguida ele faz uma menção á obra do poeta João Cabral de Melo Neto: *Morte e Vida Severina*. Neste caso, trata-se de uma intertextualidade por copresença só que do tipo referência. Por fim, nesta mesma canção, Baleiro resgata um fragmento

de uma cantiga do cancioneiro popular, de autoria desconhecida, gravada por Eduardo Neves e Bahiano, em 1916: “O meu boi morreu/ que será de mim/ manda buscar outro correndo/ lá no Piauí”. Na sua canção, Baleiro interfere e altera a letra original da canção, e, brincando com as palavras, ele troca “Piauí” por “Itaim”, que é um bairro de São Paulo. A presença deste fragmento gera, na composição de Baleiro, um jogo intertextual por copresença do tipo citação.

*Serpente (outra lenda)* trata-se de um dos mais férteis exemplos de intertextualidade da obra de Baleiro, porque a letra da canção nos oferece cinco ocorrências intertextuais. Uma folclórica, uma litúrgica, uma poética e duas musicais. E aqui, abriremos uma exceção na análise. Embora estejamos explorando somente as intertextualidades poéticas e musicais, comentaremos brevemente as outras duas que aparecem na canção, até porque, a primeira delas está no título e em todo o texto. Seria difícil e até incoerente analisar este texto e não comentá-la. Observa-se que, no título, o autor já remete a outro texto: no momento em que ele define o subtítulo “Outra lenda”, ele nos “avisa” que “serpente” é uma lenda e que existe outra anterior a ela. E, realmente, existe a lenda da serpente no folclore maranhense. Sendo que, aqui, o sentido original dela é subvertida pelo compositor. Não comentaremos em detalhes esta subversão para evitar mais delongas. Neste caso trata-se de intertextualidade por copresença do tipo alusão. A segunda ocorrência intertextual, a litúrgica, está logo no início da canção quando nos deparamos com um fragmento do *Sermão da 5ª. Domingo da Quaresma*, do Pe. Antônio Vieira, proferido por ele, no Maranhão, em 1654: “resolvi-me a vos dizer uma só verdade. Mas que verdade será esta? Não gastemos tempo. A verdade que vos digo é que no Maranhão não existe verdade”. Este fragmento corrobora a subversão da lenda que será feita na letra da canção e trata-se de uma intertextualidade de copresença por citação. Além das duas citadas temos uma terceira ocorrência, no momento em que a letra da canção, a outra lenda da serpente, segue continuada, se misturando com versos do poema “*O Guesa*”, de Sousândrade, poeta maranhense, precursor do Realismo: “E de repente salta o fantasma formoso, como donzela de cera/ fez-se o clarão luminoso!/ A torna; no peito a encerra;/ voa com ela para o céu!”. Ocorre, com esta citação de Sousândrade, mais um exemplo de intertextualidade por copresença realizada por meio de citação. Além destas três já citadas, ainda nos deparamos, com uma quarta ocorrência, desta vez, principalmente, no plano musical: um diálogo entre a canção e as toadas de bumba-meu-boi maranhense. São muitos os elementos desse gênero musical que se presentificam na canção: as vozes do coro comum nas toadas mais tradicionais, os instrumentos de sopro, as batidas das matracas. É impossível, para alguém que conheça as toadas maranhenses, não identificar imediatamente a presença deste gênero na linha melódica e no conteúdo temático da canção. E, por último, uma quinta passagem intertextual ocorre no instante em que o autor invoca o bumba-meu-boi, indiretamente, através

dos versos: “Vem que o touro encantado/ já te espera acordado/ ouve o couro do meu batalhão pesado.” Nova alusão ao bumba-meu-boi. A expressão “touro encantado” e as palavras “couro” e “batalhão” conduzem os nossos sentidos para o universo do bumba. Trata-se, novamente de mais um exemplo de intertextualidade por copresença do tipo alusão. *Skap* é uma canção lírica que se inicia com uma citação de poema do escritor Shakespeare: “Pois que toda esta beleza que te veste/ vem do meu coração que é teu espelho.” Antes que se inicie a letra da canção, Baleiro acrescentou, aos versos de Shakespeare, um terceiro verso, que figura como um elo entre o poema e a letra da canção: “o meu bem é bem maior que tudo posto.” pela citação do fragmento do poeta inglês, configura-se mais um caso de intertextualidade por copresença do tipo citação.

*Mundo dos negócios* é uma canção-convite e, ao mesmo tempo, canção-lamento que expressa um conteúdo lírico a misturar-se com trecho de poema do poeta carioca, Dante Milano: “Cidades vertiginosas, edifícios a pique,/ Torres, pontes, mastros, luzes, fios, apitos, sinais./ Sonhamos tanto que o mundo não nos reconhece mais,/ As aves, os montes, as nuvens não nos reconhecem mais,/ Deus não nos reconhece mais.” Eis aí mais um exemplo e intertextualidade por copresença do tipo citação.

Por fim, vejamos a análise da canção *Piercing* que, entre as canções analisadas, é a que mais se presta para exemplificar a intertextualidade. Esta afirmação se legitima por termos detectado onze passagens intertextuais nesta canção. Como são muitos os exemplos e esta é a última análise, para evitar repetições e alongamento demasiado do comentário, optamos por apresentar as ocorrências em forma de quadro.

Quadro 2 – ocorrências intertextuais em *Piercing*

| Fragmento da canção                                                                                                   | Texto com o qual a canção dialoga                                                                                                                        | Tipo de ocorrência intertextual                   |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------|
| "Quando o homem inventou a roda logo Deus inventou o freio, um dia, um feio inventou a moda, e toda roda amou o feio" | Autoria desconhecida. Mas é de outrem porque o autor da canção fez questão de citar o fragmento aspeado.                                                 | Por copresença: citação                           |
| Tire o seu <i>piercing</i> do caminho                                                                                 | Canção de Guilherme de Brito, <i>A flor e o espinho</i> .                                                                                                | Por copresença: citação                           |
| Eu existo porque penso tenso por isso existo                                                                          | Frase do filósofo francês René Descartes. Em latim: “Cogito, ergo sum”.                                                                                  | Por copresença: alusão                            |
| Bye bye adeus Gene Kelly                                                                                              | Verso da canção <i>Sex, Drugs and Rock’ roll</i> da banda Guns N’ Roses.                                                                                 | Por copresença: citação                           |
| Não tenho papas na língua Não trago padres na alma Minha pátria é minha íngua                                         | Dupla intertextualidade: com verso da canção de Caetano Veloso: <i>Língua</i> e, com o verso de verso do poema de Camões: “minha pátria é minha língua”. | Por copresença: alusão<br>Por copresença: citação |
| Eu tenho a palavra certa pra dotô não reclamar.                                                                       | Verso da canção “ <i>Avôhai</i> ” de Zé Ramalho.                                                                                                         | Por copresença: citação                           |
| Quem vai querer comprar bananas?                                                                                      | Verso da canção “Presente cotidiano” de Luis melodia.                                                                                                    | Por copresença: citação                           |

|                                                   |                                                                                            |                        |
|---------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------|
| Com anjos cantando hosana nas alturas nas alturas | Alusão à uma passagem bíblica e/ou a trecho de um hino litúrgico.                          | Por copresença: alusão |
| Quem não quer suar camisa não carrega mala        | Remete ao dito popular: “ <i>Quem não pode com o pote, não pega na rodilha</i> ”.          | Por copresença: alusão |
| Casa grande faz fuxico quem leva fama é a senzala | Alusão ao título da obra do escritor Gilberto Freire “ <i>Casa grande &amp; senzala</i> ”. | Por copresença: alusão |

Fonte: elaborada pela autora.

Concluída a análise do *corpus*, passemos aos comentários conclusivos que apresentaremos nas considerações finais.

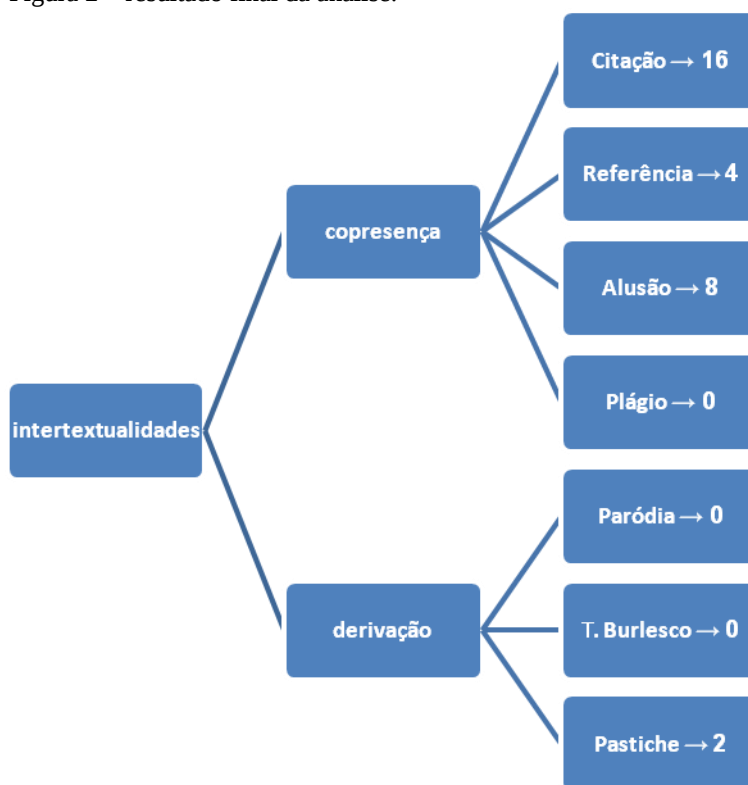
#### 4 Considerações finais

Antes de iniciarmos as considerações finais sobre a análise, advertimos para a (s) possível (eis) existência (s) de outros casos que não tenham sido detectados por nós nos textos analisados. Acrescentamos ainda que, também sabemos ser possível haver superposição de casos, ou seja, em um mesmo fragmento termos mais de uma ocorrência, e aceitamos a hipótese de termos deixado de analisar algum (ns) caso (s). Feita esta advertência, sigamos com as observações conclusivas da análise.

Começamos por informar que nas doze canções analisadas, identificamos trinta casos de intertextualidade. Sendo onze poéticas, doze musicais, uma filosófica, uma folclórica, duas litúrgicas, uma com dito popular, uma literária e uma de autoria desconhecida. Torna-se importante destacar que, desse total de trinta ocorrências, onze delas foram identificadas em uma única canção, *Piercing*. Diante destas constatações, percebemos claramente que no *corpus* analisado houve uma quase igualdade entre as ocorrências poéticas e as musicais, sendo que, por diferença de um exemplo apenas, as musicais se sobrepõem às poéticas.

Com relação à classificação dos casos de intertextualidade analisados, verificamos a ocorrência de vinte e oito casos de intertextualidade por copresença e dois por derivação. O que nos permite afirmar a predominância significativa dos casos de copresença. Quanto à classificação mais específica, observamos entre as de copresença os seguintes tipos: dezesseis citações, quatro referências e oito alusões. E, nos dois casos de intertextualidade por derivação encontramos, nas duas ocorrências, dois casos de pastiche. Assim, o resultado da nossa análise pode ser representado, de maneira resumida, do seguinte modo:

Figura 2 – resultado final da análise.



Fonte: elaborada pela autora.

Lembramos ainda, que consideramos alguns casos de citação, mesmo sem marcação gráfica, respaldando o nosso julgamento na seguinte afirmação de Cavalcante (2012, p. 148):

Nem toda citação vem necessariamente marcada, e o fato de não haver uma evidência tipográfica não faz com que ela deixe de ser uma citação. Nesses casos, o autor considera que seu(s) destinatário(s) terá (ão) condições de recuperar o intertexto, em geral facilmente reconhecível por pertencer a conhecimentos culturalmente compartilhados.

Finalizada a análise, confirmamos o que havíamos previsto: a intertextualidade é uma marca estilística na obra do compositor, e, comprovamos também que as intertextualidades musical e poética são as mais frequentes no *corpus* em análise. Sendo aquela mais recorrente que esta. O estudo também constatou três funções exercidas por este recurso linguístico: propiciar prazer estético e entretenimento e resgatar/homenagear não só nomes do cânone poético acadêmico, mas também nomes do cancioneiro popular brasileiro.

Acreditamos que este diálogo entre textos confere maior riqueza semântica e maior abrangência cultural à obra musical do compositor em questão, além de propiciar ao leitor/ouvinte das canções de Zeca Baleiro muito mais possibilidades de prazer estético.

## Referências

### Bibliográficas

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1953, 2003.

CAVALCANTE, M. **Os sentidos do texto**. São Paulo: Contexto, 2012.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006. Tradução Luciene Guimarães e Antônia Ramos Coutinho.

PIÈGAY-GROS, N. **Introduction à l'intertextualité**. Paris: Dunod, 1996.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva., 1974.

### Páginas na Internet

[http:// www.abemusica.com.br](http://www.abemusica.com.br)

[http:// www. abemusica.org.br](http://www.abemusica.org.br)

[http:// www.cafemusic.com.br](http://www.cafemusic.com.br)

[http:// www.centralmp3.com.br](http://www.centralmp3.com.br)

[http:// www.cifraclub.com.br](http://www.cifraclub.com.br)

[http:// www.cliquemusic.com.br](http://www.cliquemusic.com.br)

