

IMBOLADA POÉTICA DE ZECA BALEIRO

Andrea Teresa Martins Lobato¹

Eu sou um apaixonado pela canção.
Zeca Baleiro

A canção popular brasileira, embora reconhecidamente muito rica, ainda se encontra numa espécie de limbo. Há muita escusa em se tratar o texto da canção popular brasileira como gênero poético, ou, quando isto é feito, a tendência maior ainda é considerá-lo como gênero menor.

O que provoca tal preconceito é a insistência de muitos críticos em tratar o texto poético cantado com o mesmo material teórico com que se trata o texto poético escrito, sem que se procure apontar as semelhanças e as diferenças, sem respeitar a forma de produção do texto poético cantado.

De fato, aquilo que muitos não consideram é a forma de produção, assim como de fruição, do texto poético cantado e, assim, acabam por criar hierarquias culturais. Dessa forma, a problemática reside na tentativa de nivelamento dessas duas formas distintas de produção poética. Do confronto entre texto poético escrito (poema) e texto poético – musical (canção), verifica-se não uma categorização entre melhor ou pior, mas similaridades e, principalmente, peculiaridades. O que se busca, portanto, é um olhar que vislumbre as peculiaridades do texto poético cantado.

Para evidenciar e analisar esse elemento poético do texto cantado, elegemos a canção de Zeca Baleiro. No presente artigo, utilizamo-nos das canções inseridas nos Cds *Por onde andar*á Stephen Fry – Zeca Baleiro; *Vô imbolá* – Zeca Baleiro; *Rita Ribeiro* – Rita Ribeiro; *Pérolas aos povos* – Rita Ribeiro ; *Arrepiô* – Vange Miliet; e *Dindinha* – Ceumar. Optamos pelas canções desses Cds uma vez que se percebe uma

¹ Professora Assistente do Curso de Letras da Universidade Estadual do Maranhão-UEMA, aluna do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura/Doutorado da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ.

aproximidade de temas – solidão, busca do amor, regionalismo e contemporaneidade. Como linha básica é a análise do texto, não nos detivemos em particularidades musicais, o que não significa que o todo da canção não tenha sido levado em conta.

1 PEDRA DE RESPOSTA²

Rotular, etiquetar, organizar tudo em compartimentos estanques parece ser uma necessidade do homem. E quando este se encontra diante de algo de difícil enquadramento ou ignora, ou rejeita, ou repele veementemente, ou esconde-se, ou, felizmente, “paga para ver” E, assim tem a possibilidade de, além de surpreender-se, deleitar-se, descobrir-se um outro, reinventar-se.

Em 1997, a mídia “borbulhava”: um “novo” músico pop surgia – Zeca Baleiro. Novo?!? Não é o mesmo Zeca Baleiro que tocava nos barezinhos da ilha do Amor/Jamaica Brasileira, que participava dos festivais da faculdade, do Uns & Outros, de São Luís, de sempre?

Sim e não. É aquele que saiu de São Luís porque a cidade não podia conter (ou quem sabe suportar?) o muito mais a dizer. São Luís não o ignorou, mas também não o viu. Para vê-lo, foi preciso que Gal Costa o convidasse a participar do Cd *MTV Acústico*; que Caetano Veloso o reverenciasse; que recebesse três *Prêmios Sharp 98* na categoria POP-ROCK (melhor música *Bandeira*; melhor disco *Por onde andaré Stephen Fry?*; e revelação pop-rock); que fosse ovacionado pelo Sul e Sudeste do Brasil, que a mídia o aclamasse.

O Cd de estréia, *Por onde andaré Stephen Fry?*, lançado em 1997, já remete ao múltiplo, ao plural. A intenção parece ser o diálogo com vários gêneros. O regionalismo surge com uma face modernizada: uma interseção de influências. Das doze faixas, onze são assinadas por Zeca Baleiro. A crítica especializada esforçou-se em encontrar um rótulo “adequado” e, quando muito, conseguiu ser unânime em apontar para uma influência tropicalista.

² No glossário da música (encarte) de idêntico título do CD *Por onde andaré Stephen Fry? lê-se: “pedra de resposta – gíria muito usada pelos regueiros de São Luís, para designar os melhores e mais populares reggaeos tocados nos saloões; qualquer coisa muito boa “. Este último é o sentido que se pretende.*

Zeca Baleiro nasceu José de Ribamar Coelho Santos, como muitos dos meninos nascidos no Maranhão, em São Luís, no dia 11 de abril de 1966. Dona Socorro Santos, sua mãe, fez uma promessa ao seu santo de devoção – São José de Ribamar –, porque estava com 36 anos, já havia enfrentado cinco partos e estava com receio de que algo acontecesse a ela ou ao bebê. Zeca era o apelido de infância, Baleiro surgiu na época da faculdade por causa da mania de comer bala (chegou a cursar Agronomia e Jornalismo, mas não concluiu nenhuma das duas).

Passou parte da sua infância em Arari, cidade do interior do Maranhão. Sua infância foi muito rica e lúdica. A televisão não havia chegado a Arari. Ouvia-se, então, muito rádio e as brincadeiras de rua eram povoadas pelas cantigas de roda.

“(nenhuma influência foi tão grande em sua vida quanto o Transglobe do seu Tônico. ‘Era valulado e sintonizava até uma emissora caribenha que tocava rumba e reggae. Mas eu ouvia, também, a MPB do Rio, o sertanejo do interior de São Paulo e os carimbós do Pará’, enumera o músico, que também acompanhava pelo rádio os campeonatos de futebol. Virou um torcedor fanático do Santos perdido no interior do Maranhão. ‘cresci sem ter noção das fronteiras entre gêneros e ritmos’, diz”.

(MIRANDA, 1998, p.18-19)³

O universo interiorano maranhense repleto de cantigas de roda – influenciadas que são pelo cancionário lusitano –, do bumba-meu-boi cantado e dançado na rua durante os festejos juninos, os terreiros de macumba (marca registrada das pequenas cidades do Maranhão), aliado às músicas tocadas no rádio, certamente, configuraram-se na fonte da música de Zeca Baleiro, o seu *caldeirão musical*.

No final da década de 1990, depois de curta temporada em Belo Horizonte, Zeca Baleiro rumou para São Paulo, decidido a fazer acontecer a sua carreira musical.

Como é de praxe, gravou uma fita demonstrativa, distribuiu pelas gravadoras. Marco Mazzola interessou-se pelo trabalho, fez contato produziu o “pontapé” inicial da “descoberta” de Zeca Baleiro: o Cd *Por onde andaré Stephen Fry?*.

³ Seu Tônico, descendente de sírios, é um mago. Faz licores, elixires, a formosa catuaba, pickles divinos. Além disso, era o dono do Ambulatório Santos, onde aplicava injeções, media a pressão. Cuida do corpo e da alma. Figura tão interessante, recebeu uma homenagem de dois sobrinhos que batizaram seu restaurante de Canto do Tônico. Localizado na Praia Grande, enquanto funcionou no final da década de 1990, foi um lugar que misturava presente e passado, assim como espaço poético de manifestações e culturais.

Daí para a participação no CD MTV *Acústico*, de Gal Costa foi um pulo e, desse pulo para os três *Prêmios Sharp 98*, quase nada.

Para Zeca Baleiro, fazer um disco ia muito além de gravar, significava compromisso consigo mesmo, com o público, com a carreira. Sabia que precisava ganhar visibilidade no mercado de trabalho, sem perder a sua qualidade. Por isso, a gravação da fita demonstrativa e o contato com Mazzola era o que faltava para o lançamento do seu primeiro Cd que, diga-se de passagem, foi gravado em vinte dias (era um projeto que vinha sendo acalentado há muito tempo).

2 SALAO DE BELEZA

Por um longo tempo, música e poesia foram indissociáveis, a poesia era então destinada à voz e aos ouvidos. A partir do século XVI, com o advento da imprensa e o óbvio triunfo da escrita, a poesia (forma literária) foi distanciando-se do acompanhamento musical. O acompanhamento instrumental foi deixado de lado, mas permaneceram traços musicais tais como ritmo, alteração, rima, dentre outros.

Em sua origem, a poesia lírica está ligada aos cultos religiosos, aos cantos em momentos de festa. O poema era cantado ao som de lira e não havia separação entre música e letra. Essa correspondência (música/verso), ao longo do tempo, foi-se perdendo na prática, mas perseverou o poema. Eis o frágil limite entre o poema e canção. Há, pois, um fato incontestável: o nascedouro da poesia une estreitamente o elemento verbal ao acompanhamento musical.

O acompanhamento instrumental foi deixado de lado, mas a terminologia poética ainda guarda vocábulos oriundos de um contexto musical, por exemplo, soneto, canção, ritmo, trova, entre outros. Algo de muito musical, pois, perpetua no âmbito poético.

Entretanto, a ruptura entre música e poesia acabou por colocar em confronto duas formas: poema e canção. Boa parte da crítica passou, então, a enaltecer em detrimento da segunda.

GÓES (1996, p. 162) inicia seu texto *Música popular e manifestos* assim diferenciando poema e canção: palavra poética escrita (poema) e palavra poética cantada (canção). Aborda ainda que, tradicionalmente, tenta-se igualá-las e que, de saída, a canção é considerada uma produção de qualidade inferior quando comparada à palavra poética escrita, supondo-se um processamento relacionado à crença em uma cultura livresca “verdadeira”.

O problema reside justamente nessa tentativa em igualá-las. O poema arranca das próprias palavras escritas o seu ritmo, ao passo que na canção a letra acompanha o ritmo musical ou vice-versa. Há um casamento essencial entre palavras e música que não é exigido nas palavras poética escrita.

TATIT (1996), em seu livro *O cancionista*, nomeia o fazer do compositor dicção, em outras palavras, articulação. Para ele, toda canção popular teria sua origem na fala, seria então o produto da dicção. Seguindo essa linha de pensamento, observou que:

- a) não há modelo único para a fala, isso porque há falas que expressam sentimentos íntimos, outras enumerações, outras elaboram argumentação, outras refletem automatismos decorrentes do hábito;
- b) na situação comunicativa, embora se necessite da sonoridade ou da grafia, a linguagem oral é eminentemente abstrata, para que haja eficácia comunicativa, não há menor necessidade de que se conserve essa matéria produzida pela linguagem oral: tendo sido compreendida a mensagem, despreza-se o seu veículo, em contrapartida, a canção, assim como outros objetos estéticos, precisa da conservação da matéria;
- c) na canção, a melodia é o centro de elaboração da sonoridade;
- d) a melodia captada como entonação soa verdadeira, fato que corresponde à presentificação do gesto do cancionista;
- e) a história da canção popular brasileira apresenta uma constante flutuação entre o canto musicado e o canto falado;
- f) os compositores transformam-se naturalmente em cantores.⁴

⁴ “(...) Afinal, a voz que fala é a voz que canta. Lançam seus próprios discos e dispensam os cantores. Quase não surge mais intérprete masculino (exceto na música brega). As décadas de 70 e 80 são dos compositores, das cantoras (as mulheres ainda compõem pouco) e dos conjuntos em início de carreira.” (TATIT, 1996, p.13)

Chama atenção ainda para o fato de que compor uma canção é procurar uma dicção convincente, ou seja, eliminar qualquer fronteira entre o falar e o cantar. Aprofundando um pouco mais afirma:

“(…) Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entonação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza tendências contrárias com seu gesto oral” (TATIT, 1996, p.11)

O autor diferencia a voz que fala da voz que canta, observando o seguinte: “A voz que fala interessa-se pelo que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer. Ambas são adequadas a suas respectivas funções” (TATIT, 1996, p.15).

Na situação comunicativa, embora se necessite da sonorização ou da grafia, a linguagem oral é eminentemente abstrata. Para que haja eficácia comunicativa, não há a menor necessidade de que se conserve essa matéria produzida pela linguagem oral: tendo sido compreendida a mensagem, despreza-se o seu veículo. Em contrapartida, a canção, assim como outros objetos estéticos, precisa da conservação da matéria. “(…) O objetivo principal da comunicação desloca-se, neste caso, dos conteúdos lingüísticos abstratos – que não deixam de ser transmitidos – para a progressão contínua da própria sonoridade” (TATIT, 1997, p.149).

A palavra poética cantada tem especificidades próprias que a tornam diferente da palavra poética escrita. Essas diferenças, na maioria das vezes, são suprimidas e a comparação, baseada nos preceitos específicos da palavra poética escrita, acabam por levar a palavra poética cantada a uma esfera à margem dos estudos literários. Retomando o já dito anteriormente, a questão reside em elidir a diferença. Aqui, parece que alguns estudiosos da literatura esquecem-se de que a liberdade e a admissão da diferença são características e condições *sine qua non* para a produção literária.

A sonoridade é a base material comum à palavra poética escrita e à palavra poética cantada. A letra de uma canção faz parte de um todo: letra + música. E assim deve ser vista. Uma letra de canção deve estar em sincronia com o seu código musical, se o retiramos deparamo-nos apenas com a parte de um todo. É como se quiséssemos apreender o sentido uma peça teatral sem a

sua encenação, o sentido do todo ficaria comprometido, pois se deixaria de fora a interpretação dos atores, o cenário, a concepção do diretor. GÓES (1993, p. 76-77) assevera:

“Feita para compor uma unidade com outro elemento (a música), os dois códigos se influenciam mutuamente, tanto no nível da seleção temática, quanto no nível estrutural (...) Letra e música formam um contexto indissolúvel; não se trata de um texto subordinado à música (ou o contrário disso). Há simultaneidade em sua produção e na perspectiva de suas relações, dada a necessidade de coadunar o ritmo, a melodia e a letra.”

Na canção há uma relação de interdependência entre melodia e letra. Ao produzirem-se canções, há de se realizar compatibilidades entre a melodia e letra. Um texto de canção “(...) não deve almejar dizer tudo. Não precisa dizer tudo. Tudo será dito com a melodia” (TATIT, 1996, p.20). Assim, a canção tem a possibilidade de se sustentar ou não no papel, afinal o seu canal de expressão é outro, aquele que conjuga melodia a letra. Ora, ao analisar-se uma canção, pois, há de se considerar esse seu modo de produção, além de se observar que sua fruição é diferente.

Ritmo, musicalidade, linguagem metafórica, entre outros, são inerentes a ambos – poemas e canção. O que as difere é o seu modo de produção: uma para ser dita e a outra para ser cantada.

Ao referir-se ao ritmo, PAZ (1982, p.68) utiliza-se do tambor como exemplo. Assim, alude ao fato de que, se batermos em um tambor, o ritmo surgirá como tempo dividido em proporções homogêneas. A analogia serve para ponderar que o ritmo, justamente por revelar intenção, direção, em um poema provoca uma expectativa – se interrompido, suscita um rompimento; se continua, estabelece uma expectativa de algo que não se consegue nomear:

“(...) O ritmo engendra em nós uma disposição de ânimo que só poderá se acalmar quando sobrevier “algo”. Coloca-nos em atitude de espera. Sentimos que o ritmo é um “ir em direção a ‘ alguma coisa, ainda que não saibamos o que seja essa coisa. Todo ritmo é sentido de algo. Assim, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido.” (PAZ, 1982, p.68-69)

GÓES (1993, p.77) diferencia canção e poema, chamando a primeira de *partitura para os ouvidos* e o segundo de *partitura para os olhos*. Essa diferenciação tem por base o fato de a canção não necessitar de recursos gráficos significativos, tais como a disposição do texto no papel como carece o poema, por exemplo. O que não se pode deixar de asseverar é que a palavra poética cantada existe um texto e este está impregnado da função poética da linguagem.

Ao se afirmar as especificidades da palavra poética cantada em relação à palavra poética escrita não se está querendo retirar da primeira sua carga poético-literária. O que se pretende é chamar a atenção para o fato de que a análise da palavra poética cantada deve levar em consideração também a sua dimensão sonora, para que não se reduza a canção a um texto impresso e, analisando-o sob os preceitos da palavra poética escrita, emita-se julgamentos literários negativos.

Há uma complexidade, é certo, entre a palavra poética cantada e a palavra poética escrita. Estabelecer as especificidades da letra da canção (contrapondo-a à poesia escrita) é deixar claro que a sua análise redere-se apenas a uma parte de um todo: a canção. Então, guarde-se: "(...) letra e poema são formas poéticas distintas enquanto modo de produção e fruição" (GÓES, 1993, p.99).

Dois códigos (letra e música) concorrem para formar um todo (canção). O poema faz parte de um todo da canção depende da unidade entre letra e música:

"Se tentarmos estabelecer alguns parâmetros que diferenciam a letra de uma canção e um poema, podemos observar que uma letra sozinha (sem o acompanhamento melódico, harmônico, do código musical) é semelhante ao roteiro de um filme, quando isolado de outros elementos que fazem uma obra cinematográfica existir como unidade, isto é, imagem, som e movimento." (GÓES, 1996, p.163)

Deduz-se, pois, que qualquer tentativa de análise de uma canção deve considerar o seu *modus* de composição – letra e música. Nessa linha:

"Nada impede que uma letra de música idealizada para ser cantada resulte num excelente poema. O que se deve levar em conta, no entanto, é que os julgamentos seja excluída do âmbito da análise.

Se esse texto é literariamente rico, não se deve deixar de considerar seus métodos literários. O que não se deve esquecer é que a leitura e a audição desse texto podem provocar impressões diversas, portanto, deve-se evidenciar que se está procedendo a uma 'leitura'." (GÓES, 1996, p.165)

No confronto poema/canção, as peculiaridades apontam a existência de formas autônomas que, no entanto, desembocam no ponto comum – o elemento poético.

3 VÔ IMBOLÁ

O que pode dar a ilusão de maior proximidade – telefone, internet e demais ferramentas tecnológicas – também isola e apavora, pois aliado à toda essa exposição há ainda o aspecto da invasão do privado – todo esse contato acontece na sala de visitas de nossas casas –, fato que remete à vigilância e ao controle. Somando-se a isso, a luta pela sobrevivência empurra cada vez mais o homem sobre si mesmo, apontando a sua condição de ser-sozinho.

Sensação de abandono, de estar só, pois não há com quem compartilhar o medo, a angústia. Cada um entretido com o seu próprio umbigo, tentando adequar-se ao todos-nós excludente do “mundo globalizado”.

O indivíduo se dá conta de que a sua passagem pela vida será solitária, na medida em que **suas** experiências serão só **suas**. O compartilhá-las não significa vivê-las em outro, talvez com outro, mas cada um, solitariamente, as vivencia a partir de seu um – sozinho.

É esse estado de solidão que comparece nas canções *Flor da pele*, *Mambo da dor*, *Muzak* e *Olhozinho*. Nelas o que comparece é uma consciência desse insuportável viver, para além da convivência, sozinho.

Nessas canções a solidão comparece aliada à dor – a dor do ver-se um só. O sujeito sente essa dor, cristaliza-a em palavras, tenta traduzi-la, às vezes se entrega, às vezes busca uma saída, busca um outro que preencha a lacuna, assim, apontando a possibilidade. A melodia é sempre triste, remete à reflexão, a um sentimento primitivo; é lancinante, crescente, doída.

Em *Flor da pele*, a certeza do estar só sobrepuja. E o estar virado do avesso, carne crua, à flor da pele, exposta, tão exposta que a cena mais piégas e cotidiana – “beijo de novela”, “olhar flor na janela” - leva ao choro, ao desejo de morte, tão submetido a esse sentimento que o desejo é também de não ser; a dor é tão intensa que queima como o incessante fogo ardente do Juízo Final, do medo do cristão de não obter o “passaporte” para o paraíso e ser condenado ao incessante martírio do fogo eterno:

“ando tão a flor da pele
que qualquer beijo de novela me faz chorar
ando tão a flor da pele
que teu olhar flor na janela me faz morrer
ando tão à flor da pele
que meu desejo se confunde com a vontade de não ser
ando tão a flor da pele
que a minha pele tem o fogo do juízo final

um barco sem porto
sem rumo sem vela cavalo sem sela
um bicho solto
um cão sem dono
um menino um bandido
às vezes me preservo
noutras suicido”

O paradoxo comparece também na licença poética do verbo **suicidar-se** que nesta canção não foi apresentado na forma pronominal (“noutras suicido”), enquanto o verbo **preservar** é apresentado na forma pronominal (“às vezes me preservo”).

E como se não pudesse mais encontrar palavras para seu infortúnio, lança mão de uma música incidental – *Vapor Barato*, de Jards Macalé e Wally Salomão-, procurando na fala de um outro aquilo que a sua própria fala não consegue alcançar:

“oh sim eu estou tão cansado
mas não pra dizer
que não acredito mais em você
...eu não preciso de muito dinheiro
graças a deus
...mas vou tomar aquele velho navio”

Em *Mambo da dor*, essa dor é visceral assim como a relação mãe/filho. Nessa canção, o investimento emocional mãe/pai/filho comparece a partir de uma fala do pai (“como dizia meu pai/a dor é mãe/e como dói”). O lamento do “ai” parece buscar um bálsamo, traz a essência da pequenez do ser diante de um mal do qual ninguém pode escapar. inevitável como a morte,a dor chega, devasta,a partir de coisas mínimas:

“ai
como dizia meu pai
a dor é mãe

e como dói
alma ensangüentada em hanói
farnha que a amargura mói
pena que envenena e destrói
ai
como dizia meu pai
a dor é mãe
e como dói
choro que o coração remói
bala no coração do caubói
traça que tudo ameaça e rói
tremor febre e frio
suor arrepio
corte tapa tiro
só dói se respiro
o mal que magoa
o fel que amarga
ai dor não me doa
vê se me larga”

A dor não cessa, dói o tempo todo: “só dói se respiro”, e se não há respiração, há morte; se há morte, morre a dor. É “o mal que magoa”, é “o fel que amarga”, mas também oportuniza o pedido de socorro à própria dor, contando com a possibilidade de concretização de um paradoxo que remete ao seu título – *Mambo* (música de ritmo quente e clama para a dança, para a celebração) *da dor*.

Mas a solidão também possibilita sair de um aqui para buscar um além, bem longe desse aqui, como a canção *Muzak*⁵. Possibilita uma viagem de busca do que não se tem, mas que a ilusão, o devaneio permitam desejar. O que poderia parecer um simples paradoxo, encarna o ir-e-vir possível de quem se entrega ao sonho: “estou aqui/em arari e nova york/estou aqui vou do chuí ao oiapoque”, “estou aqui/no cariri e em bangoc”.

Os limites agora podem ser alargados, até eliminados. O indivíduo, embora cômico de sua inevitável condição de sozinho e de sua fragilidade, expande-se, busca o além para reconfortá-lo, dá-lo um norte, um mote para sua vivência solitária:

“estou aqui
em ariri e nova york
estou aqui
vou do chuí ao oiapoque
tenho na mão
um coração maior que o mundo
e mundo é meu
o mundo é teu
de todo mundo
na antesala do dentista
ouço o meu muzak
me entorpeço esqueço meu coração
frágil badulaque
estou aqui

⁵ Muzak: música ambiente, utilizada para entreter, passar o tempo de uma espera (Ex: antesala do consultório)

em ariri e nova york
estou aqui no cariri e em bangcoc
tenho na mão
um coração maior que tudo
se tudo é meu mas quem sou eu além de tudo
na antesala do dentista
ouço meu muzak
minhalma dorme num velho porão
rima de almanaque
tudo que se vê pra que crer
tudo que se crê pra que ter
tudo que se tem para quem?

Embora expandido, querendo mais, flanando a partir do sonho, retorna para a sua solidão, onde sempre esteve, de onde nunca pôde sair, onde sempre estará e lança ao questionamento: para quê?, para quem?

“na antesala do dentista
ouço meu muzak
minhalma dorme num velho porão
rima de almanaque
tudo que se vê pra que crer
tudo que se crê pra que ter
tudo que se tem para quem?”

Olhozinho é uma canção que convida um par a dançar juntinho um *reggae* lento, rosto a rosto, perna a perna, bem, ao estilo “Jamaica Brasileira”, como que para fugir dessa solidão. E fala, fala a alguém que “olha”, mergulha na alma de quem tem um olhozinho, não um olho, mas um olhozinho, pequenino, menor. E os olhos que olham são de “jesus cristinho”, “olhos santos olhos”. A imagem de Cristo? Ou a metáfora de um olho de santo, que penetra a alma e vê aquilo que parece obscuro ou que ninguém quer ver? O fato é que os olhos dessa vêem:

“quando você olha
quando você olha
quando você olha no meu olhozinho
com seus olhos de
com seus olhos de
com seus olhos de jesus cristinho

o dia pára
a noite anda
se mal começa o dia finda a noite clara
a noite cessa
se o dia manda
e já começa a noite clara
o dia ainda

olhos santos santos olhos
olhos de quem quer ver
o que ninguém vê
quer vê o que ninguém quer ver

furacão
avião
lamparina
sina

carnificina
e solidão”

O jogo de antíteses – noite/dia/noite/dia – alia-se à personificação da noite e do dia, que anda pára, manda. A surpresa encerra o jogo: súbito, o dia **ainda** permanece, perpetua sobre noite escura, como a dizer que o Sol do dia seguinte sempre irá brilhar por sobre o breu.

Mas os “olhos santos santos olhos” querem ver “o que ninguém vê”. E o que ninguém quer ver? O que destrói e não pode ser evitado quando é tão forte quanto a Natureza; a velocidade do avanço do mundo; a antítese absoluta desse mundo “moderno”, a pobreza daquele que não tem nem a cotidiana eletricidade; o destino, a sina, a morte; enfim, a solidão:

“olhos santos santos olhos
olhos de quem quer ver
o que ninguém vê
quer vê o que ninguém quer ver
furacão
avião
lâmparina
sina
carnificina
e solidão”

A melodia de *Batuque* é marcada por uma batida, uma batida de atabaque o refrão:

“bate que bate batuque
bate que bate batuque
batuque tuque bate
bate que bate batuque
bate que bate batuque
batuque da atabaque”

Lembrando as batidas do coração, Zeca Baleiro brinca com as palavras e recorda que o sentimento está intrinsecamente ligado a esse órgão que responde com a aceleração do seu ritmo às vicissitudes do desejo: “batuque tuque bate/bate que bate batuque”.

A construção desse refrão explora a camada material do significante, a sua sonoridade, a partir de sua similitude com as ressonâncias de um atabaque e as batidas do coração. No campo léxico, percebe-se o jogo entre o verbo bate e o substantivo batuque, por meio do qual se recria linguisticamente a sonoridade do instrumento musical. No campo fonético, o jogo sonoro provocado pelas repetições (“bate que bate batuque”/“batuque tuque bate”), as aliterações (b/t/q), as assonâncias (a/e) e a onomatopéia (tuque) contribui para a força expressiva da canção.

Liga o querer bem, a busca de um querer bem a imagens insólitas e, ao mesmo tempo, tão cotidianas e óbvias. Afirma que o santo não precisa andar porque tem andor, várias pessoas o carregam nos ombros, mas carregam a imagem venerada do santo, que também não precisa de mais do que uma imagem para ser venerado, pois é acreditado (vale a fé no santo que não está naquela imagem, visto que a mesma apenas o “representa”). E vai perguntando: “quem é que não quer amar/quem é que não quer amor”. Em seguida, fala de uma habilidade (saber cantar) e sua finalidade, sua ação (o próprio cantar). Toda habilidade corresponde a uma ação: a do cantor é cantar, a do homem é amar?

“santo não precisa andar
porque santo tem andor
quem é que não quer amar
quem é que não quer amor

se eu não puder cantar
de que vale ser cantor
quem é que não quer amar
quem é que não quer amor”

Assim, chega ao encontro, ao beijo, ao beijo de língua, afirma que nesse momento, não importa qual o idioma, qual a origem, no beijo de língua não há sotaque, não há outro lugar, só aquele em que está o beijo, o encontro. O bate, bate, retorna, ressoa na mata, volta-se a um primitivismo que lembra terra, que lembra origens primevas, que lembra cheiro de natureza:

“quando eu beijo de língua
língua não tem sotaque
tambor bateu na mata
na taba do cacique
batuque de atabaque

minha boca quer falar
minha casa tem fulo
quem é que não quer amar
quem é que não quer amor

se você quer ir vá lá
se ficar me dê valor
quem é que não quer amar
quem é que não quer amor

lua namoradeira vem pra cá quarta-feira
fulô da pitangueira, pé de pé pererê
manga do pará”

Em *Skap*, o sujeito declara o seu amor ao bem-querer misturando todos os sentidos – visão, tato, audição e paladar. Essas são as referências para a tentativa de tradução desse sentimento. O refrão reforça a idéia de que esses dados tão simples afastam da solidão e da sensação de nulidade:

“quando você pinta tinta nessa tela cinza
quando você passa doce dessa fruta passa
quando você entra mãe-benta amor aos pedaços
quando você chega nega fulô boneca de piche flor de azeviche

você me faz parecer menos só
Menos sozinho [refrão]

Você me faz parecer menos pó
menos pozinho

quando você fala bala no meu velho oeste
quando você dança lança flecha de estilingue
quando você olha molha meu olho que não crê
quando você poussa mariposa morna lisa
O sangue encharca a camisa

quando você diz o que ninguém diz
quando você quer o que ninguém quis
quando você ousa lousa pra que eu possa ser giz
quando você arde alardeia sua teia cheia de ardis
quando você faz a minha carne triste quase feliz”

Skap faz parte do Cd *Por onde andaré Stephen Fry?*. Zeca Baleiro utiliza-se do recurso da citação, no início da canção, como que para reafirmar que aquele que ama às vezes necessita das palavras de outros para tentar traduzir aquilo que sente. A cantora Wanderlea recita trechos dos sonetos 22 e 91 de SHAKESPEARE (1991, p. 15 e 93): “Pois toda essa beleza que te veste/vem de meu coração, que é teu espelho”; “Meu bem é bem melhor que tudo posto”.

O bem-querer transforma em cores a tela cinza; personifica o gosto doce do sentimento; traz a “violência” do querer-bem a alguém, que provoca medo, desejo, paixão, angústia e dor; guarda o mistério, o não crível (“quando você olha molha meu olho que não crê”), o enigma (“mariposa morna lisa”, alusão à Mona Lisa e seu enigmático semblante); evidencia o jogo sedutor (“quando você arde alardeia sua teia cheia de ardis”; traz a ilusão da felicidade (“quando você faz a minha carne triste quase feliz”); cada ato seu traduz-se em interrupção da sensação de solidão, de nada, de ser ninguém.

A canção de Zeca Baleiro é também um passeio pelas coisas do Nordeste. A identidade regional é uma marca de Baleiro, visto que a cultura popular foi a sua fonte primeira, dela emana o seu conhecimento de mundo, nela permanece, embora busque o que mais está à volta.

“Dindinha” é corruptela de madrinha, aquela que, no sentido figurado, é protetora, patrocinadora. Nas cidades interioranas, é costume a população menos

abastada escolher para padrinhos de batismo pessoas de posse,que possam prover seus afilhados das suas necessidades,principalmente financeiras.

A canção *Dindinha* remete-se à forma dos versos infantis, comuns no cancionário popular:

“divinha o que primeiro
vem amor ou vem dindim
dindinha,dê dinheiro
carinho e calor pra mim

minha casa não tem porta
minha horta não tem fruta
quem me trata é moura torta
língua morta quem te escuta
meu tesouro é uma viola
que a felicidade oculta
se a vida não dá receita
eu não vou pagar a consulta

sob o céu azul me deito
me deleito,me desnudo
coração dentro do peito
não foi feito pra ter tudo
a mentira é uma princesa
cuja beleza não gasta
e a verdade vive presa
no espelho da madrastra

eu nasci remediado
criado solto no mundo
se viver fosse reisado
se eu me chamasse Raimundo
andorinha no inverno
beijo terno alma boa
escrevi no meu caderno
não passei a vida à-toa”

Fazendo um jogo com a adivinhação “quem veio primeiro, o ovo ou a galinha?”, o compositor inicia questionando o que vem primeiro, amor ou dinheiro; mas pede, àquela que lhe provém, dinheiro e carinho.

As dificuldades daqueles que não vivem na abundância são referenciadas,assim como uma figura da tradição popular, a Moura Torta⁶, figura que personifica a inveja a

⁶ Um rapaz,afilhado da rainha das fadas,ao voltar de uma visita à sua madrinha recebeu de presente três gamboas,cujo caldo é azedo,com a recomendação de só abri-las quando estivesse perto de água.O caminho para sua casa era empoeirado,sem árvore sem capim,sem uma poça sequer. O rapaz, muito curioso,resolveu abrir uma das gamboas e, de dentro saiu uma moça belíssima que pedia água,muita água.Como não podia ser atendida,foi murchando,murchando até morrer.Muito chateado, o rapaz continuou o caminho, prometendo-se só abrir as próximas gamboas perto de um rio. Mas, ainda muito curioso, pensou na possibilidade de encontrar um tesouro. Resolveu abrir outra gamboa e,de dentro dela,saiu outra moça ainda mais linda que lhe pediu água, muita água. Não sendo também atendida, morreu. Determinado a abrir a última gamboa somente quando encontrasse água em abundância, o rapaz apressou o passo. Após algumas horas, deparou-se com um belo riacho. Abriu, então, a sua última gamboa e, de dentro, saiu a mais bela moça que seus olhos poderiam ver. Saciou-lhe a sede e,como estivesse nua,pediu que subisse numa árvore para se esconder.Foi buscar alguma coisa que lhe cobrisse o corpo.Pouco depois,a Moura Torta veio buscar água para os seus patrões.Ao inclinar-se sobre o riacho,a Moura Torta viu o semblante da moça que estava na árvore.Ao ver-se tão linda,a Moura Torta quebrou o pote que havia trazido. A cena fez a bela moça rir. A Moura Torta, então,descobriu a verdade .Com subterfúgios,fez com que a moça descesse da árvore,escutou a sua história e, com a desculpa de lhe fazer um cafuné,enfiou um alfinete na cabeça da moça que se transformou numa

mesquinhez. A quem nada tem, mas pode fazer das dificuldades melodia o que é um tesouro? Uma viola que esconde a felicidade (“meu tesouro é uma viola/ que a felicidade oculta”). E uma advertência: se não há remédio não há instrução para a vida, não há como “pagar a conta” (“se a vida não dá receita/ eu não vou pagar a consulta”).

Não se pode ter tudo o que se quer, pois que tudo depende da situação em que se vive, em que se está (“coração dentro do peito/ não foi feito para ter tudo”). E a partir da antítese mentira/verdade, o compositor evidencia aquilo que se tornou lugar-comum: a mentira, a esperteza prevalece por sobre a verdade, a retidão. Para tanto, figurativiza os substantivos abstratos em personagens de contos de fada (nesse caso, *Branca de Neve e sete anões*): a princesa/mentira – que sempre tem final feliz – e a prisioneira/verdade do espelho mágico da madrasta- que personifica a maldade.

Segundo o saber popular, aquele que é remediado tem o mínimo para uma sobrevivência quiçá digna (“eu nasci remediado/criado solto no mundo”). A partir daí a canção considera o que teria acontecido se determinadas condições (“se viver fosse reisado/se eu me chamasse raimundo”) tivessem sido atendidas: “andorinha no inverno/beijo terno na alma boa”. O que interessa é a certeza de que algo foi realizado, mesmo que somente na ficção: “escrevi no meu caderno/não passei a vida à toa”.

O desejo de vida livre é a tônica de *Tô* - canção em parceria com Rita Ribeiro, que se inicia com metáforas sobre o desejo carnal (“eu tô queimado feito paia na fogueira/tampa veia de chaleira/lamparina candeeira/lareiraraíá, rojão”). Vai-se utilizando, então, de santos católicos e as possibilidades de rimas que cada permite, pedindo carinho, amor, mas sem que haja o comprometimento do matrimônio. A partir de referências regionais - da melodia às crenças populares de cada santo citado – Zeca Baleiro e Rita Ribeiro vão dizendo do amor sem compromisso, tão caro à nossa contemporaneidade:

“eu tô queimado feito páia na fogueira
tampa véia de chaleira
lamparina candeeira
lareiraraíá, rojão

linda pombinha branca e voou para longe. Quando o rapaz voltou encontrou a Moura Torta em cima da árvore, a feia figura o fez acreditar ser a linda moça que havia se tornado naquela grotesca criatura por causa de tamanha espera. O rapaz levou consigo a Moura Torta e casou-se com ela. A Moura Torta passou a ter uma vida de princesa, com todo o conforto. Até que um dia, uma linda pombinha branca aproximou-se do rapaz que, encantado com o lindo pássaro, resolveu capturá-lo. Quando capturou a pombinha, afagou suas lindas penas e fez-lhe um carinho na cabeça. Encontrou um carocinho, que parecia a cabecinha de um alfinete, puxou e a pombinha transformou-se na linda mulher que havia saído de dentro de sua última gamboa. Descoberta, a Moura Torta foi colocada dentro de uma barrica cheia de navalhas abertas e fizeram-na rolar morro abaixo. A Moura Torta cortou-se e morreu. O rapaz casou-se com a linda moça, tiveram muitos filhos e viveram felizes por muitos e muitos anos.

meu santo antônio
não me arranje matrinômio
meu são tiago
o amor só faz estrago
meu são genaro
só morrendo que eu paro
meu são joão
se o amor não fosse bão
virgem maria
quem queria quem queria
meu santo olavo
minha cova eu mesmo cavo
meu são clemente
me dê amor que não mente
meu santo osório
corro léguas de cartório
meu são longuinho
o mundo sem um carinho
meu pai eterno
era um inferno era um inferno”

Com um ritmo bem nordestino, mesclado ao som eletrificado da guitarra, Yes (*deixa nós ir*) – canção em parceria com a Banda de Pífanos de Caruaru – ressalta a diferença entre o mundo informatizado, “dolorificado”, americanizado e o universo da pobreza brasileira, da favela, do sertão. É a vontade dos excluídos de inserir-se na contemporaneidade; é a vontade daqueles que só querem a oportunidade de poder seguir em frente, pois a sua própria resistência/insistência já mostrou como suportam e superam as adversidades:

“yes
i just wanna be happy
sacudido serelepe
cantando xaxado rap
valsa polca blues rojão
quem pode pode
quem não pode amarra o bode
i wanna see barba e bigode
fazendo barba e bigode
com o prato cheio na mão

caruaru madureira mississippi
quero entrar na sala vip
pop star no vídeo clip
na xepa achei um clip
infovia na favela

passarela no sertão
bye bye Brasil
vou fumar o meu havana
because i don't wanna
ver o fim do mundo não

deixa nós ir
nesse baque nós se agüenta
deixa nós ir
nós sabe o rumo da venta
deixa nos ir
só se véve se se inventa
deixa nós ir

deixa nós ir
aí nós entra"

No verso "bye bye Brasil" , verifica-se uma referência à canção de Chico Buarque, trilha do filme homônimo de Cacá Diegues. Esse filme retrata artistas mambembes que percorrem o Brasil em um caminhão, com seu espetáculo chamado Caravana Rolidei. A viagem dessa caravana ocorre em um Brasil que vive o progresso do rádio e do aparelho de televisão, ou seja, um país onde esse tipo de caravana não interessa mais.

O Maranhão é o um estado muito rico em tradições folclóricas e a manifestação cultural mais popular no estado é o bumba-meu-boi. Inspirado nos autos medievais, o enredo foi trazido pelos brancos colonizadores, os negros escravos acrescentaram-lhe o ritmo e os índios, as suas danças.

O auto do bumba-meu-boi consiste numa espécie de apresentação de dramática, cujo conteúdo varia entre os diferentes grupos, mas desenvolve-se a partir de um enredo comum a todos. Um rico fazendeiro, o Amo, tinha um boi de raça (o boi, na encenação é montado numa armação de ferro e madeira recoberta por bordado muito rico em colorido e brilhos), muito bonito. Na fazenda trabalhavam Pai Chico, os vaqueiros e os índios. Catirina, esposa de Pai Chico, fica grávida e deseja a comer língua do boi. Pai Chico, com receio que seu filho pereça, decide roubar o boi e satisfazer o desejo de Catirina. Ao descobrir o que havia acontecido, o Amo ordena aos índios que capturem Pai Chico e, para ressuscitar o boi, chama o Doutor e os Pajés. Finalmente, ressuscitado o boi e perdoado pai Chico, tudo termina numa grande festa repleta de alegria e animação.

O bumba-meu boi existe em outras regiões do país, mas somente no Maranhão possui três "sotaques" e confundem-se o profano e o sagrado, pois que o grupo de bumba-meu-boi nasce de uma promessa feita a São João e rende homenagens a São Pedro e São Marçal. Entre as homenagens a esses dois últimos, que ocorrem, respectivamente, nos dias 29 e 30 de junho, os brincantes e populares chegam a ficar quarenta e oito horas cantando e dançando (é certo que ajudados pela pinga e pela catuaba).

Os três "sotaques" do bumba-meu boi maranhense são matraca, zabumba e orquestra. O sotaque da matraca é predominante na Ilha de São Luís e os elementos lembram rituais indígenas – os mais conhecidos são os grupos da Madre Deus, Maioba, Iguaíba, Maracanã, Ribamar, Mata e Tibiri. O de zabumba é oriundo da

Baixada Maranhense (municípios de Guimarães e Cururupu); é o sotaque mais antigo e autêntico do Maranhão, suas origens são africanas e o nome advém do seu principal instrumento, a zabumba (tambor). Já o de orquestra tem origem branca e é originário da região do rio Munim e adjacências; os principais são de Axixá, Morros, Rosário e Presidente Juscelino.

Assim, o Boi de Axixá tem uma orquestra com sopro (saxofones, pistões e clarinetes), cordas (banjos), bombo, tambor-onça e maracás. O ritmo é alegre e contagiante, a indumentária é mais rica em bordados (miçangas, canutilhos, paetês, lantejoulas e espelhos) e desenhos elaborados. É um dos mais queridos e tradicionais de todas as festas juninas maranhense, sempre se apresenta com riqueza, opulência, beleza, suas toadas são conhecidas por grande poesia e lirismo.

Zeca Baleiro compôs uma toada de bumba-meu-boi cujo título é *Boi de Haxixe*, uma clara antimetáfora do *Boi de Axixá*. Haxixe é uma droga extraída do cânhamo e que provoca um efeito relaxante e causa uma sensação de liberdade total. O interessante é que essa canção possui muito lirismo, que remete ao colorido do bumba-meu-boi e à suavidade poética das toadas do Boi de Axixá.

Nela o sujeito se vê pisando em flores coloridas, sente vontade de voar, perde a noção do medo, propõe-se à luta ao desembainhar sua espada de brilhantes e mergulhar no mar, sente-se envolvido pelo amor, dispõe-se a realizar os desejos do seu bem-querer, desenha um céu cheio de estrelas com uma caneta Bic num papel de pão. Aqui o estranhamento da inclusão de um elemento industrial, multinacional no contexto regional remete à crítica da globalização:

“quando piso em flores
flores de todas as cores
vermelho-sangue verde-oliva azul-colonial
me dá vontade de voar sobre o planeta
sem ter medo de careta
na cara do temporal
desembainho a minha espada cintilante
cravejada de brilhantes
peixe-espada vou pro mar
o amor me veste com manto da beleza
e o saloon da natureza
abre as portas preu dançar
diz o que tu quer que eu dou
se tu quer que vá eu vou
meu bem meu bem-me quer
te dou meu pé meu não
um céu cheio de estrelas
feitas com caneta bic num papel de pão”

A canção *Pedra de resposta* é um passeio pelas coisas do Maranhão, arroz de cuxá, bumba-meu-boi, cozido de jurará, água de bilha, catuaba, reggae, ilha maravilha. São tantas as referências regionais, que a música mereceu um glossário:

pedra de resposta – gíria muito usada pelos regueiros de São Luís do Maranhão, para designar os melhores e mais populares reggaes tocados nos salões; qualquer coisa muito boa.

ilha – referência à ilha de São Luís, que atende também pela alcunha de “ilha do amor”, “ilha rebelde” e “ilha maravilha”, pelo menos depois desta canção.

onça – segundo o Aurélio: moeda espanhola do valor de 14.672 réis; grande felino das montanhas do norte da Ásia, também segundo Aurélio.

paxá – “excelência” entre os turcos; no Brasil, sujeito folgado, boa-vida.

arroz de cuxá – prato típico maranhense, em que o arroz é misturado a ingredientes como gerlim, camarão e vinagreira (verdura muito comum no Maranhão), vide receita completa no livro “diário de um magro”, de Zeca Baleiro, a ser lançado em breve.

bilha – espécie de moringa onde se guarda água de beber.

Jurará – réptil quelônio, primo da tartaruga, de carne deliciosa e muito apreciada, o jurará é preparado cozido e cruelmente servido no próprio casaco; prato típico, embora proibido.

alavantu – do francês “em avant tour!”, em português “em frente e vire”, um dos passos da quadrilha, dança popular cuja prática é comum no nordeste, durante a festa de São João.

boi-bumbá - bumba-meu-boi.

catuaba – cachaça feita com a casca da árvore de mesmo nome, conta a lenda que é um poderoso afrodisíaco

cigarrim – há controvérsias.”

O reggae comparece como um hibridismo de apropriação, é a afirmação do negro contemporâneo na cultura maranhense. Na década de 1970, a população menos abastada da capital maranhense, ao captar algumas transmissões pelo rádio de emissoras jamaicanas, apropriou-se desse ritmo como predileção, principalmente do reggae roots – mais lento e convidativo à dança a dois.

Atualmente, além de ter perpassado para as camadas mais abastadas, esse ritmo é uma marca da capital maranhense, o que resultou numa proliferação de bandas e compositores locais, dos quais destacamos a Tribo de Jah, de notório reconhecimento nacional.

A canção é uma declaração de amor a São Luís e, principalmente, às peculiaridades maranhenses. É um canto de alguém que se encontra distante da “ilha maravilha”, que busca o sucesso fora de lá, quer dinheiro, mulher bonita [“mamãe teu filho merece/ vera fischer very money/(demi moore more money)”], numa alusão a ícones de beleza e americana – uma vez mais o hibridismo -, mas que mantém um olho voltado para suas raízes:

“é pedra é pedra é pedra
é pedra de resposta
mamãe eu volto pra ilha

nem que seja montado na onça

quando fui na ilha maravilha
fui tratado como paxá
me deram um arroz de cuxá
água gelada na bilha
cozido de jurará
alavantu na quadilha
me levaram no boi-bumbá pra dançar
eu dancei
me deram catuaba pra provar
aprovei
me deram um cigarrim pra fumar
menino como eu gostei

mamãe eu quero sucesso
dinheiro mulheres champanhe
mamãe teu filho merece
vera fischer very money
(demi moore more money)”

Em *Heavy metal do Senhor*, há uma mistura de ritmos aparentemente antagônicos – forró/rock heavy metal. O diabo é aqui considerado “o cara mais underground” e “que no inferno toca cover das canções celestiais”. Interessante leitura de Lúcifer, anjo rebelde, que pretende igualar-se a Deus em poder, mas tudo que consegue é fazer pobre imitação. Deus “brinca de gangorra no playground/do céu com os santos que já foram homens de pecado”. Nessa interpretação, Deus “toca um som maneiro” e o “mundo inteiro vai pirar com o heavy metal do senhor”. Deus, então, irreverente, é pop star e enlouquece a platéia:

“o cara mais underground que eu conheço é o diabo
que o inferno toca cover das canções celestiais
com sua banda formada só por anjos decaídos
a platéia pega fogo quando rolam os festivais

enquanto isso deus brinca de gangorra no playground
do céu com os santos que já foram homens de pecado
de repente os santos falam “toca deus um som maneiro
a banda cover do diabo acho que já ta por fora
o mercado tá de olho é no som que deus criou
com trombetas distorcidas e harpas envenenadas
mundo inteiro vai pirar com o heavy metal do senhor”

A luta entre o bem e o mal, entre Deus e o Diabo comparece em uma paródia do mercado fonográfico. O Diabo representa o mercado *underground* e também o mercado sem originalidade, aqueles que tenta sucesso fazendo cópia do sucesso - as inúmeras bandas *covers* e aquele que, embora clamem para si ineditismo, não conseguem disfarçar a imitação grotesca. Deus, no entanto, representa o inédito, inusitado e de muita qualidade. Sem cair na heresia, mas evidenciando uma necessidade de aproximação do homem ao divino, Zeca Baleiro reverencia a

religiosidade, aponta uma possibilidade de busca do equilíbrio que essa religiosidade pode propiciar.

Há também uma clara crítica aos cultos evangélicos, em que são tocados *spirituals*, com bandas de formação *pop* (covers). Além disso, atente-se para o fato da proliferação do mercado musical evangélico – emissoras de rádio e televisão, gravadoras, etc.

O ponto de partida de Bandeira é a negação, a partir da marca do que não quer, o sujeito passa a demarcar o seu desejo de ter e ser. Há um desejo de **não ver** o ódio, o anestésico, paradoxalmente, para o ódio (“ópio”), o desejo de vingança (lágrimas de veneno).

“eu não quero ver você cuspiendo ódio
eu não quero ver você fumando ópio
para sarar a dor
eu não quero ver você chorar veneno
não quero beber o teu café pequeno
eu não quero isso seja lá o que isso for
eu não quero aquele eu não quero aquilo
peixe na boca do crocodilo
braço da Vênus de milo acenando ciao

não quero medir a altura do tombo
nem passar agosto esperando setembro
se bem me lembro
o melhor futuro este hoje escuro
o maior desejo da boca é o beijo
eu não quero ter o tejo me escorrendo das mãos
quero a guanabara quero rio nilo
quero tudo ter estrela flor estilo
tua língua em meu mamilo água e sal

nada tenho vez em quando tudo
tudo quero mais ou menos quanto
vida vida noventa e fora zero
quero viver quero ouvir quero ver
(se é assim quero sim acho que vim pra te ver)”

Marca-se profundamente o desejo de **realizar** desafios (“não quero medir a altura do tombo”), de **fazer** (“nem passa agosto esperando setembro”). Isso implica num ir além, em busca do porvir (“se bem me lembro/ o melhor futuro este hoje escuro”); e o **futuro**, embora obscuro/escuro, é a possibilidade do melhor que o presente.

Desejo de **vida**, marcado no desejo da boca (“o maior desejo da boca é o beijo”). O maior desejo da boca não é o alimento para o corpo, mas para a alma em corpo: o beijo, o desejo.

O rio Tejo é uma metáfora da vida e, a partir do trocadilho, anuncia o desejo de não deixar o tejo/vida esvair-se pelas mãos. A guanabara-rio-nilo-vida (três locais diferentes e um só desejo-vida) é o que deseja o sujeito que do tudo quer ter: estrela, flor, estilo e sensualidade consumada:

“quero a guanabara quero rio nilo
quero tudo ter estrela flor estilo
tua língua em meu mamilo água e sal”

O **tudo** é que faz a marca desse desejo. Não um pouco, não é um troco, não é uma “pitada”. É o tudo poder ver, sentir, ouvir, ter:

“nada tenho vez em quando tudo
tudo quero mais ou menos quanto
vida vida noves fora zero
quero viver quero ouvir quero ver
(se é assim quero sim acho que vim pra te ver)”

Zeca Baleiro compôs *Vô imbolá* como uma espécie de autobiografia poética. O título da canção é uma corruptela da expressão vou embolar, que significa vou cantar embolada ou vou improvisar.

Nesse “improviso”, Zeca Baleiro canta os anseios de seu pai acerca do futuro do filho; fala que se autodenominou Zeca Baleiro- é um texto autobiográfico – para melhor se apresentar; conta que já passou por bad trips, que agora só quer o escuro afugentar, que já faz tempo que rebelou, bolou, mas nada da vida desimbolá; enumera alguns de seus ícones (os mesmos que podem ser encontrados no *Bazar* de sua *homepage*); afirma que poesia não tem dono, alegria não tem grife; e deixa claro que o que quer mesmo é ir para a lua:

“imbolá vô imbolá
eu quero ver rebola bola
você diz que dá na bola
na bola você não dá
quando eu nasci era um dia amarelo
já fui pedindo chinelo
rede café caramelo
o meu pai cuspiu farelo
minha mãe quis enjoar
meu pai falou mais um bezerro desmamado
meu deus que será bandido
soldado doído varrido
milionário desvalido
padre ou cantor popular
nem frank zappa nem jakson do pandeiro
lobo bom e mau cordeiro
mais metade que inteiro
me chamei zeca baleiro pra melhor me apresentar
nasci danado pra prender vida com clips
ver a lua além do eclipse
já passei por bad trips
mas agora o que eu quero

é o escuro afugentar
faz uma cara que se deu essa empreitada
hoje a vida é embolada
bola pra arquibancada
rebolei boleie e nada
da vida desimbolá
imbola imbola
repimbela carambola
manivela radiola
imbola imbola rebolá
nessa imbolada
quem não bole com arrimo
encontra outra matéria-prima
pra se manifestar
vô imbolá
imbola imbola
vô imbolá
vô imbolá minha farra
minha guitarra meu riff
bob dylan banda de pife
luiz gonzaga jimmy cliff
poesia não tem dono
alegria não tem grife
quando eu tiver cacife
vou-me embora pro Recife
que lá um sol maneiro foi falando brasileiro
que aprendi a imbolá
eu vou pra lua
eu vou pegar um aeroplano
eu pra lua saturno marte urano
eu vou pra lua lá tem mais calor humano
eu vou pra lua
eu vou pra lua lá tem mais calor humano
que o cinema americano”

A canção de Zeca Baleiro, como se tem visto, trata do dia-a-dia, do cotidiano (beijo de novela, religiosidade, busca da beleza, guanabara, solidão, amor, internet, globalização, por exemplo). Colocando-o de forma inusitada, tira-o da mesmice e causa estranheza.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O universo de pesquisa dessa dissertação abrangeu as canções contidas nos CDs *Por onde andar* Stephen Fry – Zeca Baleiro; *Vô Imbolá* – Zeca Baleiro; *Rita Ribeiro* – Rita Ribeiro; *Pérolas aos povos* – Rita Ribeiro; *Arrepio* – Vange Miliet; e *Dindinha* – Ceumar.

Procurou-se evidenciar a necessidade de um “novo olhar” sobre a canção – texto poético cantado -, o qual deve considerar as suas peculiaridades de forma poética autônoma, sem deixar de lado o seu ponto de contato com o poema: o elemento poético. Para apontar as semelhanças e peculiaridades de

cada uma dessas formas, procurou-se um embasamento teórico interdisciplinar que desse conta da análise do texto da canção.

Justamente por ser o texto da canção o objetivo principal é que se deixou de lado as características eminentemente musicais, as quais foram apontadas minimamente, apenas quando o ritmo musical tornou-se indispensável para o desvendamento do texto.

Assim foi que pudemos perceber na composição de Zeca Baleiro uma leitura poética do mundo que o cerca. Transportando o cotidiano para um lugar outro: a POESIA. Essa poesia busca marcar o homem do mundo, o homem que se sente só, que busca um outro, que conhece suas raízes mas não se escusa de assumir as sua contemporaneidade e parte no turbilhão do entre-séculos XX/XXI.

A escolha por um artista novo e de obra evidentemente em início de construção pode ter sido um risco. Mas a força poética da canção de Zeca Baleiro vem a evidenciar questões que sempre nos perturbaram, tais como: por que desprezar a imensa abrangência da recepção da canção? por que justamente o fato da abrangência de recepção canção é o mais apontado como causa do “retiro” dessa forma poética? por que, embora se perceba o elemento poético em composições musicais ainda há inibição do seu tratamento como poesia?

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Joaquim. **A poesia da canção**. São Paulo: Scipione, 1996.

BALEIRO, Zeca. **Por onde andaré Stephen Fry?** São Paulo: Polygram, p 1997. 1 CD (Ca 44min9s) remasterizado em digital.

_____. **Vô imbolá**. São Paulo: Polygram, p 1997. 1 CD (Ca 51min27s) remasterizado em digital.

BOSI, Alfredo. _____. **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia grega**: histórias de deusas e heróis. 11.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. 4.ed. São Paulo: Ática, 1998.

CEUMAR. **Dindinha**. São Paulo: Atração fonográfica, p 1999. 1 CD (CA 40min) remasterizado em digital.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura e linguagem**: a obra literária e a expressão lingüística. 5.ed.reform. Petrópolis: Vozes, 1993.

CULTURA POPULAR. Disponível em < <http://www.jangadabrasil.com.br/setembro/im10900b.htm> > Acesso em 14 nov.2000.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto**: teoria da lírica e do drama. São Paulo, Ática, 1995.v.2

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel. 1995.

GIRON, Luís Antônio. **O pop renasce no Maranhão**. Disponível em: < <http://www.uol.com.br/zecabaleiro> > Acesso em: 24 nov.1998.

GÓES, Frederico Augusto L. **Gil engendra em Gil rouxinol**: a letra da canção em Gilberto Gil. 1993. 311 f.Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Departamento de Ciências da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. Música popular e manifestos. In: **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v.127, n. 161/180, out./dez.1996.

GREIMAS, A. J. (org.). **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix, 1975.

MACHADO, Álvaro Manuel., PAGEAUX, Daniel-Henri. Literatura e cultura. In _____. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1998.

MILLIET, Vange. **Arrepio**. São Paulo: Sonopress, [s.d]. 1 CD (Ca 45min52s) remasterizado em digital.

MIRANDA, Cláudia. Felicidade à flor da pele. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 fev. 1998. Caderno DOMINGO, p. 18-21.

MORAES, Vinicius. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.

MORICONI, Ítalo. **A provocação pós-moderna**: razão histórica e política da teoria hoje. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

PASCHOAL, Márcio. Zeca Baleiro: novo xodó da MPB. **Cadernos do Terceiro Mundo**. Rio de Janeiro, n.220, p.34-37, mai/jun.2000.

PAZ, Otávio. **O arco e a lira**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolhas e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RIBEIRO, Rita. **Pérolas aos povos**. São Paulo: Polygram, p 1999. 1 CD (Ca 48min44s), ramasterizado em digital.

_____. **Rita Ribeiro**. São Paulo: Valas Produções, p 1997. 1 CD (Ca 48min), remasterizado em digital.

SHAKESPEARE, William. **30 sonetos**. 3. ed. Rio de Janeiro, 1991.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1978.

_____. **Paródia, paráfrase & Cia**. 4.ed. São Paulo: Ática, 1991.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **A poética e a nova poética de Chico Buarque**. Rio de Janeiro: 3ª, 1980.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**: ensaios. São Paulo: Anablume, 1997.

_____. **O cancionista**. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. **Semiótica da canção**: melodia e letra. 2.ed. São Paulo: Escuta, 1999.

TAVARES, Hênio. **Teoria da literatura**. 11. ed. Belo Horizonte: Rio de Janeiro,: Villa Rica, 1996.

VASCONCELOS, Gilberto. **Música popular**: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VASSALO, Lígia. Da lírica. In: _____. **Poesia sempre**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

VILLAÇA, Nízia. **Em pauta**: corpo, globalização e novas tecnologias. Rio de Janeiro: Mauad; Brasília: CNPq, 1999.

_____. **Paradoxos do pós-moderno**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

ZECA BALEIRO. Disponível em: < <http://www.uol.com.br/zecabaleiro/novo> > Acesso em: 24 nov. 2009.