

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

RICARDO COSTA SALVALAIO

**“LUGAR DE SER FELIZ NÃO É SUPERMERCADO”: A MODERNIDADE TARDIA
EM CANÇÕES DE ZECA BALEIRO**

VITÓRIA
2018

RICARDO COSTA SALVALAIO

**“LUGAR DE SER FELIZ NÃO É SUPERMERCADO”: A MODERNIDADE TARDIA
EM CANÇÕES DE ZECA BALEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Viviana Mónica Vermes

VITÓRIA

2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP) (Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

S182l Salvalaio, Ricardo Costa, 1986-
"Lugar de ser feliz não é supermercado" : a modernidade tardia em canções de Zeca Baleiro / Ricardo Costa Salvalaio. – 2018. 103 f.

Orientador: Viviana Mónica Vermes.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Zeca Baleiro, 1966-. 2. Música - Análise, apreciação. 3. Música popular - Brasil. 4. Modernidade. I. Vermes, Mónica. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

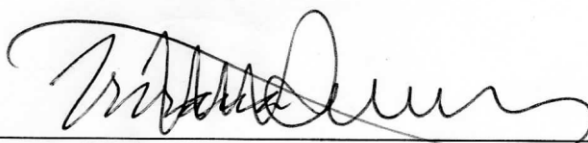
Ricardo Costa Salvalaio

**"LUGAR DE SER FELIZ NÃO É SUPERMERCADO": a modernidade
tardia em canções de Zeca Baleiro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 25 de maio de 2018.

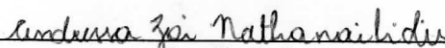
Comissão Examinadora:



Prof.ª. Dr.ª. Viviana Monica Vermes (UFES)
Orientador(a) e Presidente da Comissão



Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento (UFES)
Examinador(a) interno(a)



Prof.ª. Dr.ª. Andressa Zoi Nathanailidis UUV - ES
Examinador(a) externo(a)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, sem O qual nada disso seria possível. Agradeço também a meus pais, Jorge Alberto Salvalaio e Vitória Régia Costa Salvalaio, e a meu irmão, Rodrigo Costa Salvalaio, por estarem presentes em todos os momentos da minha vida. À minha querida esposa, Roselene Costa Salvalaio, cujo companheirismo, amizade, paciência, compreensão, apoio, alegria e amor foram fundamentais para a concretização deste trabalho. Agradeço a meus filhos, Maria Eduarda G. Costa (Duda) e João Ricardo Costa Salvalaio, alegrias de minha vida. À CAPES, pela bolsa concedida. Aos professores Viviana Mônica Vermes, minha orientadora, Jorge Nascimento, Lino Machado, Luis Eustáquio Soares, pelas valiosas sugestões dadas ao longo desse percurso e Wilberth Salgueiro, pelas recomendações preciosas dadas em minha qualificação. Ao cantor e compositor Zeca Baleiro, por servir de inspiração para esta dissertação e discutir o nosso tempo em suas criações. Por fim, agradeço ainda aos professores, alunos e equipe pedagógica da Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio “Hildebrando Lucas”, onde tenho o prazer de trabalhar, e aos amigos Carlos Alexandre, Rodrigo Moreira, Cinthia Adati, Emerson Milaneze Esteves e Lucimar Simon, pelo apoio que me concederam ao longo do mestrado.

“O presente não devolve o troco do passado
Sofrimento não é amargura
Tristeza não é pecado
Lugar de ser feliz não é supermercado”
(Zeca Baleiro, “Piercing”)

RESUMO

O cancionero de Zeca Baleiro está inserido entre o final do século XX e o início do século XXI e expõe alguns temas relevantes daquilo que Anthony Giddens (1991) denomina como “modernidade tardia”, tais como a crise do indivíduo, o consumismo, a solidão, a tecnologia, entre outros. Nesse sentido, esse trabalho se propõe a realizar uma análise literária de algumas canções produzidas pelo compositor entre 1997 e 2012, a fim de mostrar como os temas citados aparecem nas letras de Baleiro. Ao mesmo tempo, o cancionero em questão não apenas trata de questões importantes da contemporaneidade, mas também preza pela literariedade e pela preocupação com a dimensão estética do texto, o que também será ressaltado na análise. Dessa forma, esse trabalho pretende identificar, confrontar e, principalmente, analisar as mais importantes características da sociedade atual tais como são encenadas nas canções do compositor maranhense, mostrando como seu cancionero dialoga com a época em que foi produzido.

Palavras-chave: Zeca Baleiro. Modernidade Tardia. Canção. Música Popular Brasileira. Análise literária.

ABSTRACT

The songbook by Zeca Baleiro is inserted between the end of the 20th century and the beginning of the 21st century and exposes some relevant themes of what Anthony Giddens (1991) calls "late modernity", such as the crisis of the self, consumerism, loneliness, technology, among others. In this sense, this work proposes to perform a literary analysis of some songs produced by the composer between 1997 and 2012, in order to show how the themes mentioned appear in Baleiro's lyrics. At the same time, the songbook in question not only addresses important contemporary issues, but also values literacy and concern for the aesthetic dimension of the text, which will also be highlighted in the analysis. In this way, this work intends to identify, to confront and, mainly, to analyze the most important characteristics of the present society as they are staged in the songs of the composer from Maranhão, showing how his songbook converses with the time in which it was produced.

Keywords: Zeca Baleiro. Late Modernity. Song. Brazilian Popular Music. Literary Analysis.

PLAYLIST

1 INTRODUÇÃO.....	7
1.1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DOS TRABALHOS ACADÊMICOS SOBRE ZECA BALEIRO.....	10
1.2 PÓS-MODERNIDADE OU MODERNIDADE TARDIA?.....	11
1.3 APRESENTAÇÃO DOS CAPÍTULOS.....	17
2 MINHA RELIGIÃO É O CONSUMO.....	19
2.1 “BABYLON”.....	25
2.2 “ELA FALOU MALANDRO”.....	31
2.3 “UM FILHO E UM CACHORRO”.....	35
2.4 “BALADA PARA GIORGIO ARMANI”.....	37
2.5 “O DESEJO”.....	39
3 VOCÊ SÓ PENSA EM GRANA, MEU AMOR, MINHA FLOR, MINHA MENINA.....	44
3.1 “VOCÊ SÓ PENSA EM GRANA”.....	48
3.2 “MEU AMOR, MEU BEM, ME AME”.....	52
3.3 “MEU AMOR, MINHA FLOR, MINHA MENINA”.....	58
3.4 “COMIGO”.....	62
3.5 “TELEGRAMA”.....	64
4 TIRE O SEU PIERCING DO CAMINHO QUE EU QUERO PASSAR COM A MINHA DOR: CRÔNICAS DE UM TEMPO TECNOLÓGICO E CÍNICO.....	67
4.1 “MINHA TRIBO SOU EU”.....	73
4.2 “CIGARRO”.....	76
4.3 “EU DETESTO COCA LIGHT”.....	80
4.4 “KID VINIL”.....	84
4.5 “O HACKER”.....	87
4.6 “PIERCING”.....	90
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
6 REFERÊNCIAS.....	101

1 INTRODUÇÃO

O cantor, compositor, produtor musical e cronista José Ribamar Coelho Santos, o Zeca Baleiro, nasceu em 11 de abril de 1966 em Arari, Maranhão. Desde criança adorava doces e guloseimas e, por causa disso, na faculdade, ganhou dos amigos o apelido de “Baleiro”. Na infância e adolescência, além de receber a influência do rádio do pai, por meio do qual conheceu Sérgio Sampaio, Bob Dylan, Luiz Gonzaga e Fagner, é notório em seu trabalho o universo do baião, do samba, do cordel, do rock e de outros gêneros musicais. Toda essa miscelânea sonora atuou como influência formativa na produção de Baleiro, que ganhou seus primeiros contornos a partir da década de 1980, quando o compositor começou a circular pelo meio cultural do Maranhão e participar de alguns festivais pelo Brasil. De fato, já nessa época, era constante em suas composições a fusão de sons, ritmos e temas, característica que permeia toda sua obra até hoje. Contudo, o reconhecimento nacional só viria na década de 1990, com o lançamento de seu primeiro CD, *Por onde andaré Stephen Fry?*, de 1997. O álbum teve produção de Marco Mazzola e foi classificado pela crítica como tropicalista ou neotropicalista¹. Nessa obra, Zeca Baleiro explora diversas formas da canção, transitando pelo regional, rock, baião, MPB, folk e reggae, além de fazer uso do sarcasmo, do pastiche e da ironia². Ainda no ano de 1997, Baleiro participa do CD *MTV Acústico* da cantora Gal Costa, um fato que alavanca sua carreira. No ano seguinte, recebe vários prêmios por seu CD, adquirindo, assim, o reconhecimento da crítica e do público. No segundo disco, intitulado *Vô Imbolá*, de 1999, as temáticas do disco giram em torno da modernidade e da tecnologia, como o próprio autor reconheceu, na época em que o CD foi lançado: “Penso que a modernidade deveria estar atrelada a um sentido de evolução, à inteligência, mas não é o que vem acontecendo. Há um descompasso, cada vez menos sabedoria para usar tecnologia”. (apud SANCHES, acesso em 18 jan. 2018). No terceiro álbum, *Líricas*, de 2000, o compositor maranhense explora a voz e o violão, focando em obras mais intimistas. Na época de

¹ Esse “neotropicalismo” é característico de outros compositores nordestinos que despontaram na década de 1990, como Lenine e Chico César, para não falar de grupos como Nação Zumbi, que fundiu as guitarras elétricas com o som do maracatu. De fato, esses compositores e grupos possuem uma obra marcada pela *antropofagia musical*, que retomou algumas propostas do tropicalismo, como aponta Souza (acesso em 04 fev. 2018): “Cada um a seu modo, eles trabalham a antropofagia musical. Porém, cada um a seu modo, divergem em outros aspectos. Chico abraça a crítica social; Lenine não passa nem perto de qualquer política do corpo; e Zeca Baleiro faz críticas e debocha da cultura pós-moderna e globalizada.”. Assim, Zeca Baleiro se diferencia de seus contemporâneos por abordar de forma mais explícita temas que permeiam a contemporaneidade, como a solidão, o individualismo, o consumismo exacerbado, a tecnologia etc..

² Este último recurso é recorrente em toda obra do compositor. Segundo Machado (2010), a ironia nas canções de Baleiro expressa principalmente críticas à moda, ao consumismo e a outras manifestações do sistema capitalista na contemporaneidade.

lançamento, o autor justificou essa escolha alegando que seu disco era para ser ouvido com atenção, particularmente as letras das canções. Nos anos seguintes, o cantor se dedicou a outras atividades culturais, como a de produtor e pesquisador musical, tendo lançado discos de Ceumar, Odair José e Sérgio Sampaio. Além disso, também se aventurou como escritor, tendo lançado dois livros de crônicas, a saber, *Bala na agulha (reflexões de boteco, pastéis de memória e outras frituras)*, de 2010 e *A rede idiota*, de 2014.

No cancioneiro em questão, além da já apontada fusão de ritmos variados, encontramos referências explícitas a vários temas ligados à contemporaneidade, característica que diferencia Baleiro de outros compositores “neotropicalistas” da década de 1990, como Lenine, Chico César e Nação Zumbi. Com efeito, na apresentação da obra *Vida é um souvenir made in Hong Kong*, que reúne as letras das canções do compositor, os organizadores também destacam essa característica nas letras de Baleiro:

Tal como um baleiro, daqueles antigos, de vidro, suas letras deixam entrever a sociedade contemporânea com seus medos, suas ambições e contradições. Uma sociedade formada por indivíduos – não deveria ser por cidadãos? – que querem se sentir como “num comercial de margarina”, mas se contentam em ser banais. Uma sociedade que considera a vida, a poesia, os afetos, a arte como mercadorias, como produtos, sem cogitar que “lugar de ser feliz não é supermercado” (“Piercing”) (BALEIRO, 2010, pp. 11-12)

Para tal, o compositor usa e abusa de recursos linguísticos e literários, entre eles a intertextualidade³ e a paródia. São frequentes nas obras do compositor maranhense referências a músicas do cancioneiro popular brasileiro, a ditados e expressões populares e até a autores canônicos, como Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade. Isso mostra que as canções de Baleiro se caracterizam por um alto grau de cuidado estético com o texto, já que uma das características do texto literário é justamente sua referência, consciente ou inconsciente, a outros textos literários: “o texto literário é uma escritura-réplica, que confirma ou nega outros textos” (KRISTEVA, 1986, p. 96). Isso nos leva a uma questão

³ No que tange à Intertextualidade, característica muito marcante da obra em estudo, nos basearemos nas idéias de Linda Hutcheon. Em “Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX” ([1985] 1989), Hutcheon defende que o intertexto acontece na interação do leitor com o texto; dessa forma, sua definição parte do princípio interativo entre o texto e o leitor. Logo, para ela, o leitor é que legitimaria as relações de um texto com outro, na medida em que determinada obra faz com que o leitor se recorde de outros textos, relacionando essa obra a outras (1989, p. 111). Por isso, a intertextualidade não pode ser tomada como paródia, já que seria apenas uma alusão ou atualização de outro texto. Linda Hutcheon acrescenta novos elementos à visão tradicional da paródia, normalmente entendida como degradação do discurso, uma vez que ela seria ridicularizadora. Desse modo, a paródia é positiva em relação à inversão irônica, pois reativa o passado, “dando-lhe um contexto novo e, muitas vezes, irônico, faz exigências semelhantes ao leitor mas trata-se mais de exigências aos seus conhecimentos e à sua memória do que à sua abertura ao jogo” (HUTCHEON, 1989, p. 16).

particularmente espinhosa: letra de canção pode ser considerada literatura? Mais especificamente, letra de canção pode ser considerada poesia? Trata-se de uma questão polêmica, que frequentemente também assume um matiz político⁴, reavivada recentemente com a concessão do Prêmio Nobel de Literatura de 2016 ao cantor, compositor e escritor Bob Dylan, pelo conjunto da obra.

Historicamente, não só existem vários casos de poetas que já se aventuraram como letristas (Vinícius de Moraes, Chacal, Cacaso, Paulo Leminski, Waly Salomão, Geraldo Carneiro, Antonio Cicero, Aldir Blanc, para citar alguns exemplos), como também há casos de compositores que nunca publicaram um livro, mas que possuem canções que podem ser consideradas poemas, como Fausto Nilo, Sérgio Natureza, Humberto Teixeira, Zé Dantas, Abel Silva e Orestes Barbosa⁵.

Preliminarmente, podemos dizer que nem toda letra de música é poesia, pois letra e poesia funcionam através de processos distintos, apesar de lidarem com a mesma matéria-prima, a palavra. Porém, por se apoiar na música, a letra da canção pode prescindir do cuidado formal e estético com o texto. Sobre essa questão, o poeta inglês Adrian Mitchell, na introdução do livro de poemas e letras *O canto do pássaro-preto*, de Paul McCartney, comenta:

[...] frequentemente há diferença entre um poema e uma letra de música. As letras tendem a ser menos concentradas, em parte porque uma canção tem que funcionar instantaneamente, e em parte porque as palavras precisam deixar espaço para a música respirar, deixar tempo para o trabalho musical. Numa boa canção, letra e música dançam juntas, por isso precisam de espaço para dançar. (MITCHELL, 2001, p. 19)⁶

Como atesta Mitchell, há recursos pertinentes à poesia que não podem ser utilizados na canção e o inverso também ocorre. Costa (2002) concorda com esta posição, ao afirmar que a canção não é nem exclusivamente texto verbal, nem exclusivamente peça melódica, mas uma

⁴ “De um lado, vanguardistas, muito da universidade e a esquerda, em geral, que dizem que aquilo que Caetano ou Chico fazem é poesia; de outro, escritores e críticos literários e poeticamente conservadores acham essa ideia escandalosa.” (ASCHER, acesso em 21 jan. 2018)

⁵ Segundo Perrone (1988), um poeta do quilate de Manuel Bandeira considerava o verso “Tu pisavas nos astros distraída”, da canção “Chão de estrelas”, de Orestes Barbosa, como um dos mais belos da língua portuguesa. Sobre o lirismo das letras de Barbosa, Perrone (1988, p. 18) comenta ainda: “A contribuição de Orestes Barbosa para o desenvolvimento da música popular urbana é o mais importante exemplo de poetas que atravessaram fronteiras artísticas no início deste século.”

⁶ A ortografia da citação foi atualizada.

junção das duas linguagens. Segundo o autor, a canção exige uma tripla competência: a verbal, a musical e a lítero-musical, sendo esta última a capacidade de articular ambas.

Neste trabalho, realizaremos uma análise *literária* das canções de Zeca Baleiro. Nesse sentido, sem deixar de lado as distinções fundamentais entre o verso escrito e o verso destinado à execução musical, destacaremos os modos como o texto musical de Baleiro pode ser tratado como unidade literária. Afinal, embora não sejam a mesma coisa, a poesia da canção e a poesia destinada à leitura possuem origens históricas comuns e, portanto, mantêm muitas afinidades, como destaca Perrone (1988). Assim, embora seja necessário levar em conta o condicionamento do texto pelos fatores não verbais (melodia, harmonia, arranjo, etc.) para uma análise mais completa da canção, optamos nesse trabalho por nos concentrar quase que exclusivamente no elemento verbal da canção, comentando pontualmente sobre os aspectos não verbais das canções de Baleiro.

1.1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DOS TRABALHOS ACADÊMICOS SOBRE ZECA BALEIRO

Há um bom número de trabalhos acadêmicos sobre o cancioneiro de Zeca Baleiro, que auxiliaram na feitura desta dissertação. O trabalho mais antigo encontrado sobre a obra do compositor maranhense é a dissertação de Souza (2007), intitulada *Pet shop mundo contemporâneo: o nosso tempo através do olhar de Zeca Baleiro*, que propõe analisar os temas contemporâneos encenados nas canções de Baleiro. A proposta da autora, que serviu de base para a presente dissertação, foi analisar como a obra de arte registra e reflete sobre o momento histórico em que foi produzida. Nosso trabalho segue na mesma linha, mas com um *corpus* mais extenso, que inclui canções dos CD's *O coração do homem-bomba vol. 1* e *O disco do ano*, ambos gravados após 2007.

Outros trabalhos procuraram analisar temas específicos dentro do cancioneiro do compositor maranhense. O artigo de Lima (2008), por exemplo, apresenta e aplica o conceito de “posicionamento”, segundo Dominique Maingueneau, à análise das canções de Baleiro. Por sua vez, o estudo já mencionado de Machado (2010) analisa a manifestação da ironia em algumas letras de canções do cantor e compositor e mostra como essa figura de linguagem é uma característica marcante de toda a poética de Zeca Baleiro. Nosso trabalho também mostra o uso desse recurso nas letras de Baleiro, mas acrescenta ao estudo da ironia também o da

intertextualidade, que é outra característica importante do cancioneiro de Baleiro. Já a dissertação de Viana (2013) investiga a representação do sentimento amoroso nas canções e demonstra de que forma a construção do conceito de amor contribuiu para a configuração de novas identidades do sujeito ao longo do tempo. O estudo de Viana (2013) muito contribuiu para o segundo capítulo desta dissertação, o qual versa a respeito da “cultura de consumo” que caracteriza nossa sociedade e de como as características da sociedade de consumo interferem nas relações afetivas. Entretanto, ampliamos a discussão para abordar temas que não foram tratados pela autora em seu trabalho, como se verá mais adiante nas próximas seções.

1.2 PÓS-MODERNIDADE OU MODERNIDADE TARDIA?

Uma obra literária pode trazer consigo características de determinada época, e pode também representar o *ethos* e as marcas da ordem social em que está inserida. Para Adriana Facina, os textos literários podem ser utilizados como fonte de estudo da sociedade, pois cada obra é fruto do seu tempo, sendo o escritor também produto de sua época e de sua sociedade: “toda criação literária é um produto histórico produzido numa sociedade específica, por um indivíduo inserido nela por meio de múltiplos pertencimentos.” (FACINA, 2004, p.10). Assim sendo, para a autora, a ideia de uma literatura, vista por uma ótica idealista que a enxerga como autônoma em relação a sua produção, é equivocada, haja vista que não se trata de negar a existência do talento individual do criador mas considerá-lo parte da dinâmica social. Entretanto, Antonio Candido considera que o texto literário, enquanto *ficção*, não é simplesmente um reflexo especular da época em que foi produzido. Nesse sentido, é necessário integrar a análise sociológica à análise formal quando se aborda o texto literário:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas [i.e., a sociológica e a formalista]; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. (CANDIDO, 2000, p. 4)

Levando isso em conta, é importante mostrar o valor e os significados das obras estudadas dentro do contexto em que foram produzidas, já que a literatura, como fenômeno de civilização, depende do entrelaçamento de vários fatores sociais. No entanto, não se pode desconsiderar a ficcionalidade do texto literário, que dá a ele uma relativa independência em relação ao contexto em que foi produzido. A par disso, deve-se lembrar que a produção de

Zeca Baleiro está inserida entre o fim do século XX e o início do século XXI e expõe um amplo painel de temas candentes à chamada “pós-modernidade”. Porém, antes de apontar quais seriam esses temas, cabe uma breve discussão sobre a pertinência do termo “pós-modernidade” para designar a época histórica em que se situa a produção artística de Baleiro. Não pretendemos aqui fazer uma revisão ampla e exaustiva de todas as obras e autores que trataram desse tema polêmico, mas apenas apontar algumas características que, geralmente, são associadas à pós-modernidade e interrogar se essas características indicariam uma “superação” da modernidade, como o prefixo “pós” sugere.

De fato, para os que defendem a relevância do termo, a pós-modernidade seria um período histórico posterior à modernidade, resultado de profundas transformações sociais surgidas a partir da segunda metade do século XX⁷. O termo foi popularizado pelo filósofo Jean-François Lyotard (GIDDENS, 1991), mas não encontrou adesão unânime. Giddens (1991), por exemplo, considera que a modernidade ainda não foi superada, e o que vivenciamos atualmente seria apenas uma intensificação de características da própria modernidade: “Nós não nos deslocamos para além da modernidade, porém estamos vivendo precisamente através de uma fase de sua radicalização.” (GIDDENS, 1991, p. 57)⁸. Levando em conta que as músicas de Zeca Baleiro tratam de algumas dessas transformações sociais que, supostamente, indicariam o surgimento de uma nova fase histórica, cabe discutir aqui quais seriam essas transformações e se elas justificam a designação “pós-modernidade” para nomear a época contemporânea.

Em primeiro lugar, é importante destacar que, além do debate sobre qual termo seria mais adequado para denominar a contemporaneidade, se “pós-modernidade” ou “modernidade tardia”, há ainda uma imprecisão terminológica que coloca “pós-modernidade” e “pós-modernismo” como sinônimos (PERRONE-MOISÉS, 1998). Para evitar essa ambiguidade, adotamos aqui a distinção de Giddens (1991) em sua discussão do termo, que identifica “pós-modernismo” a “estilos ou movimentos no interior da literatura, artes plásticas e arquitetura.” (GIDDENS, 1991, p. 52) e “pós-modernidade” a uma “trajetória de desenvolvimento social [que] está nos tirando das instituições da modernidade rumo a um novo e diferente tipo de

⁷ Essa é a data assumida pela maioria dos autores que discutem a questão da pós-modernidade, segundo Perrone-Moisés (1998).

⁸ Por isso, para designar a época atual, Giddens (1991) prefere os termos “modernidade tardia” ou “alta modernidade”.

ordem social.” (GIDDENS, 1991, p. 52). Iremos nos concentrar prioritariamente na discussão do segundo termo, mas fazendo também algumas referências pontuais ao “pós-modernismo” enquanto fenômeno artístico.

Quais seriam as características da pós-modernidade, que indicariam “um novo e diferente tipo de ordem social”? Segundo Lyotard (2009), duas características principais caracterizariam a “pós-modernidade”. A primeira delas seria a ausência de fundamentos na epistemologia, uma vez que todos os fundamentos (inclusive aqueles fornecidos pela ciência) se mostraram sem credibilidade:

A “crise” do saber científico, cujos sinais se multiplicam desde o fim do século XIX, não provém de uma proliferação fortuita das ciências, que seria ela mesma o efeito do progresso das técnicas e da expansão do capitalismo. Ela procede da erosão interna do princípio de legitimação do saber. (LYOTARD, 2009, p. 71)

Outra característica seria o fim da crença no progresso humanamente planejado ou, para usar a expressão de Lyotard (2009, p. XVI), “a incredulidade em relação aos metarrelatos”. Além dessas duas características, Giddens (1991) acrescenta mais uma⁹: a emergência de uma nova agenda política, surgida “com a crescente proeminência de preocupações ecológicas e talvez de novos movimentos sociais em geral” (GIDDENS, 1991, p. 52). Embora as duas primeiras características pareçam se referir a discussões restritas ao âmbito da filosofia, os questionamentos no interior da epistemologia e da filosofia da história acabam tendo um impacto social mais amplo.

Por exemplo, a afirmação de que nenhum saber possui bases confiáveis elimina a possibilidade de que alguns conhecimentos sejam mais bem fundamentados do que outros, o que torna possível “uma pluralidade de reivindicações heterogêneas de conhecimento, na qual a ciência não tem um lugar privilegiado” (GIDDENS, 1991, p. 12). Todo conhecimento é *discurso* e, portanto, a primazia natural de um saber sobre os outros não se justifica. É o que afirma Hutcheon, citando alguns teóricos geralmente associados a essa crítica aos fundamentos da epistemologia:

Rorty, Baudrillard, Foucault, Lyotard e outros parecem insinuar que nenhum conhecimento consegue escapar à cumplicidade com alguma metanarrativa, com as ficções que possibilitam qualquer pretensão à “verdade”, por mais provisória que

⁹ Para efeito de argumentação, já que Giddens é um crítico do termo “pós-modernidade”, como já foi apontado.

esta seja. Contudo, o que eles acrescentam é que *nenhuma* narrativa pode ser uma narrativa “mestra” natural: não existem hierarquias naturais, só existem aquelas que construímos. (HUTCHEON, 1991, p. 31, grifo da autora)

Se a ciência não pode ter mais prioridade sobre outras formas de discurso e de conhecimento, conceitos como o de “classe social” também não podem mais ser privilegiados na mobilização política. A luta política torna-se mais heterogênea e aberta às reivindicações de diferentes grupos (a legalização do aborto, para as mulheres; a luta contra o racismo, para os negros; o combate à homofobia, para os homossexuais)¹⁰, que não podem mais ser exclusivamente compreendidos em termos de “classe”:

As pessoas não identificam mais seus interesses sociais exclusivamente em termos de classe; a classe não pode servir como um dispositivo discursivo ou uma categoria mobilizadora através da qual todos os variados interesses e todas as variadas identidades das pessoas possam ser reconciliadas e representadas [sic]. (HALL, 2010, p. 20-21)

É possível perceber aí um questionamento da perspectiva marxista clássica, baseada não só na ideia de “luta de classes”, mas também numa concepção evolucionista da história, que também é contestada pela pós-modernidade. Para Marx, “a história de todas as sociedades até hoje existentes é a história das lutas de classe” (MARX; ENGELS, 2005, p. 40) e o antagonismo entre a burguesia e o feudalismo deveria se reproduzir na luta entre burgueses e proletários, a qual levaria à criação de uma sociedade mais justa. Entretanto, essa versão do processo histórico é tão discursiva quanto qualquer outra, pois lida inevitavelmente com os *textos* do passado (e não com a “realidade” enquanto tal) para projetar um “progresso” futuro:

Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são *textos*. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais. (HUTCHEON, 1991, p. 34, grifo da autora)¹¹

Mas não só o socialismo marxista é alvo de questionamento na pós-modernidade: também o liberalismo econômico é contestado, já que ele próprio se baseia na ideia de um “progresso” da humanidade pela difusão da liberdade política (democracia) e econômica (livre mercado). Além disso, autores como Foucault questionam a ideia de um “indivíduo unificado e

¹⁰ Provavelmente, é a eles que Giddens se refere ao falar de “novos movimentos sociais”.

¹¹ Não por acaso, a pós-modernidade tem sido criticada por pensadores de vertente marxista, como Jürgen Habermas, Terry Eagleton e Fredric Jameson. Entretanto, geralmente essas críticas são feitas em nome de alguma “metarrelato”, seja a “razão iluminista universal do marxismo frankfurtiano (Habermas), ou a consciência histórica do marxismo ‘científico’ (Eagleton).” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 181)

coerente” (HUTCHEON, 1991, p. 29), pressuposto básico do individualismo liberal. Por sua vez, na arte pós-moderna, o processo de mercantilização promovido pela indústria cultural também é criticado, através de obras que se apropriam tanto dos procedimentos da arte de “elite” quanto da arte de “massas”. Comentando sobre romances como *O nome da rosa*, de Umberto Eco, e *A mulher do tenente francês*, de John Fowles, ambos “*best-sellers* populares e objeto de profundo estudo acadêmico” (HUTCHEON, 1991, p. 40), Linda Hutcheon afirma:

[...] romances desse tipo usam e abusam, de forma paródica, das convenções das literaturas popular¹² e de elite, e o fazem de maneira tal que podem *usar* a agressiva indústria cultural para contestar, a partir de dentro, seus próprios processos de commodificação. (HUTCHEON, 1991, p. 40, grifo da autora)

Entretanto, essas mudanças (questionamento dos fundamentos da epistemologia, descrença na visão progressista da história e surgimento de novos movimentos sociais) indicariam que estamos em um novo momento histórico, para além da modernidade? Ora, falar em “superação” da modernidade implica numa compreensão da modernidade como processo histórico homogêneo, que é justamente o que a pós-modernidade nega, já que ela se caracteriza por “um questionamento mais geral em relação a qualquer sistema totalizante ou homogeneizante” (HUTCHEON, 1991, p. 29). Pode-se afirmar que isso é um sinal do caráter “paradoxal” e “contraditório” da pós-modernidade, como Linda Hutcheon afirma à exaustão em sua obra¹³. Porém, é mais sensato pensar que esses paradoxos indicariam simplesmente que a pós-modernidade é, na verdade, uma *etapa* da modernidade e não uma superação dela. Como mostra Giddens (1991) todas as três características apontadas acima são manifestações do que ele denomina de *reflexividade* da modernidade:

A reflexividade da vida social moderna consiste no fato de que as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz de informação renovada sobre estas próprias práticas, alterando assim constitutivamente seu caráter. (GIDDENS, 1991, p. 45)

Em contraste com as sociedades tradicionais, a sociedade moderna se caracteriza por uma constante revisão e reavaliação do passado, da tradição e das práticas sociais. Mesmo nas sociedades tradicionais, a tradição não é algo estático: “ela tem que ser reinventada a cada nova geração conforme esta assume sua herança cultural dos precedentes.” (GIDDENS, 1991,

¹² O termo “literatura popular” (a nosso ver, impreciso, já que pode ser confundido com manifestações como a literatura de cordel, por exemplo) se refere à literatura de massas, voltada para o consumo imediato.

¹³ Por exemplo, comentando sobre os paradoxos presentes nas teorias de Lyotard e Foucault, autores que ela associa à pós-modernidade, Linda Hutcheon afirma: “elas [as teorias] são tipicamente paradoxais: são as dominadoras negativas do domínio, os coesos ataques à coesão, os essencializantes desafios às essências que caracterizam a teoria pós-moderna.” (HUTCHEON, 1991, p. 39)

p. 44). Porém, permanece nelas uma fidelidade à tradição que inexiste na modernidade, pois nesta “a tradição pode ser justificada, mas apenas à luz do conhecimento, o qual, por sua vez, não é autenticado pela tradição.” (GIDDENS, 1991, p. 45). Em outras palavras, nas sociedades modernas, a tradição recebe sua validade “apenas na reflexividade do moderno” (GIDDENS, 1991, p. 45). Por conseguinte, tudo está sujeito ao escrutínio da razão e nada é inquestionável:

Se a esfera da razão está inteiramente desagrilhada, nenhum conhecimento pode se basear sobre fundamento inquestionado, porque mesmo as noções mais firmemente apoiadas só podem ser vistas como válidas “em princípio” ou “até ulteriores considerações”. De outro modo elas reincidiriam no dogma e se separariam da própria esfera da razão que determina qual validade está em primeiro lugar. (GIDDENS, 1991, p. 54)

Nesse sentido, o questionamento dos fundamentos do conhecimento é parte do próprio projeto moderno, e se enfim descobrimos que o conhecimento não tem nenhum fundamento confiável é porque hoje temos “uma compreensão mais plena da reflexividade inerente à própria modernidade” (GIDDENS, 1991, p. 55). O mesmo pode ser dito do fim da concepção progressista da história, segunda característica atribuída por Lyotard à pós-modernidade. Como se sabe, essa concepção nada mais é do que uma secularização da ideia cristã de providência divina e, por isso, não ficou imune à crítica, como afirma Giddens (1991):

A divina providência foi por muito tempo uma ideia diretiva do pensamento cristão. [...] Não é de forma alguma surpreendente que a defesa da razão desagrilhada apenas remodele as ideias do providencial, ao invés de removê-las. [...] [A] providência divina foi substituída pelo progresso providencial. (GIDDENS, 1991, p. 54)

Portanto, o abandono da ideia de “progresso” na história também é resultado de uma exacerbação da reflexividade típica da modernidade, “conforme os remanescentes da tradição e das perspectivas providenciais são descartados” (GIDDENS, 1991, p. 57). O surgimento de novos movimentos sociais segue o mesmo princípio: se atualmente reconhecemos que “nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido.” (HUTCHEON, 1991, p. 29), isso se deve também à reflexividade da modernidade, que continuamente revisa seus valores e práticas sociais. Porém, aqui deve ser acrescentado um outro fator, que também é intrínseco à modernidade: segundo Giddens (1991, p. 54), “a ideia providencial da razão coincidiu com a ascensão do domínio europeu sobre o resto do mundo.”, o que forneceu uma base segura para uma concepção evolucionista da história e justificar o domínio europeu sobre os outros povos. Entretanto, ao mesmo tempo em que impunha sua cultura e seus valores a outras sociedades, o

Ocidente também era influenciado por elas. O contato com outras culturas relativizou o próprio lugar “central” do Ocidente no mundo e, com isso, contribuiu para o “lento e desigual, mas continuado, descentramento do Ocidente.” (HALL, 2006, p. 97). Entretanto, isso só foi possível mediante o processo inerentemente moderno que hoje conhecemos como *globalização*¹⁴.

Tendo em vista as considerações feitas acima, podemos afirmar que nossa perspectiva se aproxima mais daqueles autores que, como Giddens (1991), entendem que os termos “modernidade tardia” ou “alta modernidade” são mais adequados para designar a época atual. O que vivemos atualmente é apenas uma intensificação da reflexividade radical da modernidade, não uma superação da modernidade. Sem dúvida, essa intensificação provocou mudanças importantes: por exemplo, a ideia de substituir a tradição por estruturas mais racionais revelou-se utópica, uma vez que a própria razão revelou-se circular, mas isso não aconteceu porque estejamos numa época histórica posterior à modernidade.

1.3 APRESENTAÇÃO DOS CAPÍTULOS

Para mostrar como as canções de Zeca Baleiro dialogam com a época em que foram produzidas, ou seja, a modernidade tardia, escolhemos três eixos temáticos para estruturar esta dissertação, a saber: o consumismo, o amor e a era tecnológica e cínica, os quais foram distribuídos no segundo, terceiro e quatro capítulos.

O segundo capítulo intitula-se “Minha religião é o consumo”. O título faz referência à canção “Babylon” (BALEIRO, 2000), em que é apresentado um homem à mercê do consumismo, que idealiza um paraíso de consumo e tenta, de todas as formas, convencer a amada a fugir para lá. Nesse sentido, a partir da análise e interpretação de “Babylon” e de outras canções, como “Ela falou malandro” (BALEIRO, 2008), “Um filho e um cachorro” (BALEIRO, 2002), “Balada para Giorgio Armani” (BALEIRO, 2000) e “O desejo” (BALEIRO, 2012), será possível apresentar as críticas de Baleiro ao consumismo.

“Você só pensa em grana, meu amor, minha flor, minha menina” é o título do terceiro capítulo, que faz referência às canções “Você só pensa em grana” (BALEIRO, 2000) e “Meu

¹⁴ Sobre a globalização, ver capítulo 4.

amor, minha flor, minha menina” (BALEIRO, 2005). Na primeira música, o eu lírico sofre por não ser reconhecido como poeta por sua musa e pelo fato dela visar somente o consumo. A amada, nesse caso, mede o valor das pessoas por aquilo que elas possuem monetariamente. Por isso, a tônica desse capítulo será a análise do tema do amor nas canções de Zeca Baleiro, ressaltando a relação entre amor e consumo na modernidade tardia. Assim sendo, outras canções serão analisadas, a saber: “Meu amor, meu bem, me ame” (BALEIRO, 1999), “Comigo” (BALEIRO, 2000) e “Telegrama” (2002).

O quarto e último capítulo foi intitulado “Tire o seu piercing do caminho que eu quero passar com minha dor (crônicas de um tempo tecnológico e cínico)”, numa referência à canção “Piercing” (BALEIRO, 1999), em que é apresentado um homem individualista, que só age em prol do seu bel prazer. Nesse sentido, vamos nos ater à análise de canções que têm como eixos temáticos a questão da identidade no mundo contemporâneo, abordando temas como a solidão, o individualismo e a importância da tecnologia para a (re)criação das identidades na modernidade tardia. Para isso, serão analisadas as canções “Minha tribo sou eu” (BALEIRO, 2002), “Cigarro” (BALEIRO, 2005), “Eu detesto coca light” (BALEIRO, 2008), “Kid Vinil” (BALEIRO, 1997), “O hacker” (BALEIRO, 2002) e “Piercing” (BALEIRO, 1999).

A partir dessa amostragem, será possível verificar como as canções de Zeca Baleiro dialogam com temas importantes da modernidade tardia e, portanto, se constituem numa referência importante para a reflexão sobre a época atual.

2 MINHA RELIGIÃO É O CONSUMO

Neste capítulo¹⁵, discutiremos algumas canções de Zeca Baleiro que tratam do tema do consumo. Para isso, faremos uma rápida análise do papel que o consumo desempenha na modernidade tardia e sua importância para a definição da identidade dos indivíduos. Em nossa análise, nos remeteremos às discussões de alguns autores que abordam o assunto, nomeadamente Zigmunt Bauman, Anthony Giddens, Pierre Bourdieu e Néstor García Canclini.

Zigmunt Bauman concorda com Giddens quando afirma que não vivemos na “pós-modernidade”, mas numa época que ele denomina de “modernidade fluida” ou “líquida”¹⁶, na qual as forças que garantiam a coesão social estão sujeitas a um enfraquecimento cada vez mais acelerado:

O “derretimento dos sólidos”, traço permanente da modernidade, adquiriu, portanto, um novo sentido, e, mais que tudo, foi redirecionado a um novo alvo, e um dos principais efeitos desse redirecionamento foi a dissolução das forças que poderiam ter mantido a questão da ordem e do sistema na agenda política. Os sólidos que estão para ser lançados no cadinho e os que estão derretendo neste momento, o momento da modernidade fluida, são os elos que entrelaçam as escolhas individuais em projetos e ações coletivas – os padrões de comunicação e coordenação entre as políticas de vida conduzidas individualmente, de um lado, e as ações políticas de coletividades humanas, de outro. (BAUMAN, 2001, p. 12).

Os sistemas que uniam os indivíduos na época da “modernidade sólida” (Estado, família, classe social etc.) se desagregam e, com isso, a preocupação é transferida da coletividade para o atendimento das necessidades do indivíduo. Não por acaso, para Bauman, o consumo se torna uma atividade central no período da “modernidade fluida”: não se trata simplesmente de consumir este ou aquele produto, mas de definir a própria identidade através do consumo. Nas

¹⁵ O título deste capítulo faz referência à canção “Babylon” (BALEIRO, 2000), em que é apresentado um homem à mercê do consumismo, que idealiza um paraíso de consumo e tenta, de todas as formas, convencer a amada a fugir para lá.

¹⁶ Bauman chegou a utilizar o termo “pós-modernidade” em algumas de suas obras, mas depois abandonou o conceito por uma questão de precisão terminológica: “Uma das razões pelas quais passei a falar em ‘modernidade líquida’ e não em ‘pós-modernidade’ (meus trabalhos mais recentes evitam esse termo) é que fiquei cansado de tentar esclarecer uma confusão semântica que não distingue sociologia pós-moderna de sociologia da pós-modernidade, ‘pós-modernismo’ de ‘pós-modernidade’. No meu vocabulário, ‘pós-modernidade’ significa uma sociedade (ou, se se prefere, um tipo de condição humana), enquanto ‘pós-modernismo’ refere-se a uma visão de mundo que pode surgir, mas não necessariamente, da condição pós-moderna. Procurei sempre enfatizar que, do mesmo modo que ser um ornitólogo não significa ser um pássaro, ser um sociólogo da pós-modernidade não significa ser um pós-modernista, o que definitivamente não sou.” (BAUMAN, 2004, p. 221)

palavras do autor, “não basta consumir para continuar vivo se você quer viver e agir de acordo com as regras do consumismo.” (BAUMAN, 2011, p. 83). Ao mesmo tempo, uma vez que as relações sociais estão cada vez mais instáveis e fluídas, a insegurança e a incerteza se tornam generalizadas e o consumo surge como um remédio paliativo para combater esses males:

Qualquer explicação da obsessão de comprar que se reduza a uma causa única está arriscada a ser um erro. As interpretações comuns do comprar compulsivo como manifestação da revolução pós-moderna dos valores, a tendência a representar o vício das compras como manifestação aberta a instintos materialistas e hedonistas adormecidos, ou como produto de uma “conspiração comercial” que é uma incitação artificial (e cheia de arte) à busca do prazer como propósito máximo da vida, capturam na melhor das hipóteses apenas parte da verdade. Outra parte, e necessário complemento de todas essas explicações, é que a compulsão-transformada-em-vício de comprar é uma luta morro acima contra a incerteza aguda e enervante e contra um sentimento de insegurança incômodo e estupidificante. (BAUMAN, 2001, p. 95)

Obviamente, o consumo não consegue resolver o problema da insegurança e da incerteza que o homem contemporâneo vivencia. Apenas superficialmente essas demandas são atendidas, gerando um círculo vicioso, que alimenta ainda mais a cultura de consumo. O indivíduo utiliza-se do ato de comprar para sentir-se bem, mas, uma vez que essa necessidade não é plenamente satisfeita, ele sente o desejo de comprar ainda mais:

A promessa de satisfação, no entanto, só permanecerá sedutora enquanto o desejo continuar irrealizado; o que é mais importante, enquanto houver uma suspeita de que o desejo não foi plena e totalmente satisfeito. Estabelecer alvos fáceis, garantir a facilidade de acesso a bens adequados aos alvos, assim como a crença na existência de limites objetivos aos desejos “legítimos” e “realistas” – isso seria como a morte anunciada da sociedade de consumo, da indústria de consumo e dos mercados de consumo. (BAUMAN, 2009, p. 105)

Portanto, percebemos que o fenômeno do consumismo, para Bauman, está relacionado à condição do homem contemporâneo, que vive numa situação de desagregação das instituições e dos laços que garantiam a união dos indivíduos numa coletividade. O desconforto e a incerteza decorrentes dessa desagregação, somados ao individualismo cada vez maior, transformam o consumo em uma atividade central na contemporaneidade. Em outras palavras, uma vez que não há mais laços comunitários firmes, o homem da “modernidade fluida” se sente profundamente inseguro. Porém, exatamente por ter perdido os laços comunitários, ele se contenta em amenizar essa insegurança por meio de atividades banais, como “ir às compras”. Nesse sentido, o consumismo é importante também para a definição da identidade na modernidade tardia.

Anthony Giddens também enfatiza a velocidade das mudanças no mundo moderno, descrita por Bauman através da metáfora do “derretimento dos sólidos”. Essas transformações, por sua vez, não se restringem à vida social, mas “se entrelaçam de maneira direta com a vida individual, e, portanto, com o eu.” (GIDDENS, 2002, p. 9).

O dinamismo do mundo moderno obriga o indivíduo “a escolher um estilo de vida a partir de uma diversidade de opções” (GIDDENS, 2002, p. 13), pois não existem mais tradições e organizações sociais rigidamente estabelecidas, que permitam ao indivíduo fixar sua identidade com relativa facilidade e encontrar seu lugar no mundo e na sociedade, como acontecia nas culturas pré-modernas. Nas condições da modernidade, o indivíduo é *obrigado* a continuamente fazer e refazer seu “eu” a partir de suas próprias escolhas, pois não existe mais uma ordem estável que garanta a construção de sua identidade:

[...] em tais culturas [tradicionais], nas quais as coisas permaneciam mais ou menos as mesmas no nível da coletividade, geração após geração a mudança de identidade era claramente indicada — como quando um indivíduo saía da adolescência para a vida adulta. Nos ambientes da modernidade, por contraste, o eu alterado tem que ser explorado e construído como parte de um processo reflexivo de conectar mudança pessoal e social. (GIDDENS, 2002, p. 37)

Assim, cada escolha efetuada pelo indivíduo é fundamental para a construção de sua própria identidade. Particularmente, as escolhas de consumo ganham destaque na contemporaneidade, uma vez que as mudanças aceleradas típicas da modernidade (e da modernidade tardia, em particular) podem gerar um retraimento do sujeito. A mutabilidade constante gera insegurança e incerteza e, com isso, o indivíduo transfere suas escolhas da vida política e da ação em prol da coletividade para a vida individual: “Desistindo da esperança de que o ambiente social mais amplo possa ser controlado, as pessoas se retiram para preocupações puramente pessoais: para o auto-aperfeiçoamento psíquico e corporal” (GIDDENS, 2002, p. 159). Surge, assim, uma cultura em que o consumo se torna um fator importante para a construção da identidade:

Em maior ou menor grau, o projeto do eu vai sendo traduzido como a posse de bens desejados e a perseguição de estilos de vida artificialmente criados. As consequências dessa situação foram observadas muitas vezes. O consumo de bens sempre renovados torna-se em parte um substituto do desenvolvimento genuíno do eu; a aparência substitui a essência à medida que os signos visíveis do consumo de sucesso passam a superar na realidade os valores de uso dos próprios bens e serviços em questão. (GIDDENS, 2002, p. 183)

Podemos ver aqui uma convergência entre as ideias de Bauman e Giddens a respeito do papel do consumo para a construção das identidades no mundo contemporâneo. Para os dois autores, ela é resultado de um deslocamento das preocupações coletivas para o atendimento das necessidades individuais imediatas. No entanto, mesmo nesse caso, o indivíduo não permanece completamente passivo diante dos apelos do mercado, pois, como foi afirmado acima, é mediante suas escolhas que ele molda sua própria identidade. Essas escolhas são simplesmente transferidas da esfera coletiva para a esfera individual, mas nem por isso deixam de existir: “Até o mais oprimido dos indivíduos — talvez de modo particular o mais oprimido — reage criativa e interpretativamente a processos de mercantilização que interferem com sua vida.” (GIDDENS, 2002, p. 184)

Sem tratar especificamente da modernidade tardia, Pierre Bourdieu analisa a importância do consumo como fator de distinção social na sociedade capitalista. Para o sociólogo francês, as práticas de consumo no capitalismo obedecem, por um lado, à lógica da distinção entre grupos sociais e, por outro, à lógica da reprodução dessa distinção. Assim, Bourdieu observa que, enquanto as classes populares têm hábitos de consumo voltados para as urgências ordinárias e para a aquisição de bens de “primeira necessidade”, as classes mais privilegiadas, na medida em que já possuem essas condições materiais estabilizadas, ultrapassam a busca por satisfazer as necessidades básicas e consideram como necessidade o que para outras classes representa um luxo irrealizável:

Os gostos obedecem, assim, a uma espécie de lei de Engels generalizada: a cada nível de distribuição, o que é raro e constitui um luxo inacessível ou uma fantasia absurda para os ocupantes do nível anterior ou inferior, torna-se banal ou comum, e se encontra relegado à ordem do necessário, do evidente, pelo aparecimento de novos consumos, mais raros e, portanto, mais distintivos. (BOURDIEU, 1983, p. 85)

Ou seja, para participar de um determinado grupo social, é necessário poder consumir as mercadorias e bens simbólicos que definem esse grupo. Porém, uma vez que o consumo de determinados bens não está acessível a todos, a integração dos indivíduos em determinados grupos é interdita pelas diferenças de renda. Nesse sentido, Giddens¹⁷ e Bauman¹⁸ seguem

¹⁷ “[A] seleção ou criação de estilos de vida é influenciada por pressões de grupo e pela visibilidade de modelos, assim como pelas circunstâncias socioeconômicas” (GIDDENS, 2002, p. 81).

¹⁸ Segundo Bauman, o hábito de passear pelos *shopping centers* ou pelas ruas observando as lojas é, em grande parte, “uma ocupação das classes médias (ou, pelo menos, do estilo de vida dos consumidores de parte inteira). Sempre que empreendemos uma interpretação desta experiência, deveremos ter presente que a sua condição fundamental é o gozo de uma dupla liberdade: a de quem se pode mover sem entraves e a de quem pode ignorar selectivamente outros lugares.” (BAUMAN, 2007, p. 138)

na mesma linha de Bourdieu quando tratam da importância dos fatores socioeconômicos para a definição dos estilos de vida. Porém, a diferença de renda não é apenas determinante para a escolha de determinados estilos: ela também *reforça* simbolicamente essas diferenças, que se manifestam primariamente nas condições materiais de existência, que não são as mesmas para todos (BOURDIEU, 1983).

Assim, existe uma relação de reciprocidade entre consumo e distinção social. Uma vez que as condições econômicas estão na base da constituição dos estilos de vida, a escolha por um determinado estilo não é simplesmente algo relegado à esfera individual: indivíduos que ocupam posições semelhantes na sociedade apresentarão gostos semelhantes, que os aproximarão entre si e, ao mesmo tempo, os afastarão daqueles que se encontram numa posição social diferente¹⁹. Ao mesmo tempo, o gosto é um reforço simbólico da distinção social, que sinaliza para os indivíduos mais abastados sua diferença em relação às classes populares. Ao mesmo tempo, as classes menos abastadas veem o padrão de consumo dos mais ricos como algo “desejável”, mesmo que, na prática, não seja possível alcançá-lo:

[...] o estilo de vida popular se define tanto pela ausência de todos os consumos de luxo, uísque ou quadros, champanhe ou concertos, cruzeiros ou exposições de arte, caviar ou antiguidades, quanto pelo fato de que esses consumos nele estão, entretanto, presentes sob a forma de substitutos tais como os vinhos gasosos no lugar do champanhe ou uma imitação no lugar do couro, indícios de um desapossamento de segundo grau que se deixa impor a definição dos bens dignos de serem possuídos. (BOURDIEU, 1983, p. 100)

Assim, “a ‘cultura’ dominada está marcada, de ponta a ponta, pela cultura dominante e pela desvalorização da qual ela é objeto” (BOURDIEU, 1983, p. 100). Ao mesmo tempo, a cultura dominante se define pela negação da cultura dominada e de seus hábitos de gosto. É justamente por *não* participar deles que ela se constitui como cultura dominante: “a própria cultura dominante deve também suas propriedades mais fundamentais ao fato de que ela se define, sem cessar, negativamente em relação às ‘culturas’ dominadas” (BOURDIEU, 1983, p. 100).

Ao contrário de Bauman e Giddens, Bourdieu não analisa um período histórico específico (a modernidade tardia ou “fluida”), mas trata do papel do consumo na sociedade capitalista em geral. Por isso, sua análise não se preocupa em mostrar o consumismo como meio para

¹⁹ Nesse sentido, Bourdieu enfatiza, muito mais do que Giddens, as determinações *econômicas* por trás daquilo que, aparentemente, é questão de “gosto pessoal”.

remediar a insegurança da vida contemporânea ou como consequência do individualismo, resultado da dissolução dos sistemas que garantem os projetos coletivos. Entretanto, suas ponderações a respeito da importância do consumo como forma de garantir a distinção entre as classes sociais também serão importantes nas análises que seguem, nas quais buscaremos também um diálogo com Bauman e Giddens.

Por fim, o consumo, para Canclini (1997), é um lugar de exercício da cidadania, uma vez que, com o intercâmbio de objetos, bens e mercadorias, as pessoas satisfazem necessidades estabelecidas culturalmente, realizam desejos, pensam sua situação no mundo e controlam o fluxo errático dos significados. A apropriação de bens, além de proporcionar a distinção no meio social, é útil para propiciar satisfações biológicas e simbólicas, também funcionando como um mecanismo de comunicação social. Segundo o autor:

Comprar objetos, pendurá-los ou distribuí-los pela casa, assinalar-lhes um lugar em uma ordem, atribuir-lhes funções na comunicação com os outros, são os recursos para se pensar o próprio corpo, a instável ordem social e as interações incertas com os demais. Consumir é tornar mais inteligível um mundo onde o sólido se evapora. (CANCLINI, 1997, p. 59)

Dessa forma, o consumo é considerado como um fenômeno “eminentemente social, correlativo e ativo” (CANCLINI, 1997, p. 60), sempre dependente da cultura coletiva na qual as pessoas estão inseridas. Isso pode ser constatado no fato de, no mundo contemporâneo, o consumo ser subordinado a uma espécie de controle político dos grupos hegemônicos, por exemplo. Neste capítulo, portanto, o objetivo é observar como as múltiplas facetas do consumo são tratadas por Zeca Baleiro em suas canções. A seguir, analisaremos a canção “Babylon” (BALEIRO, 2000), em que é apresentado um homem à mercê do consumismo, que idealiza um paraíso de consumo.

2.1 “BABYLON”

“Babylon” pertence ao álbum *Líricas*, de 2000, e versa acerca da relação do consumo com a vida contemporânea. Segundo o próprio Baleiro,

[...] originalmente um reggae e composta quando eu ainda morava em São Luís, [“Babylon”] foi, há exatos dez anos, uma espécie de hino bandido e boêmio. Tentei incluí-la nos discos anteriores, mas não consegui chegar a um resultado satisfatório. Resolvi então atualizar a letra e mudei a levada e a textura pra que ela ficasse condizente com o resto do disco. (BALEIRO, 2000)

Fixemos nosso olhar na canção:

Baby!
I'm so alone
Vamos pra Babylon!
Viver a pão-de-ló
E möet chandon
Vamos pra Babylon!
Vamos pra Babylon!...

Gozar!
Sem se preocupar com amanhã
Vamos pra Babylon
Baby! Baby! Babylon!...

Comprar o que houver
Au revoir ralé
Finesse s'il vous plait
Mon dieu je t'aime glamour
Manhattan by night
Passear de iate
Nos mares do pacífico sul...

Baby!
I'm alive like
A Rolling Stone
Vamos pra Babylon
Vida é um souvenir
Made in Hong Kong
Vamos pra Babylon!
Vamos pra Babylon!...

Vem ser feliz
Ao lado deste bon vivant
Vamos pra Babylon
Baby! Baby! Babylon!...

De tudo provar
Champanhe, caviar
Scotch, escargot, rayban
Bye, bye miserê
Kaya now to me
O céu seja aqui
Minha religião é o prazer...

Não tenho dinheiro
 Pra pagar a minha yoga
 Não tenho dinheiro
 Pra bancar a minha droga
 Eu não tenho renda
 Pra descolar a merenda
 Cansei de ser duro
 Vou botar minh'alma à venda...

Eu não tenho grana
 Pra sair com o meu broto
 Eu não compro roupa
 Por isso que eu ando roto
 Nada vem de graça
 Nem o pão, nem a cachaça
 Quero ser o caçador
 Ando cansado de ser caça...

Ai, morena! Viver é bom
 Esquece as penas
 Vem morar comigo
 Em Babylon... (BALEIRO, 2000)

Na primeira parte do texto, composta pelas três estrofes iniciais, o eu lírico convida sua amada, “*baby*”, para irem juntos a Babylon (Babilônia), já que ele está muito só (“*I’m so alone*”). Como argumento para convencê-la, ele cita alimentos e bebidas privilegiadas da elite (pão-de-ló e *möet chandon*), que Babylon pode oferecer, a fim de provar que lá é o lugar ideal para se viver feliz. O eu-lírico retoma o convite na segunda estrofe, mostrando um modo de vida que não se preocupa com o amanhã, ou seja, que só visa o momento presente. Podemos aproximar essa atitude do lema horaciano *Carpe diem* (“aproveite o dia”)²⁰, que originariamente expressava o desejo de aproveitar o momento presente com alegria e prazer, sem se preocupar com o futuro. Em Baleiro, no entanto, o lema ganha outro sentido: o prazer é principalmente aquele proporcionado pelo consumo.

Interessante notar também que o vocativo “*baby*”, usado para se referir à amada, é radical da palavra inglesa “Babylon” (Babilônia), além de ser um termo carinhoso utilizado no rock e no *blues*. Podemos perceber uma evidente ironia na aproximação feita entre essas duas palavras (*baby* e *Babylon*), já que, no simbolismo bíblico (particularmente no “Apocalipse”, de São João), Babilônia é a paródia demoníaca da cidade celestial, a Nova Jerusalém. Da mesma forma, a própria apresentação de Babylon como um verdadeiro paraíso consumista, no qual o

²⁰ A expressão se encontra nas *Odes* I, 11, 8.

sujeito lírico pode desfrutar dos benefícios da economia globalizada²¹, já mostra uma evidente ironia. Assim, Babylon seria um

[...] símbolo de entidade plausível, símbolo do poder econômico globalizado. É inevitável não reconhecer na canção a figura da Babilônia, a grande prostituta, descrita por São João no livro de Apocalipse como “cidade forte” e “grande”, hábitat de mercadores enriquecidos e de reis devassos. Entretanto, ao contrário da Babilônia que se tornou nas culturas judaico-cristãs um inimigo arquetípico do povo de Deus, o poeta a encara como *locus* do prazer e da estabilidade, onde necessidades são supridas dentro da lógica do mercado. (SANTOS, 2009, p. 40)

O primeiro verso da terceira estrofe traz consigo a tônica da canção, o prazer em consumir. O eu poético pode comprar o que quiser, dá adeus à pobreza e elenca outros prazeres de Babylon, ou seja, vive os sonhos proporcionados pelo sistema capitalista, através de uma viagem imaginária a esse paraíso do consumo. Notamos mais uma vez que Babylon é apresentada ironicamente como o *locus* do prazer imediato, centrado no consumismo exacerbado²². Nesta estrofe, os prazeres citados também têm a ver com gostos finos, da elite (passear de iate, viajar a Manhattan), o que nos remete ao comentário de Bourdieu (1983), sobre a importância do consumo para a manutenção da distinção social. Mesmo não possuindo esses bens, o eu lírico os deseja, pois, conforme vimos, a cultura dominante, na medida em que se diferencia da cultura dominada, se torna também objeto de desejo desta última.

Na sequência, o eu poético revela que vive como uma pedra a rolar (“*I’m alive like a Rolling Stone*”), intertexto com a canção “*Like a Rolling Stone*”, de Bob Dylan. A canção de Dylan fala de uma mulher rica que perdeu tudo e agora está “como uma pedra que rola” (isto é, em completa passividade, sem poder alterar sua condição). Da mesma forma, o eu lírico de “Babylon” é passivo, como uma “pedra”, já que não pode controlar sua compulsão pelo consumo: “O que começa como necessidade [de consumir] deve terminar como compulsão ou vício” (BAUMAN, 2009, p. 106). Na sequência, ele informa que a vida é uma lembrança feita

²¹ Isso é indicado pela presença dos estrangeirismos ao longo de toda a canção: “*Manhattan by night*”, “*Finesse s’il vous plait*”, “*Mon dieu je t’aime glamour*” etc..

²² Interessante observar que a Babilônia do “Apocalipse” de São João também é caracterizada como um polo de comércio e consumo, como mencionado pela citação de Santos (2009): “Os mercadores da terra também choram e se enlutam por sua causa, porque ninguém mais compra suas mercadorias: carregamentos de ouro e de prata, pedras preciosas e pérolas, linho e púrpura, seda e escarlata, todo tipo de madeira perfumada, de objetos de marfim, de madeira preciosa, de bronze, de ferro, de mármore, canela e cinamomo, perfumes, mirra e incenso, vinho e óleo, flor de farinha e trigo, bois e ovelhas, cavalos e carros, escravos e vidas humanas...” (BÍBLIA, 2015, p. 2161).

em Hong Kong, o que aponta para a globalização do mercado, que facilitou o acesso aos produtos tão desejados pelo eu lírico.

O eu lírico enumera vários objetos da elite, que ele pode usufruir em Babylon (champanhe, caviar, Scotch, Rayban) e de novo se esquiva da pobreza (“*bye, bye miserê*”, variação popular da palavra “miséria”²³). O eu lírico sugere que o paraíso pode ser em Babylon, o lugar onde ele pode tudo, uma espécie de Pasárgada contemporânea. Também afirma que sua religião é o prazer, mostrando que sua ética é moldada pelo hedonismo. Na canção, o prazer é associado, principalmente, à aquisição de mercadorias que proporcionariam uma vida confortável, o que remete à tese de Bauman de que o consumismo, na contemporaneidade, seria uma espécie de sedativo para as incertezas e problemas da vida²⁴.

Até aqui, vimos que o eu lírico tenta convencer sua amada (*baby*) de que Babylon é o melhor local para se viver. Para tal, apresentou inúmeros bens materiais e vantagens do referido lugar. O que se observa é uma tentativa do sujeito lírico de chamar atenção para o conteúdo de sua fala, tentando “vender” sua ideia para a amada, da mesma forma que um publicitário vende um produto, atribuindo-lhe qualidades fantásticas.

Nas três estrofes finais, o eu lírico apresenta o seu mundo, que possivelmente também é o da amada. Ele o faz de forma altamente negativa, mostrando cruelmente suas mazelas. Essa também é uma forma de argumentar a favor de Babylon, *locus* do prazer e da felicidade. Basicamente, esse trecho da música versa sobre a falta de dinheiro do eu poético, que, por causa disso, é incapaz de usufruir dos prazeres oferecidos por Babylon.

O sujeito lírico está cansado de sua vida sem poder aquisitivo e revela que vai pôr a alma à venda. A referência à “venda da alma” é significativa: no cristianismo, essa expressão indica a renúncia ao paraíso em nome do poder e dos prazeres mundanos. No caso da canção de Baleiro, podemos pensar na troca de uma existência que não seja tão individualista por outra,

²³ Anteriormente, o eu lírico já havia afirmado “Au revoir ralé”. Essa mistura de francês com português mostra a tentativa do eu lírico de emular a linguagem sofisticada da elite, que é sua classe social de referência. Para Canclini (1997), o consumo é sempre dependente da cultura coletiva na qual as pessoas estão inseridas. Isso pode ser constatado no fato de, no mundo contemporâneo, o consumo ser subordinado a uma espécie de controle político dos grupos hegemônicos.

²⁴ É o que indica também a referência à música “Kaya”, de Bob Marley, no verso “Kaya now to me”. Segundo Santos (2009), “kaya” é uma gíria para “maconha” e pode indicar esse efeito anestésico do consumo para o homem contemporâneo, como já indicado no início desse capítulo. Também remete ao hedonismo e ao prazer imediato, que, como vimos, é outro elemento importante da música.

centrada no hedonismo consumista exacerbado. É exatamente essa troca que o sujeito lírico de “Babylon” realiza: se o que importa é ter dinheiro para poder consumir, até a dignidade (a “alma”) pode ser vendida. Por outro lado, existe um contraste entre a condição atual do eu poético e a situação em Babylon, o que explica o desejo que ele manifesta de aumentar seu poder aquisitivo. Para descrever Babylon, ele cita pão-de-ló, Möet Chandon, champagne, caviar, Scotch, escargot, Rayban, kaya. Já para descrever seu habitat, ele aponta para pão, cachaça, falta de grana, de comida e de roupas. Todos esses elementos do seu dramático mundo são a antítese de Babylon²⁵, e por isso, podemos dizer que a descrição de seu estado caótico, ao final da canção, contribui para reforçar ainda mais a idealização (irônica) desse paraíso consumista.

Os versos “Quero ser o caçador / Ando cansado de ser caça...” também são importantes para entender essa terceira parte estudada, pois reafirmam a força do sistema capitalista nos nossos dias: cansado de ser explorado, o eu lírico agora quer explorar os outros. Por fim, os últimos versos retomam a problemática da primeira estrofe da canção. O poeta tenta convencer a “morena” que viver é bom, isso tudo depois de afirmar que a realidade em que vive é ruim. Entretanto, a “vida” à qual ele se refere e para a qual convida a amada não é a sua existência atual, mas a vida sem penas no paraíso do consumo: “Viver é bom / Esquece as penas / Vem morar comigo / Em Babylon...”

Concluindo, percebemos em “Babylon” uma crítica irônica ao consumismo da contemporaneidade. A Babylon de Baleiro é um paraíso consumista, que nos remete ao simbolismo da “Grande Babilônia”, no “Apocalipse”, de São João. A ironia perpassa toda a letra, mostrando a compulsão pelo consumo, o hedonismo individualista e a importância que o consumismo adquire na definição das identidades, todas essas características da modernidade tardia. Observamos também, a partir do diálogo com a obra de Bourdieu (1983), que o consumo aparece na letra como um elemento importante para demarcar simbolicamente a distinção social, que é o objetivo de vida do eu lírico, já que ele quer dar adeus ao “miserê”. Entretanto,

[...] a supervalorização do Mercado irá, duplamente, conferir cidadania e subordinar os indivíduos a uma esfera de vida que não permite a reflexão sobre suas atitudes. O

²⁵ Lembremos do comentário de Bourdieu (1983), citado acima: a cultura dominante e a cultura dominada se definem por sua mútua oposição uma à outra.

paraíso é consumir, mas não deixa de ser uma espécie de prisão fora da qual o indivíduo não sobrevive. (SOUZA, 2007, p. 71)

Esse dilema é claramente apontado na letra da música, como vimos: o eu lírico quer melhorar de vida e consumir os produtos da elite, mas acaba prisioneiro de uma existência consumista e individualista, em que não existe mais respeito pela dignidade do outro (“Quero ser o caçador / Ando cansado de ser caça...”) e nem pela própria dignidade (“Cansei de ser duro / Vou botar minh'alma à venda...”), o que também será visto na próxima canção que analisaremos, “Ela falou malandro”.

2.2 “ELA FALOU MALANDRO”

A canção “Ela falou malandro”, composta por Zeca Baleiro e Zé Geraldo, integra o disco *O coração do homem-bomba – Volume 1*, de 2008, e também tem como tônica o consumismo exagerado do homem moderno. A música é uma variação temática da canção “Babylon”, já que há várias referências a versos da música analisada anteriormente:

Ela falou malandro vê se te emenda
Quando será que tu vai ter renda
Pra me dar tudo tudo que eu mereço
Aí eu lhe disse ó nega quero que me entenda
Até já botei a minha alma à venda,
Mas não há ninguém que lhe pague o preço

Não tenho dinheiro
Pra pagar a minha yoga
Não tenho dinheiro
Pra bancar a minha droga
Eu não tenho renda
Pra descolar a merenda
Cansei de ser duro
Vou botar minh'alma à venda...

Ela vai pro trabalho
Eu trampo pra caramba
Essa vida de baralho
É um eterna corda bamba
Por ela vou pro rock vou pro samba
Vou pro funk vou pra tudo que é balada
Enfrento qualquer parada
Por Jesus caio no blues
Por ela faço tudo nessa vida insana
Quase tudo pois me falta grana

Vivo duro
Mas dou duro pra caramba
pra poder viver
Vivo duro
Eu dou duro no baralho
Pra poder viver (BALEIRO, 2008)

Nessa canção, percebemos uma amada preocupada com os ganhos que o eu lírico tem ou deveria ter, pois ela merece uma boa vida, marcada pelos objetos de consumo da sociedade contemporânea. O malandro se justifica alegando que já até tentou vender a alma, mas não achou quem a comprasse, num intertexto evidente com “Babylon”. Nas duas músicas, também é notável a presença da ironia: em “Babylon”, através da exaltação do paraíso

consumista; em “Ela falou malandro”, na afirmação do eu lírico de que “luta” e “batalha” para sobreviver, apesar das dificuldades²⁶.

Na sequência, o eu poético vai construindo um jogo de ideias e palavras, que confirma sua intenção irônica. Assim, logo após o verso “Eu trampo pra caramba”, ele afirma: “Essa vida de baralho / É uma eterna corda bamba”. O trocadilho baralho/trabalho denuncia que o “trampo” de que fala o eu lírico, na verdade, é a diversão e a jogatina. No final da canção, ele reitera: “Vivo duro / Eu dou duro no baralho”. Isso confirma sua identificação como “malandro”, uma figura de longa tradição no romance e na canção popular brasileira, cujo primeiro grande representante é o personagem Leonardo Pataca, de *Memórias de um sargento milícias*:

O malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores. [...] Leonardo pratica a astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada), manifestando um amor pelo jogo-em-si que o afasta do pragmatismo dos pícaros, cuja malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando frequentemente terceiros na sua solução. Essa gratuidade aproxima “o nosso memorando” do *trickster* imemorial [...] dele fazendo, menos um “anti-herói” do que uma criação que talvez possua traços de heróis populares, como Pedro Malasarte. (CANDIDO, 1970, p. 71)

Como Leonardo Pataca, o malandro de Baleiro se envolve com a diversão despreocupada do baralho e deixa em segundo plano as atividades “sérias”, como o trabalho. Além disso, para seduzir sua amada, ele vai com ela para todos os tipos de festa e “enfrenta qualquer parada”. Assim, sua vida se divide nessas três atividades: trabalhar para sobreviver, jogar baralho e agradar a amada, indo com ela a festas, na tentativa de conquistá-la.

Para o tema que nos interessa nesse capítulo, o consumo, destacamos da canção a primeira estrofe, em que a “nega” exige de seu pretendente a renda necessária para dar a ela tudo o que merece. É possível perceber aqui a importância do consumo como fator definidor da identidade: quando uma pessoa opta por consumir determinado produto ou mercadoria, ela evidencia para si e para os outros seu *status*, sua posição social, enquadrando-se em um determinado padrão de consumo – relacionado a um determinado estilo de vida – que a ligará

²⁶ Nesse caso, pode-se pensar a letra de “Ela falou malandro” como uma resposta a “Babylon”, o que também remete aos casos de sambas compostos em resposta a outro samba. Alguns exemplos podem ser colhidos na polêmica entre Noel Rosa e Wilson Batista: “Rapaz Folgado”, de Noel, é uma resposta a “Lenço no pescoço”, de Wilson Batista. Mais tarde, quando Noel compôs “Feitiço da Vila”, Wilson respondeu com “Conversa fiada”. A “réplica” veio com “Palpite infeliz”.

às pessoas que também estão comprometidas com aquele padrão²⁷. Assim, a luta do eu lírico para conseguir dinheiro (embora seja algo marginal em sua vida, como podemos inferir pelo tom irônico que ele assume) não indica apenas sua luta pela sobrevivência, mas também seu desejo de conseguir ser bem-visto pela mulher que ama. Entretanto, como todo malandro, ele é uma figura ambígua e, ao mesmo tempo em que trabalha e tem atitudes pragmáticas (como acompanhar sua amada nos bailes para fazer um agrado), também gosta de “perder tempo” jogando baralho.

Concluindo, podemos considerar “Ela falou malandro” como uma releitura contemporânea dos sambas sobre a malandragem, em que a vadiagem ora é aclamada²⁸ ora é rechaçada²⁹. O malandro, um sujeito que se recusa integrar o mundo do trabalho e vive de sua “esperteza”, não era apenas exaltado como um modelo, já que a situação de marginalidade e as condições precárias de vida retratadas pelos sambistas em suas canções exigiam o retorno ao batente:

Às voltas com uma queda-de-braço permanente com as necessidades do dia-a-dia, discriminados [os sambistas] como pessoas de atitudes suspeitas, que parcelas “responsáveis” da sociedade buscavam recuperar para o mundo do trabalho, não é de todo surpreendente que o discurso do abandono da orgia e do chamado ao batente se entrecruzassem com a exaltação da malandragem. (PARANHOS, 2008, p. 22)³⁰

Em “Ela falou malandro”, notamos a mesma ambivalência: ao mesmo tempo em que quer viver jogando baralho, o malandro também tem que trabalhar para dar à amada uma boa vida. Portanto, se no passado o inimigo do malandro eram as condições precárias de vida, agora o que exige o trabalho não é apenas a necessidade de sobrevivência, mas também o consumismo, que, representado pela figura da mulher, exige que ele ganhe dinheiro para ser socialmente bem visto. Mas, como bom malandro, ele consegue contornar a situação e conciliar o trabalho e a vadiagem. Na próxima seção, fixaremos nosso olhar sobre a canção

²⁷ Podemos nos remeter aqui aos comentários de Bourdieu (1983), citados na introdução deste capítulo, que apontam para o caráter eminentemente *social* do gosto.

²⁸ É o caso dos sambas “Escola de Malandro”, de Noel Rosa, Orlando Luiz Machado e Ismael Silva, “Lenço no Pescoço”, de Wilson Batista e “O trabalho me deu bolo”, de Moreira da Silva e João Golô.

²⁹ Daí o tema do “malandro regenerado”, em que um sujeito avesso ao trabalho resolve “mudar de vida”, geralmente por causa da mulher amada, como acontece também em “Ela falou malandro”. Exemplos desses sambas incluem “A malandragem”, de Alcebíades Barcellos, “Com que roupa”, de Noel Rosa e “Vadiagem”, de Francisco Alves.

³⁰ A expressão “orgia”, usada pelo autor, não tem conotação sexual. Na época (décadas de 1930 e 1940), “atirar-se à orgia” era “sinônimo de festa, regada a samba, batucada, boemia e coisas que tais” (PARANHOS, 2008, p. 22, n. 22).

“Um filho e um cachorro”, em que um eu lírico envolto pelo consumo, vive preso à rotina e às escolhas que o sistema capitalista vende.

2.3 “UM FILHO E UM CACHORRO”

A balada-rock “Um filho e um cachorro” pertence ao álbum *Pet Shop Mundo Cão*, de 2002.

Fixemos nosso olhar sobre a canção-poema:

Já tenho um filho e um cachorro...
Me sinto como num comercial de margarina
Sou mais feliz do que os felizes
Sob as marquises me protejo do temporal

Ó meu amor me espere
Que eu volto pro jantar
Ainda tenho fome

Eu vejo tudo claramente
Com os meus óculos de grau
Loucura é quase santidade
E o bem também pode ser mal

Engrosso o coro dos com dentes
E me contento em ser banal
Loucura é quase santidade
E o bem, meu bem, pode ser mal

Assim como na canção “Ela falou malandro”, em “Um filho e um cachorro”, temos um eu lírico envolto pelo consumismo, preso à rotina e às escolhas que o sistema capitalista impõe. Já no segundo verso, por exemplo, podemos perceber uma referência ao mundo de fantasia criado pela publicidade: “Me sinto como num comercial de margarina”. A referência não é aleatória, já que os comerciais de margarina se tornaram um estereótipo da família feliz, em seu café da manhã utópico. Da mesma forma, o eu lírico se apresenta como um marido atencioso (“Ó meu amor me espere / Que eu volto pro jantar”), com filho e cachorro, o que contribui para reforçar ainda mais o clichê do pai de família “realizado”, que, por isso, é “mais feliz do que os felizes”.

Nesse sentido, podemos lembrar o comentário de Giddens a respeito da importância do consumo para a definição da identidade na modernidade tardia: não tanto por consumir, mas por comparar sua vida a um comercial de margarina, o eu lírico proclama-se feliz, “mais feliz dos que os felizes”, e diz engrossar “o coro dos com dentes”³¹. Assim, pela via indireta da

³¹ Baleiro joga com a expressão “coro dos contentes”. A referência aos dentes pode indicar tanto o sorriso de felicidade do eu lírico quanto a realização de um hipotético tratamento dentário, que melhoraria sua aparência. A expressão parece remeter também à “Sorriso Colgate”, famoso bordão de um comercial de TV dos anos 1990 que significa “Sorriso perfeito”. Podemos pensar ainda numa referência indireta à música “Jesus não tem dentes no país dos banguelas”, do grupo de rock Titãs. Nesse caso, a crítica social presente na letra da canção dos Titãs

publicidade, o consumo é o que define o reconhecimento do indivíduo como alguém realizado.

Por fim, nas duas últimas estrofes, o eu poético continua ironizando o conceito de felicidade. Com seus óculos, ele tudo vê, nesta sociedade altamente visual e acaba por relativizar conceitos como a *loucura* e o *bem*. O indivíduo pondera que, na contemporaneidade, a loucura é algo santo, visto com admiração, o que indica uma inversão de valores. O conceito de *bem*, nesta perspectiva, também é questionado (“o bem, meu bem, também pode ser mal”³²), corroborando também a ideia de relativização dos valores na modernidade tardia. Por isso, o sujeito lírico se contenta em ser banal, observando as aparências com seus óculos de grau.

Portanto, em “Um filho e um cachorro”, percebemos a presença de um sujeito cuja mentalidade é moldada pela vida idealizada mostrada pela publicidade. Seu padrão de felicidade é aquele apresentado pelas propagandas, o que confirma a importância do consumo na contemporaneidade e também explica a afirmação “me contento em ser banal”. Ao mesmo tempo, a relativização dos conceitos de loucura e bem indica que os valores, para usar a metáfora de Bauman mencionada no início do capítulo, perdem toda a substancialidade e se tornam fluidos. Assim, o consumo, na “modernidade líquida”, se transforma num remédio para curar, ainda que de forma ineficaz, o medo e a tristeza, o que será visto na próxima canção a ser analisada, a saber: “Balada para Giorgio Armani”

pode ser lida também em “Um filho e um cachorro”: sendo o Brasil um “país de banguelas”, engrossar “o coro dos com dentes” é um sinal evidente de ascensão social.

³² Este verso parece remeter também à duas criações de Caetano Veloso: “Meu zen, meu bem, meu mal”, da canção “Meu bem, meu mal”, e “Me falou que o mal é bom e o bem cruel”, da canção “Tigresa”.

2.4 “BALADA PARA GIORGIO ARMANI”

O *blues* “Balada para Giorgio Armani” pertence ao álbum *Líricas*, de 2000. Sobre sua inspiração, Baleiro comenta no encarte do CD:

Primeiro me ocorreu o nome desta canção, talvez inspirado nos títulos de Western Spaguetti, cujos ídolos Giuliano Gemma e Franco Nero povoaram minha infância. Algum tempo depois é que fui fazer de fato a canção, irônica, mas não de compaixão. (BALEIRO, 2000)

O título “Balada para Giorgio Armani” tende a parecer uma exaltação. No entanto, com ironia, Baleiro cria um “poema-homenagem” canhestro com o nome e tudo que cerca o estilista italiano Giorgio Armani. Vejamos, então, a letra da referida música:

Giorgio
Eu tive um sonho risonho e terno
Sonhei que eu era um anjo elegante no inferno
Giorgio
Eu sinto medo na longa estrada
O medo é a moda desta triste temporada
Giorgio
Tá tudo assim nem sei tá tão estranho
A cor dessa estação é cinza como o céu de estanho

Giorgio
Tá tudo assim nem sei tá tão estranho
A cor dessa estação é cinza como o céu de estanho
Quando um dia enfim findar
Este outono eterno
Quero que você me aqueça
Com a sua coleção de inverno

Giorgio
Pobre de quem não tem
Será que eu estou bem
Na capa da revista (BALEIRO, 2000)

Na primeira estrofe, o eu lírico revela que teve um sonho engraçado (“Sonhei que eu era um anjo elegante no inferno”) e que sente medo. Ao longo da estrofe, reitera-se o ambiente opressivo do sonho. Em um tom de conversa, ele alerta que “o medo é a moda desta triste temporada”. Assim, o medo é o que nos une, é algo que todos sentem. O clima de tristeza é reforçado por outros versos: “A cor dessa estação é cinza como o céu de estanho” e “Este outono eterno”. Tudo está estranho e o céu é cinza. O ritmo lento, triste, típico de um *blues*, ajuda o corroborar as ideias de medo e tristeza, propostas na primeira estrofe. Por outro lado, outros vocábulos e expressões remetem ao mundo da moda, ao qual Giorgio Armani está vinculado: moda, temporada, cor dessa estação, elegante e terno (que, embora no contexto seja adjetivo, pode ser lido como uma referência discreta ao substantivo “terno”, ligado ao campo lexical da moda).

Na segunda estrofe da canção, o eu lírico continua dizendo que tudo é estranho e triste. Porém, mesmo em meio à tristeza, esse indivíduo pensa em consumir para curar a dor e revela querer a coleção de inverno da marca Armani. Obviamente, o tom é irônico: para o eu lírico, basta ter os produtos Armani para se sentir satisfeito, como mostra a referência à canção “Quero que vá tudo para o inferno”, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos (“Quero que você me aqueça”). No entanto, se na música do compositor capixaba o que importa é a presença da amada, na canção de Baleiro, a coleção de inverno de Giorgio Armani é suficiente para trazer o conforto ao eu lírico. Percebe-se, mais uma vez, a crítica irônica de Baleiro ao consumismo contemporâneo, para o qual comprar se torna mais importante do que as próprias relações interpessoais. Na terceira e última estrofe, a ironia também impera. O sujeito afirma que quem não tem condições de comprar a coleção de inverno de Giorgio Armani é infeliz e pergunta se está bem na capa da revista. O consumo aparece (ironicamente) como aquilo que pode trazer a felicidade, e podemos notar também uma crítica à dinâmica do mundo da moda (que, de modo geral, é também a dinâmica da sociedade contemporânea), em que o que importa são as aparências.

Concluindo nossa análise, nos remetemos ao comentário de Bauman mencionado no início desse capítulo: o consumo, na época da “modernidade líquida”, se transforma num remédio para curar, ainda que de forma paliativa, o medo e a tristeza. Assim, para o eu lírico de “Balada para Giorgio Armani”, o que interessa é o uso de roupas de marca e a presença de uma boa foto na capa da revista. Mesmo a presença do outro pode ser dispensada, pois o consumo já é suficiente para, supostamente, resolver o mal-estar do homem contemporâneo. O objetivo de Baleiro, como vimos, é irônico: através desse eu lírico fútil, sua intenção é criticar a superficialidade da sociedade contemporânea, para a qual o consumo e a aparência se tornaram centrais, o que veremos a seguir na canção “O desejo”.

2.5 “O DESEJO”

O rap “O desejo” integra o álbum *O disco do ano*, de 2012, e conta com a participação de Chorão, então vocalista da banda paulista Charlie Brown Jr. Fixemos nosso olhar sobre a letra dessa canção:

O tempo é cruel, mas é tudo que tenho
Tudo mais é sobra, lixo, lata
Prata barata que empenho
Sim, o tempo passa, a vida segue
Não estanca o corte
Hoje eu não temo a morte
Azar ou sorte?

Não há luz que me cegue
Nem há luz que eu siga
Estou só à beira do caminho
A solidão é minha amiga
Lá fora a luz de outono invade a cidade
Lá fora é onde a vida pulsa, inculta e bela
Comédia grega, tragédia russa

Eu estou lá e ouço o alarido surdo
O estampido seco das ruas
Esquinas, vielas
Enquanto você guardado por deus
Conta seus metais por detrás das janelas

Você faz planos, planeja
Deseja, o desejo sangra
Quer uma casa em Angra
Quer carro, iPad, família
Filhos na universidade

Você quer rezar, mas para quem?
Se os deuses estão mortos
Não há mais divindade, ritos
Ninguém pra ouvir você no confessionário
Na noite escura, gelada, vazia
Contando os seus pecados sem perdão
Sua omissão por não dar a mão
Ao irmão que precisa de cigarros
Comida, água, consolo, camisa

Tanta pobreza humilhada
Tanto canalha no topo
Você é feliz, ma non troppo
Porque nenhum bem lhe basta
E a falta, a falta, a falta
A falta, sua vida devasta

Seu orgulho te traiu e te jogou no chão

No Arizona a bandeira subvertendo a questão
A marcha da falência dos valores da nação
E quando o salvador é o próprio vilão
Ele salva o velho mundo
Com uma bala de canhão, bum!

Eu sou cachorro louco
 Que anda solto pelo mundo
 Sem tempo pra ser nada
 Além de vagabundo
 Eu vou com a galera
 Até o topo do mundo
 Zeca Baleiro e Charlie Brown, uh!
 Quebrando tudo

Você se olha no espelho
 E vê que tudo é mentira
 A vida é uma mentira
 Felicidade, mentira
 O amor, mentira covarde
 Olha pro relógio
 E vê o quanto é tarde
 Tarde demais pra ser feliz
 Seu corpo clama por calma
 Mas em sua alma
 Quanta ferida sem cicatriz

Quem tudo quer nada tem
 Dizia o cego na porta da igreja
 Se a paixão morreu
 Diga amém! e assim seja
 Pra todo mal vem o bem
 E tudo mais
 Nessa dura, dura peleja

Você faz planos, planeja
 Deseja, o desejo manda
 Quer ter guitarra e banda
 Ir a hangar e jantares
 Adular endinheirados

No silêncio da noite sem sono
 Você se sente como um cão sem dono
 E se pergunta o que restou do amor
 Do sonho, pura ambição
 Só suor, lágrimas, sangue
 Perda, pó e solidão
 E pra dor que rói a carne tesa sob a pele fina

Não há um só remédio em toda medicina (BALEIRO, 2012)

Percebe-se nas duas primeiras estrofes um ser sem rumo, sem bens, sem perspectiva e também sem referências, restando somente a solidão: “Estou só à beira do caminho”³³ e “A solidão é minha amiga”. Porém, isso lhe dá uma experiência calejada da vida, que lhe permite enfrentar qualquer situação (“Hoje eu não temo a morte”).

³³ Nesse verso, há um intertexto com a canção “Sentado à beira do caminho”, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Porém, na música de Erasmo, o eu lírico, embora solitário, ainda tem a esperança de reencontrar a amada. O eu lírico de “O desejo”, ao contrário, não manifesta qualquer esperança: “Não há luz que me cegue / Nem há luz que eu siga.”.

Essa descrição do eu lírico é reiterada na terceira estrofe, com o acréscimo de mais algumas informações: percebemos que ele está jogado no mundo, ouvindo “o estampido seco das ruas” e dialogando com um interlocutor que “conta seus metais atrás das janelas”. Há aqui uma referência a um trecho da canção “Como nossos pais”, de Belchior, que fala sobre um homem outrora “revolucionário”, mas que agora está acomodado, contando seu dinheiro em casa. Esse intertexto amplia a interpretação da letra: “o estampido seco das ruas” pode aludir a alguma passeata ou protesto, que o interlocutor, agora, ignora. Podemos inferir também que ele é uma pessoa materialista, preocupada em acumular dinheiro, enquanto o eu lírico passa dificuldades.

O materialismo do interlocutor é explicitado no refrão, no qual são descritos seus sonhos de consumo: casa em Angra, iPad e carro, além de filhos na universidade. Todos esses desejos colocam o sujeito numa certa posição social e são bens que definem seu *status*, o que podemos associar aos comentários de Bourdieu (1983), citados no início do capítulo, sobre a relação entre consumo e distinção de classes sociais. Provavelmente, o interlocutor é alguém de classe média, que, através dos bens de consumo citados, quer se distinguir e alcançar uma posição social melhor. A referência ao desejo dele de ter os filhos na universidade indica isso claramente, pois a posse de um diploma, teoricamente, melhora a colocação profissional e, com isso, também a renda.

Nas duas estrofes seguintes, o eu lírico se torna mais crítico em relação a seu interlocutor. Diz que ele deseja pedir perdão por sua omissão em ajudar os necessitados, mas ninguém pode ouvi-lo: “Ninguém pra ouvir você no confessionário / Na noite escura, gelada, vazia / Contando os seus pecados sem perdão”, o que remete à solidão do homem contemporâneo, privado do conforto da religião. Como já apontamos na análise de “Babylon”, o discurso religioso perde força na contemporaneidade (“Você quer rezar, mas para quem? / Se os deuses estão mortos / Não há mais divindade, ritos”) e é substituído pelo consumismo:

Herdeiro do homem moderno que suportava sua condição humana de restrições e privações apoiando-se (primeiro) na religião e (depois) na ciência, o indivíduo da contemporaneidade vive num contexto em que a religião já não é mais uma verdade nem um conforto absoluto, e a ciência não corresponde mais às suas expectativas. Assim, desprovido de seus grandes pilares de sustentação resta a este homem tentar transformar a realidade na qual vive através do conhecimento, da hipermodernização. Todos os feitos, portanto, não preenchem o vazio deixado pelos discursos que antes garantiam ao homem a sensação de bem-estar. Devido a isso, sobra um espaço que será preenchido pelo discurso da mídia, pelo consumismo

exacerbado e pela necessidade desenfreada de notoriedade, exclusividade, destaque. (SOUZA, 2007, p. 46)

Entretanto, o desejo de consumir nunca se esgota, como já indicamos na citação de Bauman, no início do capítulo, e o desejo de sempre querer mais também é apontado pelo eu lírico: “E a falta, a falta, a falta / A falta, sua vida devasta”. O interlocutor parece ser alguém que vê o consumo como forma de alcançar a felicidade, mas como os desejos nunca são plenamente satisfeitos, a alegria nunca é completa (“Você é feliz, ma non troppo”, isto é, “feliz, mas não muito”, numa referência ao movimento “allegro ma non troppo”, “alegre, mas não muito”, utilizado na música erudita), o que mostra o hibridismo que há nas letras de Baleiro.

O sujeito lírico também se preocupa com questões sociais: “A marcha da falência dos valores da nação / E quando o salvador é o próprio vilão / Ele salva o velho mundo / Com uma bala de canhão, bum!”. Temos aqui uma possível referência aos Estados Unidos (confirmada pela menção ao Arizona, um dos cinquenta estados norte-americanos) e seu poder bélico. Diante dessa situação social e individual calamitosa, o eu lírico prefere assumir uma postura marginal (“Eu sou cachorro louco / Que anda solto pelo mundo / Sem tempo pra ser nada / Além de vagabundo”) para poder ter liberdade de assumir uma postura crítica. Importante mencionar que “Cachorro louco” é uma gíria paulista para se referir a motoboy. Em “O desejo” há também o uso da metalinguagem: no verso “Zeca Baleiro e Charlie Brown, uh!, quebrando tudo”, os cantores também se incluem no caos sugerido pela letra da canção.

A sequência da música prossegue nas críticas ao consumismo: o outro com quem o eu lírico dialoga se olha no espelho e vê que sua vida é uma mentira e que é “tarde demais para ser feliz”. O consumismo não conseguiu atender seus desejos, pois ele nunca está satisfeito (“Quem tudo quer nada tem³⁴ / Dizia o cego na porta da igreja”). Ele se sente culpado por não ter ajudado quem precisava e, por isso, em sua alma há feridas que não cicatrizam. O que resta é uma vida superficial, de ida a jantares e adulação de endinheirados, enquanto, na intimidade, há a insônia, a solidão e a dor. Na última estrofe, o eu lírio se questiona sobre o “que restou do amor” (num intertexto com o verso “que fim levou o amor”, da canção “Capim”, de Djavan). A resposta é uma frase clássica do político britânico Winston Churchill (ao ser questionado sobre o futuro da Inglaterra em tempos de Segunda Guerra Mundial): “Suor, sangue e lágrimas”.

³⁴ Ditado popular.

Destarte, o verso final é uma referência ao “Xote das meninas”, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, que trata da descoberta do desejo, tema que aparece justamente no título da canção e também no refrão (“Você faz planos, planeja / Deseja, o desejo sangra” e “Você faz planos, planeja Deseja, o desejo manda”). Entretanto, se no “Xote das meninas” o foco é a descoberta do desejo sexual, em “Desejo” tudo gira em torno do desejo de posse. Por ele, o eu lírico “sangra”, isto é, extorpe bens e é obrigado a ter uma vida superficial e mentirosa, que acaba trazendo solidão e angústia. Ele também acaba escravo do desejo, pois o “manda”, isto é, determina suas ações.

Assim, podemos concluir que, em “Desejo”, assim como em “Babylon”, o consumo aparece como fator de distinção social. Porém, o desejo de posse, ao mesmo tempo em que melhora o *status* social do eu lírico, também o aprisiona numa vida fútil e individualista. Porém, se em “Babylon” a crítica a essa postura egoísta era feita pelas vias indiretas da ironia, no rap “O desejo” existe uma perspectiva crítica mais explícita, que se mistura também à crítica social e política, como ficou ressaltado na análise.

3 VOCÊ SÓ PENSA EM GRANA, MEU AMOR, MINHA FLOR, MINHA MENINA

No segundo capítulo³⁵, falamos a respeito da “cultura de consumo” que caracteriza nossa sociedade. Neste capítulo, analisaremos como as características da sociedade de consumo interferem nas relações afetivas, utilizando como referencial teórico as obras de Giddens (2002) e Bauman (2004), e como essa influência aparece retratada nas canções de Zeca Baleiro, particularmente “Você só pensa em grana”, “Meu amor, meu bem, me ame”, “Meu amor, minha flor, minha menina”, “Comigo” e “Telegrama”.

Conforme já apontamos no capítulo anterior, de acordo com Giddens (2002) o consumo se torna uma das formas que o indivíduo encontra para expressar sua identidade no mundo contemporâneo. De fato, uma das características do capitalismo na modernidade tardia é o apelo cada vez maior à “liberdade de escolha” dos consumidores:

Desde o começo, os mercados promovem o individualismo na medida em que sublinham direitos e responsabilidades individuais, mas no primeiro momento esse fenômeno diz principalmente respeito à liberdade de contrato e à mobilidade intrínseca ao emprego capitalista. Mais tarde, porém, o individualismo se estende para a esfera do consumo, a identificação das preferências individuais tornando-se fundamental para a continuidade do sistema. A liberdade de escolha individual governada pelo mercado torna-se um quadro que envolve a auto-expressão individual. (GIDDENS, 2002, p. 183)³⁶

Sendo o próprio amor também uma construção cultural, que tem forma e funcionamento diferentes de acordo com o local e a época, a possibilidade de escolher entre várias alternativas de consumo, alardeada pelo capitalismo na contemporaneidade, também influenciou o modo como os relacionamentos se manifestam na época atual. Assim, em aplicativos como Tinder e Badoo³⁷, muito populares hoje em dia, é possível escolher entre vários possíveis “pretendentes”, assim como se escolhem produtos numa prateleira de

³⁵ O título deste capítulo faz referência às canções “Você só pensa em grana” (BALEIRO, 2000) e “Meu amor, minha flor, minha menina” (BALEIRO, 2005).

³⁶ Obviamente, essa liberdade não é absoluta, mas é exercida a partir de certos padrões de consumo pré-estabelecidos: “O estabelecimento de padrões regulares de consumo, promovidos pela propaganda e outros métodos, torna-se central para o crescimento econômico.” (GIDDENS, 2002, p. 182)

³⁷ Tinder e Badoo são aplicativos de relacionamento em que o usuário tem a oportunidade de conhecer pessoas com interesses em comum. O usuário seleciona os perfis que mais lhe agradam, clicando em botões na interface do aplicativo (ou movendo a tela para a direita, no caso do Tinder). Caso a pessoa selecionada também tenha se interessado pelo usuário, ocorre um “match” (combinação) e, a partir de então, os dois podem começar a conversar (no caso do Badoo é possível conversar até mesmo antes de ocorrer a combinação, dependendo da configuração escolhida pelo usuário). Perfis que desagradem também podem ser rejeitados, através de botões específicos ou, como ocorre no Tinder, movendo a tela para a esquerda.

supermercado. Se ter vários “pretendentes” certamente não é algo novo, a praticidade com que eles são escolhidos ou rejeitados (com apenas um clique, como itens de um cardápio ou de um mostruário), mostra uma tendência a transformar os relacionamentos em algo semelhante a relações comerciais.

Como consequência, os vínculos também se tornam mais facilmente descartáveis. Da mesma forma que um consumidor pode deixar de comprar um produto quando este deixa de atender a suas necessidades, os laços amorosos também podem ser quebrados a qualquer momento. Fenômenos como o namoro sem compromisso (“ficar”) e o sexo casual mostram uma tendência ao desapego e à criação de elos transitórios. De fato, como aponta Bauman (2004), uma característica importante dos relacionamentos amorosos na contemporaneidade é a fugacidade, uma experiência que foi intensificada com o advento das redes sociais, nas quais é possível criar e desfazer “amizades” de forma rápida, sem precisar passar pelos traumas do rompimento face a face:

Ao contrário dos relacionamentos antiquados (para não falar daqueles com “compromisso”, muito menos dos compromissos de longo prazo), elas [as relações virtuais] parecem feitas sob medida para o líquido cenário da vida moderna, em que se espera e se deseja que as “possibilidades românticas” (e não apenas românticas) surjam e desapareçam numa velocidade crescente e em volume cada vez maior, aniquilando-se mutuamente e tentando impor aos gritos a promessa de ser “a mais satisfatória e a mais completa”. Diferentemente dos “relacionamentos reais” é fácil entrar e sair dos “relacionamentos virtuais”. Em comparação com a “coisa autêntica”, pesada, lenta e confusa, eles parecem inteligentes e limpos, fáceis de usar, compreender e manusear (BAUMAN, 2004, pp. 12-13).

Nos relacionamentos virtuais, tudo se torna mais fácil, pois basta “descombinar” ou “bloquear” para cortar contato. O próprio vocabulário dos relacionamentos virtuais (“conexão”, “desconexão”, “rede” etc.) mostra como tudo é instável nesse meio: “A palavra ‘rede’ sugere momentos nos quais ‘se está em contato’ intercalados por períodos de movimentação a esmo.” (BAUMAN, 2004, p. 12). Mas também, e pelo mesmo motivo, a possibilidade de um relacionamento a longo prazo torna-se incerta.

Como os relacionamentos são efêmeros, o que importa é o estímulo imediato que o outro nos proporciona. Da mesma forma que, em um *shopping center*, tudo é planejado com o intuito de despertar e atender, da forma mais rápida possível, os impulsos do consumidor (BAUMAN, 2004), algumas relações amorosas na contemporaneidade têm por objetivo simplesmente extravasar os instintos e, portanto, a satisfação imediata:

Dizer “desejo” talvez seja demais. É como num shopping: os consumidores hoje não compram para satisfazer um desejo, como observou Harvie Ferguson – compram *por impulso*. Semear, cultivar e alimentar o desejo leva tempo (um tempo insuportavelmente prolongado para os padrões de uma cultura que tem pavor em postergar, preferindo a satisfação instantânea) [...] O tempo necessário para o investimento no cultivo do desejo dar lucros parece cada vez mais longo – irritante e insustentavelmente longo. (BAUMAN, 2004, p. 26)

O shopping Center é um “não lugar”, e, ao mesmo tempo, um templo do prazer e do consumo. Importante notar que a maioria dos shoppings centers tem o formato de Catedral, mas se nas igrejas a salvação se dá por meio da religião, no Shopping ela vem através do consumo.

Destarte, uma outra característica dos relacionamentos na contemporaneidade é a preocupação com a imagem. Se o amor se pauta pelo desapego e se é preciso que o outro nos interesse imediatamente, não há tempo para conhecê-lo em profundidade. Por isso, é fundamental ter uma boa imagem para chamar a atenção, tanto nas redes sociais³⁸ quanto nos lugares em que esses encontros casuais são mais frequentes, como boates, shows, pubs etc.. Embora a preocupação com a imagem não tenha surgido com a contemporaneidade, ela ganha importância cada vez maior na sociedade atual, dada a instabilidade dos relacionamentos: uma vez que há outros “concorrentes” no “mercado amoroso”, é necessário atrair instantaneamente a atenção do outro com uma boa apresentação. A consequência disso é a necessidade cada vez maior de usar serviços e produtos que melhorem a imagem dos sujeitos. Para conquistar o outro, é preciso ter cuidado com a aparência, andar arrumado (se possível, usando roupas de grifes famosas), usar maquiagem, corrigir as imperfeições com plástica ou *botox*. Dessa forma, o consumismo se transforma na condição para um relacionamento de sucesso na contemporaneidade. Na canção “Salão de beleza” (1997), por exemplo, Baleiro aborda a questão da preocupação com a imagem na modernidade tardia:

Vem você me dizer
Que vai num salão de beleza
Fazer permanente
Massagem, rinsagem, reflexo
E outras "cositas más"

Oh! Baby você não precisa
De um salão de beleza
Há menos beleza
Num salão de beleza
A sua beleza é bem maior
Do que qualquer beleza
De qualquer salão...

³⁸ Daí o cuidado dos usuários desses aplicativos em apresentar as melhores fotos para ganharem mais “curtidas”, isso para não falar do fenômeno da criação de personagens fictícios (“perfis fake”) nas redes sociais.

Baby você não precisa
 De um salão de beleza
 Há menos beleza
 Num salão de beleza
 A sua beleza é bem maior
 Do que qualquer beleza
 De qualquer salão...

Mundo velho
 E decadente mundo
 Ainda não aprendeu
 A admirar a beleza
 A verdadeira beleza
 A beleza que põe mesa
 E que deita na cama
 A beleza de quem come
 A beleza de quem ama
 A beleza do erro
 Puro do engano
 Da imperfeição...

Paralelamente a isso, a venda de livros de auto-ajuda com dicas para a conquista, o aparecimento de sites voltados à divulgação de técnicas de paquera e até o surgimento de novas profissões, como o *coach* de relacionamentos, indicam uma preocupação cada vez maior dos indivíduos com sua própria imagem diante de supostos pretendentes. Concluindo, percebemos que a fluidez cada vez maior dos relacionamentos na modernidade tardia (ou fluida, para usar a metáfora de Bauman) torna-os também mais fugazes. Hoje, a praticidade com que se pode escolher (ou se afastar de) um “amigo” ou “pretendente” nas redes sociais torna a possibilidade de relacionamentos a longo prazo mais incerta. Os relacionamentos se tornam algo “consumível”, isto é, que só devem ser mantidos enquanto atendem as necessidades imediatas do “consumidor” (sexo, desejo de companhia, de conversa etc.). Também a preocupação com a imagem se torna cada vez mais importante: se não há tempo para conhecer o outro “em profundidade”, é necessário atraí-lo imediatamente, seja através de uma boa aparência física seja através de produtos que melhorem a imagem do indivíduo, como carros, roupas, livros de auto-ajuda etc.. Tendo apontado algumas características dos relacionamentos na contemporaneidade, iremos agora observar essas características nas canções do repertório musical de Zeca Baleiro, como “Você só pensa em grana”, tema da próxima seção.

3.1 “VOCÊ SÓ PENSA EM GRANA”

A canção “Você só pensa em grana”, do CD *Líricas*, de 2000, mostra já na primeira estrofe a relação entre o amor e a preocupação com a imagem, que já apontamos anteriormente:

Você só pensa em grana,
 Meu amor!
 Você só quer saber
 Quanto custou a minha roupa
 Custou a minha roupa...
 Você só quer saber
 Quando que eu vou
 Trocar meu carro novo
 Por um novo carro novo
 Um novo carro novo,
 Meu amor...

Você rasga os poemas
 Que eu te dou,
 Mas nunca vi você
 Rasgar dinheiro
 Você vai me jurar
 Eterno amor
 Se eu comprar um dia
 O mundo inteiro...

Quando eu nasci
 Um anjo só baixou
 Falou que eu seria
 Um executivo
 E desde então eu vivo
 Com meu banjo
 Executando os rocks
 Do meu livro
 Pisando em falso
 Com meus panos quentes
 Enquanto você ri
 No seu conforto
 Enquanto você
 Me fala entre dentes
 Poeta bom, meu bem
 Poeta morto... (BALEIRO, 2000)

A amada do eu lírico é apresentada como uma mulher superficial, preocupada apenas com o dinheiro que ele possui, com sua aparência externa (suas roupas) e, principalmente, com a relação entre ambos. Não basta que a roupa seja bonita ou elegante: é necessário saber o seu valor, pois ela supõe que uma roupa cara confere ao eu lírico um *status* maior. O carro é outro produto que aumenta a “cotação” dele no mercado amoroso; afinal ter um veículo próprio facilita o deslocamento com a amada. Entretanto, assim como a roupa tem que ser cara, o carro não pode ser qualquer carro: tem que ser um carro novo e, também, deve ser trocado com alguma frequência. Não interessa se o carro deixou de atender suas funções ou não

(como o carro é “novo”, possivelmente ainda funciona bem). É necessário que ele seja trocado de qualquer jeito, pois isso é sinal de alto poder aquisitivo. Esse desejo desenfreado por adquirir um outro produto quando o anterior ainda nem ficou obsoleto é mostrado pela repetição da palavra “novo”, na segunda estrofe: “Você só quer saber / Quando que eu vou / Trocar meu carro novo / Por um novo carro novo / Um novo carro novo”.

Na terceira estrofe, descobrimos que o eu lírico escreve poemas para sua amada, mas é rejeitado. Encontramos enunciada, pela primeira vez, a oposição poesia *versus* dinheiro, que, segundo o próprio Zeca Baleiro, foi o tema que serviu de inspiração para a composição da música:

Passei muito tempo com a ideia desta canção na cabeça. O tema, que tanto me inquieta, é a relação poesia versus grana. Pra traduzir essa inquietação, eu imaginava uma canção que soasse lírica e ácida ao mesmo tempo, uma espécie de modinha rock’n’roll. (BALEIRO, 2000)

A poesia do eu lírico é recusada pela amada, pois o que importa para ela são as posses que seu pretendente possui: “Você vai me jurar / Eterno amor / Se eu comprar um dia / O mundo inteiro...”. O problema de reconhecimento se estende para o mundo em geral na quarta estrofe. A rejeição da mulher reproduz uma rejeição mais generalizada, que privilegia as posses materiais e desconsidera produções como a poesia. Se o que importa é a imagem exterior (simbolizada pelo carro e pelas roupas), toda “interiorização”³⁹ deve ser descartada.

Numa situação como essa, o eu lírico se sente deslocado. A referência ao “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade, é óbvia⁴⁰, e introduz o tema do *gauchismo*, isto é, da inadaptação do eu lírico ao mundo. Porém, ao contrário do poema de Drummond, em que o anjo *determina* o destino de *gauche* do eu lírico, na canção de Baleiro, o eu lírico é *gauche* justamente porque não segue o destino determinado pelo anjo (ser um executivo).

³⁹ Não queremos dizer, com isso, que a poesia se resume à “expressão da subjetividade”, mas levando em conta que o eu lírico escreve poesias *para sua amada*, é razoável pensar que elas estejam mais preocupadas com a expressão de sentimentos do sujeito.

⁴⁰ A referência é à primeira estrofe do poema: “Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.” (ANDRADE, 2013, p. 11)

No simbolismo bíblico, o anjo representa um mensageiro de Deus, enviado em favor da salvação dos homens⁴¹. Nesse caso, podemos concluir que a referência ao anjo em “Você só pensa em grana” é irônica, pois a “boa nova” que ele vem anunciar ao eu lírico, na verdade, não é nada boa: o que ele ordena é que o eu lírico ganhe dinheiro com uma profissão rentável e, com isso, integre-se na lógica do consumismo. Isso dará ao sujeito lírico uma boa imagem e, com isso, a possibilidade de conquistar sua amada. Mas, justamente por não participar dessa lógica, ele é rejeitado pela amada e isso o incomoda, já que, para ela, o amor só pode ser demonstrado através do dinheiro (“Você vai me jurar / Eterno amor / Se eu comprar um dia / O mundo inteiro...”) e não através da poesia: “O desconforto se dá justamente no fato de essa moeda de troca [a poesia] não ter valor algum neste mundo e a relação amorosa servirá para apontar-lhe, justamente, isso.” (SOUZA, 2007, p. 54)

Rejeitando o destino que o anjo lhe determina, o eu lírico resolve levar uma existência marginal: ele não só escreve poemas, mas também compõe músicas para eles (“E desde então eu vivo / Com meu banjo / Executando os rocks / Do meu livro”)⁴². Enquanto isso, a amada ri “no seu conforto”, e esse riso pode ser tanto de satisfação com a situação confortável em que vive (e que o eu lírico, possivelmente, não experimenta, já que não é reconhecido pela sociedade), quanto de deboche pelas escolhas de vida de seu pretendente.

A canção termina com uma referência à frase “Bandido bom é bandido morto”, que a amada parafraseia como “Poeta bom, meu bem / Poeta morto...”. A aproximação entre o “poeta” e o “bandido” confirma o caráter marginal do primeiro numa sociedade que se preocupa exclusivamente com as posses materiais do indivíduo, pois o que importa é a imagem externa que o sujeito exibe através dos produtos que consome. A rejeição da mulher é apenas um sintoma de uma rejeição social mais generalizada.

Concluindo a análise, podemos dizer que a canção de Baleiro é uma espécie de cantiga de amor contemporânea. Porém, se na cantiga de amor medieval o amor é irrealizável por causa

⁴¹ A “Epístola aos Hebreus” afirma que os anjos são “espíritos servidores, enviados ao serviço dos que devem herdar a salvação” (BÍBLIA, 2015, p. 2085). Chevalier e Gheerbant (1986, p. 100, tradução nossa) completam: “O anjo, enquanto mensageiro, é sempre portador de uma boa-nova para a alma.”

⁴² Nesse caso, podemos pensar em outra referência intertextual, a canção “Até o fim”, de Chico Buarque, que também faz menção ao “Poema de sete faces” nos seus primeiros versos. Com efeito, na canção de Chico, assim como na de Baleiro, um eu lírico desajustado tenta ganhar a vida como músico: “Eu bem que tenho ensaiado um progresso / Virei cantor de festim” (CHICO Buarque, acesso em 05 fev. 2018).

das convenções do amor cortês, em “Você só pensa em grana”, o amor não se concretiza devido às escolhas de vida do eu lírico, que decide viver como poeta e compositor num mundo materialista e consumista. O resultado é o sofrimento amoroso do eu lírico (a “coita” das cantigas trovadorescas), enfatizado tanto pelos trovadores medievais quanto por Zeca Baleiro. Assim sendo, a influência do consumo nas relações amorosas nos leva a próxima canção, “Meu amor, meu bem, me ame”, cujo tema é justamente o amor.

3.2 “MEU AMOR, MEU BEM, ME AME”

Se em “Você só pensa em grana” o eu lírico dá voz à amada no final da canção, embora apenas para reafirmar a distância entre os dois, em “Meu amor, meu bem, me ame”, do CD *Vô imbolá* (BALEIRO 1999), o eu lírico conversa com um interlocutor ausente: “Há a referência a uma pessoa amada que não tem voz no discurso [...]” (SOUZA, 2007, p. 49). Portanto, não há verdadeiro diálogo e, por isso, também não existe comunicação. Isso é extremamente significativo, pois, como já apontamos anteriormente, os relacionamentos na contemporaneidade se caracterizam pela superficialidade:

Meu amor, meu bem, me ame
 Não vá prá Miami
 Meu amor, meu bem me queira
 Tô solto na buraqueira
 Tô num buraco
 Fraco como galinha d'angola...

Meu amor, meu amor manda
 Não vá prá Luanda
 Não vá prá Aruba
 Se eu descer
 Você suba aqui no meu pescoço
 Faça dele seu almoço
 Roa o osso e deixe a carne...

Meu amor, meu bem
 Repare no meu cabelo
 No meu terno engomado
 No meu sapato
 Eu sou um dragão de pêlo
 Eu cuspo fogo
 Não me esconda o jogo
 Ou berro no ato...

Meu amor, meu bem
 Repare no meu cabelo
 No meu terno engomado
 No meu sapato
 Eu sou um dragão de pêlo
 Eu cuspo fogo
 Não me esconda o jogo
 Ou berro no ato...

Meu amor, meu bem, me leve
 De ultraleve
 De avião, de caminhão
 De zepelim...

Meu amor, meu bem, sacie, mate
 Minha fome de vampiro
 Senão eu piro
 Viro Hare-Krishna
 Hare Hare Hare

Não me desampare
Ou eu desespero...

Meu amor, meu bem me espere
Até que o motor pare
Até que marte nos separe...

Meu amor ele é demais
Nunca de menos
Ele não precisa
De camisa-de-vênus
Ouça o que eu vou dizer
Meu bem me ouça
O que ele precisa
É de uma camisa-de-força...

Você é a minha cura
Se é que alguém tem cura
Você quer que eu
Cometa uma loucura?
Se você me quer,
Cometa!... (BALEIRO, 1999)

Chama a atenção, no início da música, o uso dos pronomes possessivos para se referir à amada. A relação é de posse e de domínio (“meu amor manda”) e ela é vista como alguém que vai livrar o eu lírico de uma situação difícil, pois ele diz que está “num buraco”.

Em contraste com esse desejo de posse do amante, a amada é móvel: ela pode ir para Miami, Luanda ou Aruba, o que também reforça sua ausência e, por conseguinte, o sofrimento do eu lírico. O interlocutor a quem o eu lírico se dirige está ausente do discurso justamente porque é *fúgido*, o que aumenta a aflição do amante:

Ora, só existe ausência do outro: é o outro que parte, sou eu quem fica. O outro está em estado de perpétua partida, de viagem; é, por vocação, migrador, fugidio; eu sou, eu que amo, por vocação inversa, sedentário, imóvel, à disposição, à espera, plantado no lugar, em *sofrimento*, como um pacote num canto obscuro da estação. (BARTHES, 2003, p. 35, grifo do autor)

Isso justifica também o desejo de “prendê-la”, mas prendê-la para entregar-se a ela, logo depois: “Você suba aqui no meu pescoço / Faça dele seu almoço / Roa o osso e deixe a carne⁴³...”. Para o eu lírico de Baleiro, possuir e ser possuído são dois lados da mesma moeda.

Na sequência da obra, encontramos novamente a relação entre amor e consumo, já mencionada em “Você só pensa em grana”, mas apresentada de uma forma diferente. Se nesta

⁴³ O verso “Roa o osso e deixe a carne” faz referência ao provérbio português “Quem come a carne que roa os ossos.”

o eu lírico é alguém que se incomoda pelo fato da amada se preocupar apenas com sua aparência externa, em “Meu amor, meu bem, me ame”, a aparência externa e os produtos que o eu lírico pode comprar para melhorá-la são usados como instrumento de sedução.

Mais adiante, o desejo de posse se intensifica: o eu lírico se compara a um dragão que cospe fogo e ameaça se tornar violento se a amada não for sincera com ele: “Não me esconda o jogo / Ou berro no ato”. Essa violência é compreensível, pois o amor é visto por ele como algo que vai salvá-lo, como já foi notado na análise da primeira estrofe.

A sexta estrofe confirma isso: o eu lírico necessita da amada para viver, assim como o vampiro necessita do sangue. Sem ela, sua vida perde o sentido (“Não me desampare / Ou eu desespero...”) e ele até ameaça tornar-se religioso, como se a perda da amada fosse equivalente a uma perda de sentido da própria vida (sentido que a religião poderia restituir). Portanto, fica claro que, para o eu lírico, as relações desapegadas e instáveis da sociedade contemporânea não são suficientes. Para ele, não basta ter uma companhia, mas é necessário sentir-se seguro de que essa companhia permanecerá com ele. Aparentemente, ele se opõe à forma como o amor se manifesta na sociedade atual. Porém, essa oposição é apenas aparente:

Observa-se nessa letra a visão do amor como única força capaz de fazer o indivíduo suportar o mundo no qual vive. Mas não há nele a noção de transcendência para um outro plano. *O amor é salvação, mas num plano terreno, de acordo com valores que se afinam com a lógica de satisfação através da matéria, do consumo.* É algo que, uma vez em posse do indivíduo (e neste caso, a relação de posse é fundamental para conferir-lhe segurança) faz com que o desconforto do mundo no qual ele vive seja dissipado. (SOUZA, 2007, pp. 50-51, grifos nossos)

Isso pode se confirmado naquilo que já apontamos em nossa análise: o eu lírico não se opõe ao mundo do consumo, mas usa-o como estratégia para conquistar a amada. Outro indício de que o eu lírico é alguém muito satisfeito com os prazeres que o dinheiro pode oferecer é a sequência de meios de transporte que ele lista, logo depois de pedir à amada que o leve para um destino ignorado, na quinta estrofe: “Meu amor, meu bem, me leve / De ultraleve / De avião, de caminhão / De zepelim...”. Com dinheiro (possivelmente o dinheiro da amada, já que uma de suas características mais marcantes é a *mobilidade*), pode-se viajar e, assim, esquecer os problemas⁴⁴. A salvação pelo amor e pelo consumismo surge, para o eu lírico de Zeca Baleiro, como as “soluções” para um dos paradoxos da lírica moderna: “O

⁴⁴ Viana (2013) acrescenta que a maior parte dos meios de transporte citados são *aéreos* (avião, ultraleve, zepelim), o que sugere a ideia de liberdade. Nesse caso, embora eles não indiquem uma viagem literal, ainda assim reforçam a visão do amor como “antídoto” contra o vazio da vida contemporânea.

desconcertante de tal modernidade é que está atormentada até à neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido.” (FRIEDRICH, 1978, p. 49).

O eu lírico também faz várias exigências à amada, mas não sugere, em momento algum, que vai retribuir esse amor. Destaca-se a presença marcante dos imperativos na letra de “Meu amor, meu bem, me ame” e, ao mesmo tempo, a ausência de comprometimento do eu lírico com o outro: ele “deseja o sentimento do outro, porém não sugere reciprocidade em momento algum. Deseja que o outro dedique-se a ele apenas.” (VIANA, 2013, p. 91)

Portanto, se o eu lírico deseja um relacionamento que perdure não é porque deseja se dedicar integralmente ao outro, mas porque deseja que o outro se dedique exclusivamente a ele⁴⁵. Como o eu lírico de Baleiro, homens e mulheres da sociedade contemporânea anseiam “pela segurança do convívio e pela mão amiga com que possam contar num momento de aflição, desesperados por ‘relacionar-se’.” (BAUMAN, 2004, p. 08). Com efeito, numa sociedade cada vez mais massificada, ter um relacionamento “fixo” se torna um modo do indivíduo garantir a si mesmo que não é “mais um na multidão”:

[...] com a dinâmica da individualização, cada um quer ser reconhecido, valorizado, preferido pelos demais, desejável para si mesmo e não confundido com um ser anônimo e substituível. Se concedemos grande apreço ao amor, é porque, entre outras coisas, esse sentimento corresponde às aspirações narcisistas dos indivíduos, indo ao encontro da valorização de si como pessoa única e diferenciada (LIPOVESTKY, 2007, p.19).

A continuação da música reforça a relação já apontada entre o amor e o consumo. O eu lírico faz um trocadilho com a frase “até que a morte os separe”, símbolo do amor eterno e da entrega incondicional ao outro. Porém, ao contrário dos relacionamentos tradicionais, mais duradouros, a continuidade do relacionamento do sujeito lírico com sua amada está condicionada por um bem de consumo, o carro: “me espere / até que o motor pare”. Já apontamos, na análise da música “Você só pensa em grana”, como a posse de um bom carro é uma estratégia eficaz para conquistar um parceiro. O carro pode também se relacionar à possibilidade de viajar com a amada e, portanto, ao poder de evasão da rotina entediante da sociedade contemporânea. Seja como for, o relacionamento amoroso não está determinado

⁴⁵ Nesse caso, o desejo do eu lírico de “se entregar” ao outro teria uma conotação estritamente sexual. De fato, a metáfora utilizada para falar dessa entrega sugere o contato físico, corpóreo, do ato sexual: “Você suba aqui no meu pescoço / Faça dele seu almoço / Roa o osso e deixe a carne...”

por um vínculo permanente, mas pela posse de certos bens de consumo. Quando esses bens desaparecem, o relacionamento também se perde.

O último verso da sétima estrofe apresenta outro trocadilho com a frase já mencionada. Ele mostra, novamente, que o amor entre ambos não é incondicional: “até que marte nos separe”. Segundo Santos (2007), o signo de marte está associado à violência, à brutalidade e à destruição. Isso significa que o relacionamento só vai se manter se houver paz: a ocorrência de brigas é uma ameaça à continuidade da relação. Isso confirma também o caráter narcisista do relacionamento entre o eu lírico e sua amada, que já apontamos acima: como ele deseja apenas receber carinho e atenção, as brigas são intoleráveis. Ao mesmo tempo, como ele não está disposto a relevar as desavenças, o relacionamento dos dois está fadado ao fracasso.

A estrofe seguinte enfatiza novamente a necessidade que o eu lírico tem de sua amada, introduzindo o tema do amor como *loucura*. O desejo do eu lírico pela amada é excessivo (“Meu amor ele é demais / Nunca de menos”) e ele sente a necessidade de extravasá-lo de alguma forma. Os versos seguintes mostram para onde o desejo será direcionado: “Ele não precisa / De camisa-de-vênus”. O desejo é atendido pela via (exclusivamente) sexual, e a satisfação deve ser completa, sem barreiras de proteção. Ao mesmo tempo, a palavra “vênus” remete novamente ao campo lexical da astrologia: enquanto marte está associado à violência e à destruição, vênus simboliza a bondade e a mansidão (SANTOS, 2007), o que sugere que o eu lírico quer um relacionamento intenso, sem sentimentalismo. Ele também faz um trocadilho com a expressão “camisa de força”, para mostrar até que ponto vai o seu amor: “O que ele precisa / É de uma camisa-de-força...”. Trata-se de um sentimento tão avassalador que beira a insanidade, o que é confirmado pela última estrofe da canção: o amor do eu lírico é descrito como um delírio que só pode ser curado pela mulher amada. Ao mesmo tempo, ele se mostra cético sobre a possibilidade dessa cura realmente acontecer (“Se é que alguém tem cura”). Vemos aqui, de forma sutil e irônica, uma crítica à compreensão do amor como salvação, defendida pelo próprio eu lírico. Para ele, essas utopias individuais devem ser vistas com desconfiança, pois elas também podem trazer decepção.

A canção encerra com um desafio feito pelo eu lírico a sua amada, para que ela prove seu amor por ele cometendo também uma loucura: “Você quer que eu / Cometa uma loucura? / Se

você me quer / Cometa!...”⁴⁶. Ao sugerir que pode cometer uma loucura para provar seu amor, o eu lírico mostra que quer ter, a todo custo, a posse da amada. Trata-se, portanto, de um amor egoísta e narcisista, no qual muita coisa é esperada do outro, mas pouca coisa é exigida de si mesmo.

Pelo que ficou dito acima, “Meu amor, meu bem, me ame” mostra um eu lírico possessivo, que deseja o outro inteiramente para si, a ponto de ameaçar cometer uma loucura caso a amada o rejeite. Ao mesmo tempo, a dedicação que ele exige do outro é unilateral e não há sugestão de reciprocidade. Por sua vez, esse relacionamento narcísico é complementado pela presença de bens materiais, como o terno engomado, o carro, o sapato. Vemos, portanto, que assim como em “Você só pensa em grana” a possibilidade do relacionamento afetivo é determinada pelo consumo.

⁴⁶ “Cometa” pode ser lido também como substantivo e, nesse caso, teríamos uma referência ao corpo celeste que, tradicionalmente, pressagia tragédias, como a “loucura” que o eu lírico ameaça praticar e que ordena que a amada pratique.

3.3 “MEU AMOR, MINHA FLOR, MINHA MENINA”

Como vimos no início desse capítulo, uma das características dos relacionamentos na contemporaneidade é a *instabilidade*. Existe uma facilidade muito grande para criar laços e depois rompê-los sem traumas. Ao mesmo tempo, como um relacionamento mais durável envolve sempre encargos e tensões que o homem contemporâneo não está disposto a suportar, a possibilidade de desfazer um relacionamento com rapidez torna-se algo vantajoso. Como um objeto, ele pode ser descartado facilmente quando perde sua utilidade, o que Bauman (2004, p. 10) denomina “relacionamentos de bolso”.

Na canção “Meu amor, minha flor, minha menina”, presente no CD *Baladas do asfalto & outros blues* (2005), encontramos uma crítica irônica aos “relacionamentos de bolso” da sociedade contemporânea. Logo no início da música, o eu lírico se declara de forma afetuosa a uma mulher, pois vê no amor a possibilidade de vencer a solidão em que se encontra:

Meu amor minha flor minha menina
Solidão não cura com aspirina
Tanto que eu queria o teu amor

Vem me trazer calor, fervor, fervura
Me vestir do terno da ternura
Sexo também é bom negócio
O melhor da vida é isso e ócio
Isso e ócio

Minha cara, minha Carolina
A saudade ainda vai bater no teto
Até um canalha precisa de afeto
Dor não cura com penicilina

Meu amor minha flor minha menina
Tanto que eu queria o teu amor
Tanto amor em mim como um quebranto
Tanto amor em mim, em ti nem tanto

Minha cora minha coralina
mais que um goiás de amor carrego
destino de violeiro cego

Há mais solidão no aeroporto
Que num quarto de hotel barato
Antes o atrito que o contrato

Telefone não basta ao desejo
O que mais invejo é o que não vejo
O céu é azul, o mar também

Se bem que o mar às vezes muda,
 Não suporto livros de auto-ajuda
 Vem me ajudar, me dá seu bem (BALEIRO, 2005)

A referência à aspirina é bastante significativa, pois “torna evidente a mentalidade do sujeito pós-moderno de ter soluções acabadas e imediatas para tudo” (VIANA, 2013, p. 82). De fato, com o avanço da tecnologia, a praticidade aumenta e, com ela, a sensação de que tudo pode ser resolvido de forma simples e rápida. No caso dos relacionamentos, logo que eles se tornam um incômodo, é possível desfazer-se deles instantaneamente, graças às facilidades proporcionadas pelas redes sociais. No entanto, a solidão não é algo que se cura instantaneamente com os recursos da tecnologia; por isso, é necessário, o amor. Porém, ele só é procurado quando se percebe que não é mais possível recorrer à técnica:

O fato de o eu-poético não encontrar solução para a solidão nos bens e facilidades produzidos pela pós-modernidade revela também individualismo, já que antes de procurar a ajuda do outro, precisa constatar que não pode ser ajudado por um remédio (o concreto), para aceitá-la e assumir que necessita do sentimento alheio (o abstrato). (VIANA, 2013, p. 82)

A possibilidade de resolver, ao menos de modo paliativo, todos os problemas com facilidade fortalece o *hedonismo* no sujeito contemporâneo. As soluções devem ser rápidas e empregar o mínimo de esforço possível. Encontramos essa perspectiva hedonista confirmada na segunda estrofe. Aparentemente, o eu lírico quer uma relação amorosa profunda, que envolva entrega e cuidado: “Vem me trazer calor, fervor, fervura / Me vestir do terno da ternura”. Porém, logo depois, ele revela o seu verdadeiro interesse: o que ele quer é uma solução instantânea para seu problema. Por isso, o sexo é “bom negócio”, “o melhor da vida”, junto com o ócio. Como pontifica Souza (2007, p. 57), isso “anula a possibilidade de um envolvimento de fato entre as partes”, pois o contato entre os amantes se resume ao sexo.

Na sequência do texto, a amada é identificada como “Carolina”, e a paronomásia entre esse nome e a palavra “cara” mostra a importância que a mulher tem para o eu lírico. É possível pensar também, como Viana (2013), numa referência sutil ao soneto “A Carolina”, escrito por Machado de Assis após a morte de sua esposa, Carolina Augusta Xavier de Novais:

Querida, ao pé do leito derradeiro
 Em que descansas dessa longa vida,
 Aqui venho e virei, pobre querida,
 Trazer-te o coração do companheiro.

Pulsa-lhe aquele afeto verdadeiro
 Que, a despeito de toda a humana lida,
 Fez a nossa existência apetecida

E num recanto pôs um mundo inteiro.

Trago-te flores, - restos arrancados
Da terra que nos viu passar unidos
E ora mortos nos deixa e separados.

Que eu, se tenho nos olhos malferidos
Pensamentos de vida formulados,
São pensamentos idos e vividos. (apud VIANA, 2013, p. 84)

Assim como o eu lírico de Machado, o de Zeca Baleiro também declara sua saudade por uma mulher ausente (morta, no caso do primeiro; indiferente ao amante, no caso do segundo). Essa atitude do eu lírico, de chamar a amada de “cara” e declarar que tem saudades dela, contrasta com o que ele havia afirmado na estrofe anterior, isto é, que o contato puramente sexual seria um “bom negócio”. Por isso, com um pouco de humor autodepreciativo, ele acrescenta: “Até um canalha precisa de afeto”. A menção à penicilina no final da estrofe nos remete à referência à aspirina no início da canção e à possibilidade de resolver os problemas amorosos de forma imediata. Como o sexo, a penicilina não pode curar a solidão e a saudade que “bate no teto”.

A continuação da canção mostra uma mulher indiferente à solidão e à saudade do eu lírico: é mostrado o contraste entre o amor excessivo dele (comparado a um quebranto, isto é, a um feitiço) e o desinteresse da mulher. Na quinta estrofe, a mulher é comparada a outra personagem, a poeta goiana Cora Coralina, famosa por usar a vida simples do interior e seu cotidiano de doceira como matéria-prima para seus poemas. O amor do eu lírico pela amada é comparado ao amor de Cora Coralina por sua terra natal (“mais que um goiás de amor carregado”) e a estrofe termina de forma quase trágica, com o eu lírico aceitando seu destino de amar sem ser correspondido como um “violeta cego”, isto é, alguém que é nômade e que também não consegue enxergar para onde vai.

A canção continua com uma reflexão do eu lírico sobre a solidão na sociedade contemporânea: mesmo num espaço em que milhares de pessoas transitam diariamente, como num aeroporto, a solidão é grande. Com efeito, a massificação da sociedade atual, longe de aumentar o contato entre as pessoas, na verdade, aumenta a solidão: no meio da multidão, não existe intimidade com o outro, pois todos são estranhos. Em oposição ao aeroporto, como espaço em que circula a multidão, está o “quarto de hotel barato”, que indica a possibilidade de um contato mais íntimo com o outro. Além disso, o “quarto de hotel” sugere o desejo do eu lírico de manter contato sexual com a amada e, portanto, resolver de forma imediata o

problema de sua solidão. Essa sugestão é confirmada pelo verso final da sexta estrofe, “antes o atrito que o contrato”, isto é, ele prefere o sexo casual (“atrito”) do que uma relação mais estável (“contrato”), o que é outra característica dos relacionamentos amorosos na contemporaneidade.

Porém, as últimas estrofes da canção contradizem esse desejo do eu lírico por soluções rápidas e fáceis para seus problemas. Logo depois de declarar sua preferência pelo sexo casual, o eu lírico de Baleiro afirma que “Telefone não basta ao desejo / O que mais invejo é o que não vejo”, o que mostra sua busca por um relacionamento que não seja apenas virtual. Sua inveja pelo que não vê nada mais é que o desejo de encontrar a mulher real por trás da voz que fala ao telefone. Ao mesmo tempo, ele se mostra insatisfeito com as soluções de ajuda fácil, que estão à disposição do consumidor no mercado (“Não suporto livros de auto-ajuda”) e pede à mulher amada que o ajude. Nota-se uma oscilação nas atitudes do eu lírico: para ele, nenhum comportamento é definitivo, pois até o mar “às vezes muda”.

Concluindo nossa análise, percebemos que essa oscilação é uma das características mais marcantes do sujeito lírico ao longo de toda canção. Sua visão do amor varia “entre ter um relacionamento mais extensivo e estar ‘conectado’ a alguém momentaneamente.” (VIANA, 2013, p. 86), o que é outra característica dos relacionamentos na contemporaneidade. De fato, ao mesmo tempo em que estão “ansiando pela segurança do convívio e pela mão amiga com que possam contar num momento de aflição” (BAUMAN, 2004, p. 08), os indivíduos também estão

[...] desconfiados da condição de “estar ligado”, em particular da condição de estar ligado permanentemente, para não dizer eternamente, pois temem que tal condição possa trazer encargos e tensões que eles não se consideram aptos nem dispostos a suportar. (BAUMAN, 2004, p. 08)

É essa ambivalência, descrita por Bauman (2004, p. 09) como “comer o bolo e ao mesmo tempo conservá-lo”, que Zeca Baleiro apresenta, através do eu lírico de “Meu amor, minha flor, minha menina”.

3.4 “COMIGO”

“Comigo”, do álbum *Líricas* (2000), apresenta novamente o tema da salvação pelo amor. Porém, ao contrário de “Meu amor, meu bem, me ame”, no qual a “salvação” se desenvolve na imanência do consumo, em “Comigo”, o amor aparece como um meio para atingir um plano transcendente, representado simbolicamente pela lua e pelas estrelas no céu noturno:

você vai comigo aonde eu for
você vai bem se vem comigo
serei teu amigo e teu bem
fica bem mas fica só comigo

quando o sol se vai
a lua amarela
fica colada no céu cheio de estrela
se essa lua fosse minha
ninguém chegava perto dela
a não ser eu e você
ah, eu pagava pra ver
nós dois no cavalo de ogum
nós juntos parecendo um
na lua na rua na nasa em casa
brasa da boca de um dragão (BALEIRO, 2000)

Nota-se que não é mencionado nenhum problema na relação entre o eu lírico e sua amada. Aparentemente, o amor entre ambos é recíproco, o que é mais uma diferença em relação às outras canções analisadas, nas quais o amor encontra sempre alguma dificuldade para se realizar: “A única realidade presente é o amor entre o eu-lírico e a amada e essa relação que, para os dois, é o projeto de completude num plano extraterreno e mágico.” (SOUZA, 2007, p. 51).

A cumplicidade entre ambos é demonstrada através do uso de palavras como “comigo”, “e”, “nós dois” e “nós juntos”, que culmina no verso “nós juntos parecendo um”. O amor do casal os transforma em uma unidade, uma “brasa na boca de um dragão”, outro simbolismo que reforça a intensidade do sentimento do eu lírico por sua amada. Podemos lembrar aqui o mito do andrógino, relatado por Platão em seu diálogo *O banquete*:

Antes havia três sexos: o masculino, o feminino e o andrógino, composto por seres duplos. Estes últimos eram fortes, inteligentes e ameaçavam os deuses. Para submetê-los, Zeus decidiu dividi-los. Desde então, as metades separadas andam em busca de sua metade complementar. O mito do andrógino não só é profundo como despertou em nós outras ressonâncias também profundas: somos seres incompletos e o desejo amoroso é perpétua sede de completude. Sem o outro ou a outra não serei eu mesmo. (PAZ, 1994, p. 41)

É, portanto, no outro que o sujeito lírico se completa. Esse estado de plenitude existencial é reforçado pela menção à cantiga de roda “Se essa rua fosse minha”, no oitavo verso, que remete à infância e, portanto, a um estado de inocência, anterior à falta (CHEVALIER; GHEERBANT, 1986). Por outro lado, a completude que o eu lírico experimenta com sua amada é descrita como a passagem para um plano transcendente, simbolizado pelo céu noturno. É possível que mesmo a referência ao dragão, no último verso, contribua para reforçar essa visão do amor como um meio para atingir um plano extraterreno, pois, principalmente no Oriente, o dragão aparece associado à imortalidade⁴⁷.

Essas referências ao mito do andrógino, à noite e também a Ogum (orixá associado à guerra nas religiões de matriz africana) e ao dragão conferem à canção um caráter onírico, quase mágico. Porém, ao mesmo tempo, a menção à rua e à Nasa (a agência do governo norte-americano responsável pela exploração espacial), no último verso, sugerem um ambiente mais prosaico, criando um contraponto com a atmosfera de sonho já mencionada.

Portanto, “Comigo” se diferencia das canções que já analisamos por ver o amor como um meio para atingir um plano acima das materialidades. Ao mesmo tempo, o poema também faz referência a uma situação de “desencantamento” da realidade, representada pela Nasa e pela rua. Há, por assim dizer, o plano transcendente do amor e o plano imanente da existência cotidiana e a relação entre ambos é ambígua: o amor pode ser tanto um meio para atingir a completude e fugir da banalidade da sociedade contemporânea e da vida cotidiana quanto algo que deve ser desmistificado, dessacralizado. Nesse último caso, o céu noturno, símbolo da transcendência, deve ser substituído pela rua, símbolo da imanência, e a “lua amarela” do sexto verso deve ser despojada de seu aspecto “mágico” e se transformar no satélite que gira em torno da terra e que é explorado pela Nasa⁴⁸.

⁴⁷ No hinduísmo, “o dragão produz o *soma*, que é o elixir da imortalidade” (CHEVALIER; GHEERBANT, 1986, p. 429, tradução minha, grifo dos autores). Na China, Huang Ti, o mítico “imperador amarelo”, subiu ao céu montado num dragão (CHEVALIER; GHEERBANT, 1986).

⁴⁸ A título de comparação, podemos citar o poema “Satélite”, de Manuel Bandeira, que também mostra a desmistificação da lua como símbolo romântico: “Fim de tarde. / No céu plúmbeo / A Lua baça / Paira / Muito cosmograficamente / Satélite. // Desmetaforizada, / Desmitificada, / Despojada do velho segredo de melancolia, / Não é agora o golfão de cismas, / O astro dos loucos e dos enamorados, / Mas tão-somente / Satélite. // Ah Lua deste fim de tarde, / Demissionária de atribuições românticas, / Sem *show* para as disponibilidades sentimentais! // Fatigado de mais-valia, / Gosto de ti, assim: / Coisa em si, / — Satélite.” (BANDEIRA, 1993, pp. 231-232).

3.5 “TELEGRAMA”

A última canção que analisaremos neste capítulo é “Telegrama”, que consta no CD *Pet shop mundo cão* (2002). Novamente, aparece o tema da solidão, mas não mais restrito à solidão amorosa:

Eu tava triste
Tristinho!
Mais sem graça
Que a top-model magrela
Na passarela
Eu tava só
Sozinho!
Mais solitário
Que um paulistano
Que um canastrão
Na hora que cai o pano
Tava mais bobo
Que banda de rock
Que um palhaço
Do circo Vostok...

Mas ontem
Eu recebi um Telegrama
Era você de Aracaju
Ou do Alabama
Dizendo:
Nêgo sintá-se feliz
Porque no mundo
Tem alguém que diz:
Que muito te ama!
Que tanto te ama!
Que muito muito te ama,
que tanto te ama!...

Por isso hoje eu acordei
Com uma vontade danada
De mandar flores ao delegado
De bater na porta do vizinho
E desejar bom dia
De beijar o português
Da padaria...

Mama! Oh Mama! Oh Mama!
Quero ser seu!
Quero ser seu!
Quero ser seu!
Quero ser seu papa!..

Me dê a mão, vamos sair
Prá ver o sol! (BALEIRO, 2002)

O uso do diminutivo (“tristinho”) visa, desde o início, a colocar o eu lírico como alguém de quem devemos nos apiedar. Dessa forma, ele conquista a cumplicidade do ouvinte/leitor para

contar sua história. A sequência da primeira estrofe é uma lista de personagens que, como o eu lírico, são sem graça (a top model magrela), solitários (o paulistano e o canastrão) e bobos (banda de rock, palhaço do circo Vostok⁴⁹). Temos aqui uma outra estratégia para capturar a atenção do ouvinte/leitor, o humor autodepreciativo. Além de ser “tristinho”, o eu lírico é sem graça, solitário e bobo. É, portanto, alguém que deve ser *realmente* digno de pena.

A seleção dos personagens que compõem essa lista não foi feita ao acaso. Como mostra Viana (2013), personagens como a modelo magrela, o palhaço do circo e a banda de rock precisam estar sempre sob os olhares do público e da mídia. Da mesma forma, o eu lírico quer chamar a atenção para si mesmo, mesmo que, paradoxalmente, utilize para isso um discurso autodepreciativo.

Os outros personagens citados, o paulistano e o canastrão na hora em que cai o pano, são associados à solidão, que, nesse caso, não se restringe à solidão amorosa. De fato, o solitário paulistano é o símbolo do homem que só se preocupa com o trabalho, a ponto de deixar de lado as relações sociais com os amigos e parentes. Já o canastrão na hora em que cai o pano é o ator que, após ter sua falta de aptidão descoberta, não conta com o apoio de ninguém.

Mas, na segunda estrofe, uma reviravolta acontece: o eu lírico recebe um telegrama de um remetente desconhecido (“Era você de Aracaju / Ou do Alabama”), que diz simplesmente para ele se sentir feliz, porque no mundo existia alguém que o amava. Não fica claro que amor é esse que o remetente sente pelo eu lírico, mas sua intensidade é enfatizada pelo uso de expressões como “muito”, “tanto” e até “muito muito”. Aparentemente, trata-se de alguém que já tem uma certa intimidade com o eu lírico, como se pode deduzir pela expressão “Nêgo”, forma carinhosa de se dirigir a alguém, que aparece no telegrama.

Esse simples gesto de carinho desperta no eu lírico todo tipo de reação inusitada: ele quer entregar flores para o delegado, dar bom dia ao vizinho e beijar o português da padaria. As três figuras citadas são todos personagens com quem o eu lírico tem um contato muito impessoal: as pessoas com quem ele convive no cotidiano, mas que não são íntimas (o vizinho e o português) e os funcionários públicos (delegado). No entanto, a declaração inesperada de

⁴⁹ Baleiro cita um tipo específico de palhaço, ou seja, do Circo Vostok. A citação não é em vão, já que em 2000, no Recife, um menino de seis anos foi devorado por leões e o que se viu foram palhaços do referido circo se derramando em lágrimas. “Bobo”, nesta canção, tem, desse modo, o sentido de “pasmo” e/ ou “embasbacado”.

amor leva o sujeito lírico a, de repente, querer demonstrar o seu afeto por todas essas pessoas. A intensidade de sua reação confirma o que já comentamos a respeito da solidão na sociedade contemporânea: massificação não é sinônimo de crescimento nos relacionamentos, pois as pessoas com quem o indivíduo tem de conviver são, em grande parte, estranhas. No entanto, tocado pelo telegrama que recebeu, o eu lírico parece desejar que todos esses estranhos se transformem em seus amigos.

A música termina com um convite do eu lírico a alguém, que não sabemos se é o remetente misterioso ou alguma outra pessoa. Como nota Viana (2013, p. 88), “a repetição dos versos ‘quero ser seu!’ e o uso de sinal exclamativo de pontuação também denotam a urgência do desejo sentido.”. Ao mesmo tempo, o uso da expressão “mama” e “papa” e o convite para que o outro lhe dê a mão⁵⁰ são indícios de que o eu lírico quer ter uma relação amorosa com o outro a quem se dirige.

Portanto, podemos perceber em “Telegrama” um sujeito lírico que, inicialmente fechado e solitário, se torna, de repente, extrovertido e gentil. A partir de um gesto muito simples, o recebimento de um telegrama, ele se abre para o relacionamento com o outro e, conseqüentemente, também para a possibilidade de um relacionamento amoroso.

⁵⁰ Também há aqui uma referência à canção “Estrada do sol”, de Tom Jobim e Dolores Duran, na qual o eu lírico convida seu interlocutor para lhe dar a mão e sair para ver o sol. Assim como em “Telegrama”, na canção de Jobim e Duran também há a mudança de uma situação negativa (o eu lírico, aparentemente, está trancado dentro de casa por causa da chuva) para outra, positiva (o sol aparece de manhã e o eu lírico pode sair de casa).

4 TIRE O SEU PIERCING DO CAMINHO QUE EU QUERO PASSAR COM A MINHA DOR: CRÔNICAS DE UM TEMPO TECNOLÓGICO E CÍNICO

Neste capítulo⁵¹, analisaremos a questão da identidade e sua relação com a tecnologia no mundo contemporâneo a partir de canções de Zeca Baleiro. Para isso, faremos um rápido retrospecto de como a questão da identidade individual foi compreendida na modernidade, baseando-nos principalmente na exposição feita por Hall (2006), e como a concepção moderna de “indivíduo” foi, aos poucos, sendo descentrada ou deslocada. Como nosso objetivo fundamental é a análise de canções de Zeca Baleiro, destacaremos, entre os fatores que provocaram esse deslocamento em épocas mais recentes, aqueles que se manifestam de forma mais significativa na produção poética do compositor maranhense. A relação da identidade com a tecnologia também será analisada, uma vez que ela permite novas formas de agrupamento social, mais fluídas e, portanto, mais adequadas a uma época em que as identidades estão cada vez mais instáveis.

Uma das contribuições mais importantes da modernidade foi a elaboração de um novo conceito de “indivíduo”. Nas sociedades pré-modernas, “a individualidade era tanto ‘vívda’ quanto ‘conceptualizada’ de forma diferente.” (HALL, 2006, p. 25), dado o papel que a tradição desempenhava nelas:

Nas culturas tradicionais, o passado é honrado e os símbolos valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. [...] Ela [a tradição] é uma maneira de lidar com o tempo e o espaço, que insere qualquer atividade ou experiência particular dentro da continuidade do passado, presente e futuro, sendo estes por sua vez estruturados por práticas sociais recorrentes. (GIDDENS, 1991, p. 44)

A partir da modernidade, no entanto, surge uma nova forma de compreender e viver a individualidade, resultado do questionamento das tradições que, até então, definiam e localizavam o indivíduo dentro da sociedade e do mundo:

As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. Antes se acreditava que essas eram divinamente estabelecidas; não estavam sujeitas, portanto, a mudanças fundamentais. O *status*, a classificação e a posição de uma pessoa na “grande cadeia do ser” - a ordem secular e divina das coisas - predominavam sobre qualquer sentimento de que a pessoa fosse um indivíduo soberano. O nascimento do “indivíduo soberano”, entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o

⁵¹ O título deste capítulo faz referência à canção “Piercing” (BALEIRO, 1999), em que é apresentado um homem individualista, que só age em prol do seu bel prazer.

Iluminismo do século XVIII, representou uma ruptura importante com o passado. (HALL, 2006, p. 25)

Além do Humanismo Renascentista e do Iluminismo, Hall (2006) cita, como exemplo de outros movimentos que contribuíram para o surgimento do conceito moderno de “indivíduo”, a Reforma Protestante, que colocou a consciência individual diretamente aos olhos de Deus, sem a necessidade de mediação da Igreja, as revoluções científicas, “que conferiram ao Homem a faculdade e as capacidades para inquirir, investigar e decifrar os mistérios da Natureza” (HALL, 2006, p. 26) e a filosofia de René Descartes, que colocou no centro de seu pensamento a certeza que o indivíduo tem de sua própria existência. Assim, a modernidade deu origem a um novo conceito de “indivíduo”, compreendido como um ser único, separado do contexto de valores e crenças compartilhados pela sociedade.

Entretanto, uma vez que a identidade individual só pode se formar tomando como parâmetro um conjunto de valores culturais, religiosos, morais etc. compartilhados por uma coletividade, emergiu aos poucos, no interior da própria modernidade, uma nova concepção de indivíduo. O surgimento das ciências sociais, no século XIX, forneceu uma importante crítica ao modelo de indivíduo autônomo e independente, uma vez que ele é *definido* pelos valores e normas da sociedade em que está inserido⁵²:

A sociologia [...] forneceu uma crítica do “individualismo racional” do sujeito cartesiano. Localizou o indivíduo em processos de grupo e nas normas coletivas as quais, argumentava, subjaziam a qualquer contrato entre sujeitos individuais. Em consequência, desenvolveu uma explicação alternativa do modo como os indivíduos são formados subjetivamente através de sua participação em relações sociais mais amplas; e, inversamente, do modo como os processos e as estruturas [sociais] são sustentadas pelos papéis que os indivíduos neles desempenham. (HALL, 2006, p. 31)⁵³

Entretanto, apesar da sociologia ter contribuído para uma primeira forma de descentramento da concepção moderna de indivíduo, o “indivíduo soberano” permaneceu um pressuposto

⁵² Hall cita ainda o evolucionismo darwinista como outro movimento importante para a ressignificação do conceito moderno de sujeito. Com o darwinismo, “o sujeito humano foi ‘biologizado’ - a razão tinha uma base na Natureza e a mente um ‘fundamento’ no desenvolvimento físico do cérebro humano.” (HALL, 2006, p. 30), o que contrasta com a concepção cartesiana do sujeito, que enfatiza o dualismo entre mente e corpo (HALL, 2006).

⁵³ Por “sujeito cartesiano” compreende-se uma “concepção do sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento” (HALL, 2006, p. 27), inaugurada com a filosofia de René Descartes que, como já foi mencionado, foi um dos responsáveis pela gênese do conceito moderno de “indivíduo”.

indiscutível em outras áreas, como o direito, a economia e a psicologia⁵⁴. Mesmo na sociologia é possível identificar um resquício da concepção do indivíduo como sujeito singular, na medida em que compreende a relação entre o indivíduo e a sociedade “como uma relação entre duas entidades conectadas mas separadas” (HALL, 2006, p. 32). Na segunda metade do século XX, no entanto, surgiram alguns movimentos intelectuais e culturais que contribuíram para o “descentramento final do sujeito cartesiano” (HALL, 2006, p. 34).

Hall (2006) cita o marxismo estruturalista de Louis Althusser, a psicanálise de Freud e Lacan, o trabalho do linguista Ferdinand de Saussure, a “genealogia do sujeito moderno” de Michel Foucault e o feminismo como exemplos de movimentos que contribuíram para esse descentramento do sujeito, a partir da segunda metade do século XX. Não nos deteremos na análise de cada um deles, mas nos concentraremos em dois fenômenos que também contribuíram para esse descentramento e que, a nosso ver, têm mais pertinência para a análise das canções de Zeca Baleiro.

O primeiro deles é a *globalização*, que põe em questão a própria ideia de “identidade nacional”, fundamental para a modernidade. De fato, com a modernidade, surge não apenas uma nova concepção de indivíduo, autônomo e singular, mas também a ideia de uma “cultura nacional”, que unificaria as diferentes culturas regionais:

As culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional. As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas, de forma subordinada, sob aquilo que Gellner chama de “teto político” do estado-nação, que se tornou, assim, uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas. (HALL, 2006, p. 49)

Obviamente, o fenômeno da globalização não é recente e pode-se dizer, com Giddens (1991, p. 69), que “a modernidade é inerentemente globalizante”. De fato, como lembra Wallerstein, o capitalismo foi, desde o início, um modo de produção que “nunca permitiu que suas aspirações fossem determinadas por fronteiras nacionais.” (apud HALL, 2006, p. 68). Entretanto, a partir da segunda metade do século XX, a integração econômica e cultural entre as diferentes regiões do globo (por meio da criação de blocos econômicos, como a União Europeia, e de meios de comunicação com alcance cada vez mais amplo, como o rádio, a televisão e a Internet) aumentou consideravelmente, juntamente com a redução das distâncias

⁵⁴ “O estudo do indivíduo e de seus processos mentais tornou-se o objeto de estudo especial e privilegiado da psicologia.” (HALL, 2006, p. 31)

e dos custos de transporte de um país para o outro. Como resultado, as culturas nacionais tornaram-se mais híbridas e menos “fechadas”, o que afeta também a identidade individual:

Ela [a globalização] tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas. (HALL, 2006, p. 87)

Como apontamos acima, o indivíduo moderno acabou por descobrir que não era tão autônomo e independente quanto imaginava: ele era definido pelas normas e valores da sociedade em que vivia. Na modernidade, com o surgimento dos estados-nação, surge também a ideia de uma cultura nacional unitária e homogênea⁵⁵, que se tornou também um mecanismo importante para a configuração das identidades individuais, embora num âmbito mais restrito, o da identidade cultural. Entretanto, com o fenômeno da globalização, aumentou o trânsito de sistemas de significação e de representação cultural e, com isso, também o número de “identidades possíveis” à disposição do indivíduo:

[...] à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p. 13)

Essa multiplicação dos sistemas de significação e de representação cultural pode ser vista no meio de comunicação que se tornou quase um símbolo do processo de globalização, a Internet. Através dela, o contato entre pessoas situadas nas mais variadas partes do globo tornou-se mais rápido e prático, contribuindo para o intercâmbio entre diferentes culturas. Ao mesmo tempo, a popularização da Internet, resultado da globalização, potencializa a divulgação e a transmissão de diferentes formas de representação cultural mesmo entre pessoas situadas num mesmo país. Numa rede social, por exemplo, é sempre possível criar ou desfazer, de forma simples e rápida, laços de amizade entre pessoas dos mais variados perfis, participar de comunidades virtuais sobre os mais variados assuntos etc., o que também proporciona uma maior fluidez da identidade.

O segundo fenômeno que contribuiu para o “descentramento do sujeito” e que é tratado por Baleiro em suas canções é aquele já mencionado na introdução desta dissertação, os “novos movimentos sociais”, cuja perspectiva é denominada por Hall (2006, p. 45) de “política da

⁵⁵ “Unidade” e “homogeneidade” que foram muito mais desejadas do que reais, uma vez que “as nações modernas são, todas, híbridos culturais.” (HALL, 2006, p. 62, grifos do autor).

identidade”. A partir do final dos anos 60, surgiram movimentos sociais como a “segunda onda” do feminismo⁵⁶, o movimento negro, os movimentos pelos direitos LGBT etc., cujo foco era a afirmação das diferentes identidades presentes na sociedade. Assim, a classe social deixa de ser a categoria mobilizadora fundamental e surgem novas reivindicações, que apelam para diferentes grupos na sociedade, como já mencionado na introdução. Com isso, outro fator determinante para a configuração da identidade social na modernidade, a classe, também é relativizado:

De forma crescente, as paisagens políticas do mundo moderno são fraturadas dessa forma por identificações rivais e deslocantes - advindas, especialmente, da erosão da “identidade mestra” da classe e da emergência de novas identidades, pertencentes à nova base política definida pelos novos movimentos sociais: o feminismo, as lutas negras, os movimentos de libertação nacional, os movimentos antinucleares e ecológicos [...] (MERCER, apud HALL, 2006, p. 21)

Entretanto, a diversidade identitária não se manifesta apenas na sociedade, na forma de grupos que apelam para diferentes bandeiras políticas, mas também “‘dentro’ da cabeça de cada indivíduo” (HALL, 2006, p. 20). Hall (2006) cita o caso de Clarence Thomas, juiz norte-americano negro e de posições conservadoras, acusado de assédio sexual por uma ex-colega. O debate público que se seguiu à acusação mobilizou diferentes grupos sociais; porém, em alguns casos, não havia unanimidade dentro de uma mesma comunidade sobre a posição que se deveria tomar em relação ao juiz. Thomas deveria ser condenado por seu sexismo ou absolvido por suas posições políticas? Incriminá-lo seria racismo? Fatos como esse mostram a “fratura” de que fala Hall no trecho citado acima, que permitem ao indivíduo assumir diferentes posicionamentos, dependendo não só de sua posição social e econômica, mas também de suas opiniões em relação ao racismo e aos direitos da mulher, por exemplo.

A tecnologia também se torna uma importante ferramenta na luta desses diversos grupos. Espaços como as comunidades nas redes sociais e os fóruns de discussão na Internet, por exemplo, permitem que pessoas com interesses em comum interajam entre si, possibilitando a troca de informações e experiências. Por outro lado, a militância política também é reforçada com o advento do mundo virtual, através da possibilidade de convocar manifestações, divulgar abaixo-assinados e disseminar informações ignoradas pela grande mídia.

⁵⁶ O termo é usado para distinguir o feminismo dos anos 60 daquele do final do século XIX e início do século XX, mais focado em questões jurídicas, como o direito das mulheres ao voto.

Concluindo, percebemos na contemporaneidade um questionamento de dois elementos importantes para a configuração das identidades culturais e sociais na modernidade: a identidade nacional e a identidade de classe. Como foi visto, o fenômeno da globalização torna as fronteiras nacionais cada vez mais fluídas e, com isso, a própria ideia de uma identidade nacional homogênea e unitária torna-se problemática. Por outro lado, o movimento das “políticas da identidade” traz para o debate público novas pautas, motivadas por questões como gênero, etnia, orientação sexual etc.. Numa situação como essa, a tecnologia torna-se um fator importante para a definição (mesmo que provisória) da identidade e o mundo virtual se transforma num importante espaço para a socialização, uma vez que permite trocas culturais, divulgação de informações de interesse político e mobilizações sociais de forma simples, rápida e com grande poder de alcance.

4.1 “MINHA TRIBO SOU EU”

A primeira canção a ser analisada é “Minha tribo sou eu”, que consta no CD *Pet shop mundo cão* (2002). Logo no início da letra, salta aos olhos a profusão de negações que o eu lírico utiliza para falar de si mesmo:

eu não sou cristão
 eu não sou ateu
 não sou japa não sou chicano
 não sou europeu
 eu não sou negão
 eu não sou judeu
 não sou do samba nem sou do rock
 minha tribo sou eu

eu não sou playboy
 eu não sou plebeu
 não sou hippie hype skinhead
 nazi fariseu
 a terra se move
 falou galileu
 não sou maluco nem sou careta
 minha tribo sou eu

ai ai ai ai ai
 ié ié ié ié ié
 pobre de quem não é cacique
 nem nunca vai ser pajé (BALEIRO, 2002)

Na primeira estrofe, as negações se concentram em grupos religiosos ou não-religiosos (cristão, ateu, judeu), étnicos (europeu, negro), nacionais (mexicano⁵⁷, japonês) e até em grupos que se definem por suas preferências musicais (samba, rock). Encontramos entre esses grupos citados tanto aqueles socialmente prestigiados (por exemplo, o europeu) quanto aqueles desprestigiados (o negro e o mexicano), o que sugere que, para o eu lírico da canção, todos eles são iguais, por negarem a singularidade do indivíduo em nome da identidade do grupo. Por isso, a síntese de todas as negações expostas ao longo da estrofe é o verso final, em que o sujeito afirma sua especificidade: “minha tribo sou eu”.

A segunda estrofe se assemelha à primeira: repete-se a mesma estrutura de negações, apenas acrescentando novos grupos à lista. Agora, o eu lírico fala de classes sociais (playboy,

⁵⁷ A expressão “chicano”, usada pelo compositor, é bastante significativa. Inicialmente um nome pejorativo para designar os imigrantes mexicanos que se estabeleciam nos Estados Unidos, a palavra foi, posteriormente, assumida pela própria comunidade de imigrantes como uma forma de afirmar sua identidade diferenciada dentro da sociedade norte-americana. Trata-se, portanto, de uma ressignificação de um termo inicialmente usado pela cultura dominante para menosprezar uma cultura minoritária, o que confirma o caráter *político* dessa identidade (HALL, 2006).

plebeu), movimentos (hippie, hype, nazi, skinhead) e tipos sociais (maluco, careta) e diz também não pertencer a nenhum deles. O verso final é idêntico ao último da primeira estrofe. Porém, o quinto e o sexto versos destacam-se do conjunto da estrofe por não apresentarem esse padrão de negações e por introduzem um elemento novo: “a terra se move / falou galileu”. Nesses versos, temos uma referência à frase “*E pur si muove*” (“No entanto ela [a Terra] se move”), atribuída a Galileu Galilei, depois de ter sido forçado a renegar, diante da Inquisição, sua crença de que a Terra se movia em torno do sol. No contexto da música, a frase pode indicar o descentramento do sujeito na contemporaneidade. Da mesma forma que, com o heliocentrismo defendido por Galileu, a Terra deixou de ser o centro do universo, na sociedade contemporânea, as identidades fixas e determinadas foram substituídas por identidades fluídas e, em alguns casos, até mesmo contraditórias:

As identidades do sujeito da pós-modernidade são contraditórias. Há a consciência da inexistência de um “eu” coerente que desempenha papéis sociais complementares. Os mecanismos de identificação não seguem padrões cartesianos herdados da modernidade, ou seja, a identidade é formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais o indivíduo é representado ou interpelado nos sistemas culturais que o rodeiam. Então, a religião não é suficiente para conferir identidade a esse indivíduo, bem como não o são a nação de origem, a raça e/ou etnia, a classe social e os grupos minoritários aos quais pertença. (SOUZA, 2007, pp. 37-38)

Como já indicamos no início deste capítulo, o estatuto do sujeito na contemporaneidade é ambíguo. Se antes ele construía sua identidade a partir da identificação com alguma nação ou pelo pertencimento a alguma classe social, agora sua identidade é muito mais instável. Com a abertura das fronteiras nacionais, causada pelo processo de globalização, e com o surgimento das “políticas da identidade”, que questionam a primazia da “classe” como categoria mobilizadora fundamental, a identidade individual não se constitui mais pelo pertencimento exclusivo a este ou aquele grupo, mas transita por várias comunidades e papéis sociais, que são arrolados por Baleiro em sua canção. Essa pluralidade de “eus” dentro de um “eu” já é sugerido pelo título da música, que afirma, paradoxalmente, a existência de uma tribo dentro de uma única pessoa.

Na última estrofe, vemos que esse descentramento do sujeito, embora seja aceito pelo eu lírico (“ié ié ié ié ié”, que lembra o “yeah”, forma coloquial do “yes” inglês), provoca nele um lamento (“ai ai ai ai ai”); afinal, trata-se de uma *crise* da identidade. Complementando o tom de lamento, encontramos no terceiro e no quarto versos dessa estrofe a perplexidade do eu lírico com a fluidez identitária da contemporaneidade, que é contrastada com as identidades

fixas e estáveis das sociedades tradicionais: “pobre de quem não é cacique / nem nunca vai ser pajé”. A escolha dessas duas figuras, o cacique e o pajé, retoma metonimicamente o título da música, que é repetido literalmente na primeira e na segunda estrofe: “minha tribo sou eu”.

Assim, podemos perceber também o lado negativo do descentramento do sujeito: sem ser cacique nem pajé, o sujeito lírico não tem uma identidade fixa e, por isso, vai colher em grupos diferentes e, às vezes, até opostos, as identidades que mais lhe agradam. Porém, ao tentar pertencer a todos os grupos, ele não pertence a nenhum deles em particular. Assim, a própria identidade individual é reduzida a nada e a conclusão é o solipsismo. Essa é outra interpretação que podemos dar para o título da canção:

[...] pode-se olhar para o título (repetido em verso na primeira e na segunda estrofe) como um sinal do individualismo que acabará marcando esse sujeito que, por ser tudo, é nada e, por isso, fecha-se em si. O vocábulo “tribo” [...] traz a noção de coletivo, mas o pronome “eu” finda com essa possibilidade. (SOUZA, 2007, p. 37)

Concluindo, percebemos que em “Minha tribo sou eu”, Baleiro mostra como o indivíduo na contemporaneidade é atravessado por várias identidades, muitas vezes contraditórias. Por outro lado, esse descentramento também tem sua dimensão negativa, que também é apontada pelo compositor: embora o trânsito de informações e de trocas culturais tenha aumentado e embora tenham surgido novas reivindicações políticas, antes ignoradas, o indivíduo não tem mais laços definitivos com nenhum grupo, já que está continuamente reconstruindo e desconstruindo sua identidade. Por sua vez, isso pode levar ao individualismo (pois o sujeito, como o eu lírico de Baleiro, pode não se identificar com nenhuma coletividade) e, com isso, ao isolamento, característica que encontramos também na próxima canção a ser analisada, “Cigarro”.

4.2 “CIGARRO”

A canção “Cigarro”, que consta no álbum *Baladas do asfalto & outros blues* (2005), apresenta desde o início um eu lírico solitário e indiferente aos acontecimentos do mundo:

A solidão é meu cigarro
Não sei de nada e não sou de ninguém
Eu entro no meu carro e corro
Corro demais só pra te ver, meu bem

Um vinho, um travo amargo e morro
Eu sigo só porque é o que me convém
Minha canção é meu socorro
Se o mar virar sertão, o que é que tem?

Dias vão, dias vêm, uns em vão, outros nem
Quem saberá a cura do meu coração se não eu?
Não creio em santos e poetas
Perguntei tanto e ninguém nunca respondeu
Melhor é dar razão a quem perdoa
Melhor é dar perdão a quem perdeu

O amor é pedra no abismo
A meio-passo entre o mal e o bem
Com meus botões à noite cismo
Pra que os trilhos, se não passa o trem?

Os mortos sabem mais que os vivos
Sabem o gosto que a morte tem
Pra rir tem todos os motivos
Os seus segredos vão contar a quem? (BALEIRO, 2005)

Na primeira estrofe, o sujeito lírico compara a solidão ao cigarro, o que sugere que, para ele, estar sozinho é um vício, como o tabagismo. Indiferente aos acontecimentos, ele afirma seu desconhecimento a respeito de tudo e seu desapego em relação a todos (“não sou de ninguém”). Apesar disso, ele se dirige a alguém como “meu bem” e diz que corre só para vê-lo. Ao que parece, esse interlocutor a quem o eu lírico se dirige é uma saída para seus momentos de solidão. Temos aqui um tema já tratado no capítulo anterior, a saber, a possibilidade de salvação pelo amor. Porém, enfatizaremos aqui o trecho “não sou de ninguém”, do segundo verso, que indica a liberdade do sujeito na contemporaneidade de não pertencer a nenhum grupo definido⁵⁸, o que acaba levando-o à solidão.

Segundo Viana (2013), esse interlocutor ausente é, na verdade, a amada que o eu lírico deseja. Há aqui um intertexto com a canção “Por isso eu corro demais”, de Roberto Carlos, que trata

⁵⁸ Não parece tratar-se de desapego amoroso, como se poderia pensar à primeira vista, já que o eu lírico afirma que “corre demais” só para ver alguém.

justamente da urgência em encontrar a pessoa amada. Porém, uma vez que o amor não se realiza, o sujeito lírico de Baleiro se isola na solidão e na bebida como formas de aliviar seu mal-estar, numa atitude que lembra a dos poetas ultrarromânticos do século XIX.

Isso fica mais claro na segunda estrofe, em que o eu lírico faz referência ao vinho e a seu “travo amargo” e à morte. Como se sabe, a morbidez também era uma das características mais importantes do ultrarromantismo, pois, com a morte, a angústia e o sofrimento da vida teriam fim. É o que lemos, por exemplo, no poema “Lembrança de morrer”, de Álvares de Azevedo:

Eu deixo a vida como deixa o tédio
Do deserto, o poento caminheiro,
— Como as horas de um longo pesadelo
Que se desfaz ao dobre de um sineiro;

Como o desterro de minh'alma errante,
Onde fogo insensato a consumia:
Só levo uma saudade — é desses tempos
Que amorosa ilusão embelecia. (AZEVEDO, 2007, pp. 103-104)

Da mesma forma, o eu lírico de Baleiro afirma que não tem grandes motivações para continuar vivendo (“Eu sigo só porque é o que me convém”). Seu único consolo é a música e ele não se importa com os acontecimentos externos, mesmo os mais impressionantes (“Se o mar virar sertão, o que é que tem?”). Temos aqui uma menção à música “Sobradinho”, de Sá e Guarabyra, que trata da destruição da natureza provocada pelo homem, além disso o verso de Baleiro remete também a uma das profecias do livro “Os Sertões”, de Euclides da Cunha. Levando em conta que a ecologia é um tema recorrente no debate público internacional, o intertexto com essa canção reforça a indiferença do eu lírico diante do mundo: isolado, ele se abstém de qualquer tipo de engajamento em questões sociais.

Os dois primeiros versos da terceira estrofe reforçam o tédio e a angústia do eu lírico: os dias passam, sem nenhum acontecimento relevante, e ele busca em si mesmo a cura para sua solidão. Afinal, ele não crê em nada que possa lhe dar conforto (“Não creio em santos e poetas / Perguntei tanto e ninguém nunca respondeu”) e tem que resolver seus problemas sem procurar nenhuma ajuda para além de si mesmo. Vemos aqui a condição do homem contemporâneo que, sem ter mais o apoio da religião e da ciência, precisa encontrar sozinho a justificação para sua própria existência. Cabe notar que essa situação também se assemelha a dos poetas ultrarromânticos:

Há uma crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo, e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de ouro. O poeta acorda na terra. (AZEVEDO, 2007, p.108)

Esse trecho, retirado do prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo, afirma uma situação de crise, em que o poeta “cai do céu” e “acorda na terra”: em outras palavras, ele deixa de tratar de temas religiosos e “elevados” para se voltar para o mundo dos homens. De forma parecida, o eu lírico de Baleiro afirma sua descrença “em santos e poetas” e tem que resolver seus problemas por si mesmo, sem apelar para nenhuma instância fora de si.

Apesar dessa desesperança, ele busca de alguma forma encontrar conforto para sua solidão e afirma, ironicamente, querer se espelhar naqueles que perdoam. Podemos perceber aqui uma crítica irônica ao discurso religioso cristão, para o qual o perdão é não só uma atitude fundamental, mas também uma forma de lidar com a rejeição e o desprezo do outro. Enfrentando ele próprio uma situação de descaso, o eu lírico de “Cigarro” rejeita a solução cristã e afirma, cinicamente, querer se espelhar em quem perdeu. A paronomásia perdão/perdeu indica que a atitude cristã deve ser substituída por um comportamento irônico de aceitar a derrota: uma vez que o eu lírico não acredita em qualquer tipo de transcendência religiosa, como vimos anteriormente, ele deve reconhecer a derrota sem esperar qualquer compensação futura numa outra vida.

Na quarta estrofe, o amor é comparado a uma “pedra no abismo”, “a meio-passo entre o mal e o bem”, o que revela o desespero do eu lírico e sua sensação de desesperança diante do amor. Os dois versos seguintes enfatizam a melancolia e a solidão, que aumenta ainda mais à noite, e a falta de sentido que ele experimenta em relação à vida. O tema da “salvação pelo amor” é tratado aqui de forma cética: em contraste com a afirmação inicial de “correr demais” só para encontrar a amada, agora o eu lírico afirma que o amor é uma “pedra no abismo”, como se fosse, aos poucos, descartando as soluções oferecidas para salvá-lo da solidão.

O ceticismo da quarta estrofe é transformada em franco niilismo na última, com a retomada do tema da morbidez. O eu lírico exalta a sabedoria dos mortos, pois eles são os únicos que “sabem o gosto que a morte tem” e, por isso, podem rir das preocupações dos vivos. Em outras palavras, o eu lírico de Baleiro vê na morte uma experiência que pode lhe conferir sabedoria, pois é com a morte que se apresenta o sentido (ou a falta de sentido) da vida. Isso

explica o verso final: “Os seus segredos vão contar a quem?”. Para descobrir o segredo que os mortos guardam, não há outra alternativa a não ser também morrer, o que explica a fascinação do eu lírico pela morte e, portanto, seu niilismo, já que a morte seria uma redução ao nada.

Portanto, percebemos em “Cigarro” a solidão do homem contemporâneo levada a suas últimas consequências. Por não pertencer a nenhum grupo (“não sou de ninguém”) ele se isola e se transforma num niilista desesperado e quase suicida, para quem a morte é a única coisa que poderia pôr fim às angústias da existência: “É uma exaltação fúnebre, valorização da experiência de morte, porque a função de estar vivo não tem mais sentido, pois está descrente de tudo.” (VIANA, 2013, p. 76). Características como melancolia, tédio de viver e morbidez aparecem ao longo de toda a canção e justificam a aproximação feita entre “Cigarro” e a poesia do ultrarromantismo.

4.3 “EU DETESTO COCA LIGHT”

A canção “Eu detesto coca light”, faixa escondida⁵⁹ do álbum *O coração do homem bomba, volume 2* (2008) e escrita em parceria com Chico César, apresenta um sujeito lírico muito similar àquele de “Cigarro”. Trata-se de alguém desiludido com a vida e que procura nas drogas uma forma de evasão:

Eu detesto George Bush desde a Guerra do Kwait
Eu não quero que tu te vás, mas se tu quer ir-se, vai-te
Quero adoçar minha sina, que viver tá muito diet
Danação é cocaína, mesmo quando chamam bright
Gosto de você menina, mas detesto coca-light

Gosto de sair à noite de tomar um biri night
Jurubeba tubaína Johnny Walker Black White
Me afogo na cangibrina caio no tatibitáti
Tomo cinco ou seis salinas feito fosse chocolate
Engulo até gasolina mas detesto coca light

Fazem da boate igreja da igreja fazem boate
Põem veneno na comida cicuta no abacate
Eu cuido da minha vida não sou boi que vai pra o abate
Podem cortar minha crina podem partir pra o ataque
Podem me esperar na esquina mas detesto coca light

Deus é o juiz do mundo, ele apita o nosso embate
Nem Carlos Eugênio Simon nem José Roberto Wright
A partida não termina, prorrogação e penáti
A torcida feminina dá o molho ao combate
Aprendo o que a vida ensina, mas detesto coca-light

Tolerância zero fome zero coca zero
No quartel do mundo eu sou o recruta zero
Quero quero tanta coisa
E só me dão o que não quero (BALEIRO, 2008)

O eu lírico da canção é alguém que quer “adoçar sua sina”, pois “viver tá muito diet”, isto é, muito monótono. As drogas aparecem já na primeira estrofe como uma forma de fugir dessa situação, embora a droga citada, a cocaína, seja reconhecida como algo ruim, uma “danação”, apesar de ser chamada de “bright” (“brilhante”, em inglês)⁶⁰. Talvez a mídia também desempenhe a mesma função alienante, já que o primeiro verso faz referência à Guerra do Kuwait, primeiro conflito transmitido ao vivo pela televisão. Porém, esses recursos que o eu

⁵⁹ Trata-se de uma faixa que não é indicada no encarte ou que se encontra disponível apenas em algumas versões do álbum.

⁶⁰ De fato, “bright” é um nome popular para a cocaína. Baleiro contrasta esse nome popular, que indica algo chamativo e atraente, com o efeito da droga, a “danação”. Pode-se pensar também numa referência ao provérbio popular “Nem tudo que reluz é ouro”.

lírico procura para escapar do tédio parecem não ter sucesso. Até mesmo o amor, que poderia lhe proporcionar uma experiência intensa, que o tirasse da rotina, também se manifesta como algo “light”, embora ele afirme gostar da pessoa amada. A falta de verdadeira reciprocidade contribui para tornar o relacionamento algo superficial e, com isso, banal: como o próprio eu lírico afirma, ele não vai se opor caso a mulher amada decida romper a relação.

Na segunda estrofe, o sujeito lírico mostra seu desejo de evadir-se da realidade através do álcool. Cita várias bebidas alcóolicas⁶¹ (Birnight, Johnny Walker, Black White, Salinas), mas reconhece que esse uso indiscriminado pode ter efeitos colaterais: da mesma forma que a cocaína torna tudo mais brilhante, mas é uma “danação”, a cachaça (“cangibrina”) o faz regredir a uma linguagem infantil, o “tatibitáti”. Apesar disso, falando hiperbolicamente, ele diz preferir beber gasolina a permanecer vivendo a monotonia de seu cotidiano. Assim, ao mesmo tempo em que rejeita certos produtos da sociedade de consumo, como a cocaína e a mídia, o eu lírico aceita outros sem hesitar. Em outras palavras, sua identidade é afirmada mediante a escolha de quais produtos quer usufruir e quais devem ser evitados.

A quinta estrofe marca uma mudança de posicionamento: ao invés de assumir uma vida desregrada, o eu lírico afirma que cuida de si, pois não é “boi que vai para o abate”. Mesmo assim, os riscos permanecem e, por isso, devem ser assumidos: “Podem cortar minha crina podem partir pra o ataque / Podem me esperar na esquina mas detesto coca light”. Outros aspectos da vida moderna também são criticados por ele: a mercantilização da fé, a transformação das boates em novos “templos” do convívio social⁶² e o uso de agrotóxicos em alimentos. O caráter aleatório dessas críticas mostra mais sobre o autor do que sobre os objetos criticados: diante do marasmo da vida moderna, a paciência do sujeito lírico se esgotou e, por isso, tudo se transforma em pretexto para que ele descarregue sua raiva.

Em contraste com o tom escapista das estrofes anteriores, na quarta estrofe o sujeito lírico afirma que a vida não é algo tranquilo, mas um embate contínuo. Nesse trecho, destaca-se o

⁶¹ Além de citar nomes de bebidas alcóolicas, o eu lírico também menciona a jurubeba (planta usada para a produção de vários tipos de bebidas alcóolicas) e até a Tubaína (na verdade, um tipo de refrigerante). Essa última referência pode ter sentido irônico: uma vez que a Tubaína é vendida em garrafas de vidro, similares àquelas que armazenam cerveja, o eu lírico parece querer mostrar que consome qualquer bebida que esteja em frascos como os da cerveja...

⁶² De fato, é em espaços como as boates que a fluidez dos relacionamentos contemporâneos se mostra de forma mais evidente: num lugar como esse, é possível “ficar” com várias pessoas, mas sem ter compromisso sério com nenhuma delas.

uso de metáforas retiradas da linguagem do futebol. Por outro lado, há também um uso paródico da linguagem religiosa: Deus é chamado de “juiz do mundo”, mas, como um árbitro em uma partida de futebol, ele não intervém no jogo. Apesar dessa luta dura e contínua, há uma motivação para continuar vivendo: a “torcida feminina”, que dá o “molho”, isto é, o sabor do combate. Sugere-se aqui que a única coisa que faz o eu lírico continuar vivendo é a possibilidade de se relacionar com mulheres, mesmo que essas relações sejam superficiais, como a que ele insinua ter no início da canção. Encerrando a estrofe, o verso “Aprendo o que a vida ensina, mas detesto coca-light” explica o porquê da mudança de tom do sujeito lírico: se antes ele tenta fugir da realidade banal, agora ele parece perceber que a banalidade é apenas aparente. A vida, na verdade, é uma luta que deve ser enfrentada com firmeza, sem recorrer a subterfúgios como as drogas.

A canção encerra com um comentário desiludido: “Quero quero tanta coisa / E só me dão o que não quero”. O eu lírico reconhece que a vida, comparada na estrofe anterior a uma partida de futebol, nem sempre termina com um resultado favorável. Por isso, ele se compara ao “recruta zero”, personagem do cartunista americano Mort Walker conhecido por sua preguiça e indisposição para o serviço. A menção a esse personagem pode indicar que o eu lírico não só reconhece sua própria nulidade e insignificância (ele é um “zero”), mas também mostra sua indisposição para continuar lutando: se só lhe dão o que não quer, porque continuar a disputar o jogo da vida?

Concluindo nossa análise, percebemos ao longo de “Eu detesto coca light” uma mudança de atitude do sujeito lírico de Baleiro. Se inicialmente ele procura evadir-se da banalidade da vida (representada metaforicamente como uma “coca light”) através do álcool e das drogas, posteriormente ele descobre que, na verdade, a vida é como uma partida de futebol que “não termina, prorrogação e pênalti”. Mídia, igrejas e boates, citadas na primeira e na terceira estrofe, seriam formas de esquecer ou esconder as dificuldades da vida. O álcool e as drogas também podem ser acrescentados a essa lista, o que explica a afirmação do eu lírico no décimo terceiro verso: “Eu cuido da minha vida não sou boi que vai pra o abate”. Por fim, o reconhecimento de que a vida é um jogo implica em reconhecer também que esse jogo pode terminar sem que o sujeito tenha o que deseja. Daí o tom pessimista da estrofe final e a declaração do eu lírico no vigésimo segundo verso, “No quartel do mundo eu sou o recruta zero”, que sugere tanto o reconhecimento de sua irrelevância quanto a intenção de desistir de lutar, já que o resultado costuma ser mais desfavorável do que favorável. Tentando afirmar

sua identidade e reagir contra o marasmo da vida, o eu lírico descobre que todo esforço é, afinal, em vão.

4.4 “KID VINIL”

Como afirma Souza (2007, p. 74), em “Kid Vinil”, do álbum *Por onde andaré Stephen Fry?* (1997), “a tecnologia aparece como salvação e um mundo virtual sedutor se apresenta”. Esse é o verdadeiro tema da canção, e apesar da referência ao cantor no título e nos primeiros versos da música, o nome “Kid Vinil”⁶³ é simplesmente um pretexto para introduzir o assunto, como podemos ver abaixo:

kid vinyl quando é que tu vai gravar cd
kid vinyl quando é que tu vai gravar cd

tecnologia existe pra salvar o homem do fim
se você estiver triste delete a tristeza assim
e se quiser conversar passe um fax pra mim
time is money god is dead have you a nice dream

acessando a internet você chega ao coração
da humanidade inteira sem tirar os pés do chão
reza o pai-nosso em hebraico filosofa em alemão
descobre porque que o michael deu chique na televisão

milhares de megabytes abatendo a solidão
com a graça de bill gates salve a globalização
se o homem já foi à lua vai pegar o sol com a mão
basta comprar um pc aprender o abc da informatização (BALEIRO, 1997)

Logo nos primeiros versos, vemos a contraposição entre o velho (vinil) e o novo (CD), introduzido através do nome do cantor. Na segunda estrofe, já fica claro o assunto da música: a tecnologia salva o homem da solidão, pois com ela a tristeza pode ser deletada rapidamente e é possível enviar documentos, de forma simples e rápida, para qualquer pessoa através do fax⁶⁴. Em grande parte, foi a globalização que permitiu isso (como afirma explicitamente o décimo segundo verso da canção), com a abertura dos mercados e a disseminação, a nível global, do *American way of life*, o que explica as palavras em inglês no sexto verso. Como a tristeza é curada de modo rápido, a produtividade aumenta, pois sobra mais tempo para trabalhar (“time is money”), e também não há mais necessidade de apelo à transcendência e à religião para que o homem não se sinta solitário (“god is dead”). Ao final do verso, a expressão “have you a nice dream” (“tenha um bom sonho”) apresenta um contraponto

⁶³ Se nos anos de 1980 o nome Kid Vinil era moderno, nos anos 2000 ele se torna obsoleto, já que a modernidade é o CD e não o disco de vinil. Podemos pensar aqui numa questão mercadológica, no surgimento e desaparecimento de artistas a todo o tempo.

⁶⁴ Baleiro fala em “conversar” pelo fax, coisa que não é possível através desse aparelho. Isso sugere que as “conversas” se resumiriam ao envio de documentos, o que reduz a interação com o outro a um contato meramente impessoal e burocrático.

satírico a esse triunfalismo tecnológico: ter alguém que diga “boa noite” antes de dormir é o remédio (paliativo) para curar a solidão.

A sátira à tecnologia prossegue na terceira estrofe, cujos primeiros versos afirmam: “acessando a internet você chega ao coração / da humanidade inteira sem tirar os pés do chão”. Aparentemente, esses versos descrevem a Internet como um grande avanço, que permite acessar qualquer informação “sem tirar os pés do chão”. Porém, trata-se de um avanço ilusório, pois o “coração da humanidade”, mencionado no sétimo e no oitavo versos, também está repleto de inutilidades. Daí os versos seguintes mencionarem o excesso de informações que circulam pela rede mundial de computadores, colocando, lado a lado, acontecimentos banais da vida das celebridades (“descobre porque o michael [jackson] deu chilique na televisão”) e referências eruditas (“reza o pai nosso em hebraico filosofa em alemão”).

A última estrofe retoma de forma ainda mais evidente o triunfalismo da segunda. Bill Gates, dono na Microsoft, é descrito como alguém que concede graças à humanidade e a globalização é introduzida no texto com a expressão “salve”, que pode ser tanto verbo quanto interjeição⁶⁵. Afirmar-se ainda a esperança de um progresso contínuo com a ajuda da tecnologia (“se o homem já foi à lua vai pegar o sol com a mão”), já que o aprendizado tecnológico é fácil e está à disposição de qualquer um (“basta comprar um pc aprender o abc da informatização”).

Portanto, como observa Souza (2007, p. 73), nota-se em “Kid Vinil” “um tom de festejo ao progresso”. Se, na contemporaneidade o homem já não tem qualquer referencial metafísico ou religioso, a tecnologia se apresenta como uma nova religião, que resolverá de forma imediata seus problemas. Entre esses problemas, destaca-se o da solidão (“milhares de megabytes abatendo a solidão”), já destacado na análise de “Cigarro”, o que confirma a importância da tecnologia e da globalização como fator importante para a configuração das identidades no mundo atual. Contrastando com esse tom triunfalista, existe também na canção de Baleiro uma crítica à inflação de informações da Internet e às soluções meramente paliativas que ela

⁶⁵ Sendo o responsável por curar a solidão da humanidade com as bênçãos da informática, Bill Gates “salva” a globalização. Obviamente, há um viés irônico nessa afirmação, como se o simples fato de ter um computador pessoal compensasse os problemas causados pela globalização. Como interjeição, “salve” indica saudação e, levando em conta o contexto maior do verso, que coloca Bill Gates quase como uma entidade divina, é possível identificar nessa palavra uma conotação religiosa, que remete à oração católica “Salve Rainha”, dirigida à Virgem Maria.

proporciona. Toda a canção, na verdade, é uma sátira irônica às possibilidades da tecnologia de realmente resolver os problemas humanos, conforme apontamos na análise.

4.5 “O HACKER”

Em “O Hacker”, canção do álbum *Pet shop mundo cão* (2002), o eu lírico convida seu interlocutor para divertir-se com ele no mundo virtual. Mais uma vez, Baleiro mostra a importância da tecnologia para a definição da identidade individual na sociedade contemporânea, através do contraste entre a monotonia da vida cotidiana e a diversão do mundo virtual:

Vem meu amor
 Vamo invadir um site
 Vamos fazer um filho
 Vamos criar um vírus
 Traficar armas poemas de Rimbaud
 (Traficar armas, escravos e rancor)

A vida é boa a vida é boa a vida é bela
 Quem teme o tapa não
 Não põe a cara na tela

Como diz o meu tio estelionatário
 Ladrão que rouba ladrão
 Tem cem anos de perdão
 Malandro também tem seu dia de otário

Vagabundo acha que eu tô rico
 Negro pensa que eu sou bacana

Quando a barra aperta eu faço bico
 Eu aplico eu não fico sem grana

Eu me viro daqui eu me arranjo de lá
 Quem só chora não mama
 No meio do pega-pra-capá

Malandro que é malandro não teme a morte
 Malandro que é malandro vai pro norte
 Enquanto os patos vão pro sul

Vem cá vem ver
 Como tem babaca na tv
 Vem cá vem cá
 A vida é doce
 Mas viver tá de amargar

Baby eu te espero
 Para o chat das cinco

Quem sabe cyber
 Quem não sabe sobra (BALEIRO, 2002)

Conforme a primeira estrofe, no mundo virtual é possível invadir sites sem constrangimento, “fazer um filho” (um vírus) sem se preocupar com as despesas, enfim, viver uma existência

marginal e inconsequente. Isso é confirmado pela menção a Rimbaud no final da primeira estrofe: um dos maiores representantes dos “poetas malditos” franceses, Rimbaud abandonou a carreira literária prematuramente para se tornar traficante de armas na África. Isso indica que, no mundo cibernético, é possível viver de forma despreocupada e aventureira, apesar dos riscos evidentes (“Quem teme o tapa não / Não põe a cara na tela”).

No mundo real, a vida aparentemente também é boa, como informa o sétimo verso. Mas, por trás dessa tranquilidade aparente, a luta pela sobrevivência relativiza os valores éticos, tornando até o roubo uma atitude justificável (“Ladrão que rouba ladrão / Tem cem anos de perdão”). Numa situação como essa, o risco está sempre presente, assim como no mundo virtual (“Malandro também tem seu dia de otário”).

O eu lírico mostra que sua situação é precária, pois ele precisa fazer “bicos” para se sustentar (“Quando a barra aperta eu faço bico / Eu aplico eu não fico sem grana // Eu me viro daqui eu me arranjo de lá”). Ele até consegue aparentar algum sucesso (“Vagabundo acha que eu tô rico / Negro pensa que eu sou bacana.”), mas pensa seriamente em sair do Brasil (“Malandro que é malandro vai pro norte / Enquanto os patos vão pro sul”)⁶⁶, mesmo correndo o risco de morrer (“Malandro que é malandro não teme a morte”). Esse fluxo de pessoas dos países periféricos para os países do Primeiro Mundo é uma das consequências mais notáveis da globalização, o que mostra também a importância que os bens de consumo, como símbolos de uma vida plena e feliz, assumem na formação das identidades no mundo contemporâneo: “as pessoas mais pobres do globo, em grande número, acabam por acreditar na ‘mensagem’ do consumismo global e se mudam para os locais de onde vêm os ‘bens’ [...]” (HALL, 2006, p. 81).

Como podemos ver, o sujeito lírico de “O Hacker” vive numa situação precária, e, por isso, precisa ser distraído para esquecer os problemas da vida. A TV cumpre essa função alienante (“Vem cá vem ver / Como tem babaca na tv”), assim como a Internet (“Baby eu te espero / Para o chat das cinco”). Por isso, quem não se adequa ao mundo virtual corre o risco de morrer socialmente (“Quem sabe cyber / Quem não sabe sopra”), o que indica a importância da Internet para a definição das identidades no mundo contemporâneo.

⁶⁶ Notar a brincadeira com o termo “patos”: Baleiro afirma (ironicamente) que a migração para o hemisfério sul é uma atitude de pessoas ingênuas, mas descreve esse deslocamento como uma migração de patos literais.

Concluindo, percebemos na canção “O Hacker” uma atitude escapista da parte do sujeito lírico, que usa o mundo virtual como forma de fugir dos problemas do mundo real. Isso afeta, em primeiro lugar, seu modo de relacionar-se com o outro: lembremos que, no início da canção, ele chama seu interlocutor para navegar com ele pelo ciberespaço e, no final, o convida para conversar com ele no “chat das cinco”, o que indica que as relações se tornam cada vez mais virtuais⁶⁷. Em segundo lugar, sua própria identidade também se modifica, como indica o título da canção e também a referência a Rimbaud na primeira estrofe. É como se, na Internet, ele pudesse viver as aventuras que gostaria de experimentar, mas que não consegue, por causa das dificuldades que enfrenta em seu cotidiano. Portanto, o tom triunfalista de “Kid Vinil” reaparece em “O Hacker”, na forma de uma crítica irônica ao uso da tecnologia como via de escape da pasmaceira cotidiana.

⁶⁷ A referência implícita ao “chá das cinco” mostra essa substituição do encontro pessoal em reuniões sociais pelo encontro virtual nos *chats* da Internet.

4.6 “PIERCING”

A canção “Piercing”, que se encontra no álbum *Vô Imbolá*, de 1999, é um *rap* que tem o individualismo exacerbado como tônica. Lancemos nosso olhar sobre a letra da canção:

Tire o seu piercing do caminho
Que eu quero passar com a minha dor

pra elevar minhas ideias não preciso de incenso
eu existo porque penso tenso por isso insisto
são sete as chagas de cristo
são muitos os meus pecados
satanás condecorado na tv tem um programa
nunca mais a velha chama
nunca mais o céu do lado
disneylândia eldorado
vamos nós dançar na lama
bye bye adeus gene kelly
como santo me revele como sinto como passo
carne viva atrás da pele aqui vive-se à mingua
não tenho papas na língua
não trago padres na alma
minha pátria é minha íngua
me conheço como a palma da plateia calorosa
eu vi o calo na rosa eu vi a ferida aberta
eu tenho a palavra certa pra doutor não reclamar
mas a minha mente boquiaberta
precisa mesmo deserta
aprender aprender a soletrar

Não me diga que me ama
Não me queira não me afague
Sentimento pegue e pague
emoção compre em tablete
Mastigue como chiclete
jogue fora na sarjeta
Compre um lote do futuro
cheque para trinta dias
Nosso plano de seguro
cobre a sua carência
Eu perdi o paraíso
mas ganhei inteligência
Demência, felicidade,
propriedade privada
Não se prive não se prove
Don't tell me peace and love
Tome logo um engov
pra curar sua ressaca
Da modernidade essa armadilha
Matilha de cães raivosos e assustados
O presente não devolve o troco do passado
Sofrimento não é amargura
Tristeza não é pecado
Lugar de ser feliz não é supermercado

O inferno é escuro
 não tem água encanada
 Não tem porta não tem muro
 Não tem porteiro na entrada
 E o céu será divino
 confortável condomínio
 Com anjos cantando hosanas
 nas alturas nas alturas
 Onde tudo é nobre
 e tudo tem nome
 Onde os cães só latem
 Pra enxotar a fome
 Todo mundo quer quer
 Quer subir na vida
 Se subir ladeira espere a descida
 Se na hora "h" o elevador parar
 No vigésimo quinto andar
 der aquele enguiço
 Sempre vai haver uma escada de serviço

Todo mundo sabe tudo todo mundo fala
 Mas a língua do mudo ninguém quer estudá-la
 Quem não quer suar camisa não carrega mala
 Revólver que ninguém usa não dispara bala
 Casa grande faz fuxico quem leva fama é a senzala
 Pra chegar na minha cama tem que passar pela sala
 Quem não sabe dá bandeira quem sabe que sabia cala
 Liga aí porta-bandeira não é mestre-sala
 E não se fala mais nisso
 Mas nisso não se fala... (BALEIRO, 1999)

Antes da canção propriamente dita, há uma espécie de prelúdio, recitado pelo próprio Zeca Baleiro, que introduz a música: "Quando o homem inventou a roda / logo Deus inventou o freio, / um dia, um feio inventou a moda, / e toda roda amou o feio". Por meio das paronomásias roda/moda, freio/feio e do duplo sentido de “roda” (objeto que gira em torno de um eixo, no segundo verso; grupo de pessoas, no quarto), Baleiro critica a falta de limites do homem (Deus precisa “inventar” o freio logo depois da invenção da roda) e o mundo da moda, no qual mesmo uma pessoa feia pode ser amada, desde que se vista bem. Portanto, aparentemente não existiriam restrições (isto é, limites) para a aceitação na sociedade contemporânea: mesmo o feio pode ser amado, desde que se vista bem. Entretanto, uma vez que essa ausência de limites para a aceitação é ilusória, já que está condicionada por um fator econômico (a possibilidade de comprar roupas “da moda”), podemos perceber aqui um tema que será recorrente na canção: a necessidade de mostrar que se é um indivíduo bem-sucedido por meio do consumo.

Nos primeiros dois versos (“Tire o seu piercing do caminho / Que eu quero passar com a minha dor”), que também constituem o refrão da música, há um intertexto com os versos

“Tire o seu sorriso do caminho / Que eu quero passar com a minha dor”, da canção “A flor e o espinho”, de Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito e Alcides Caminha. O refrão é afirmativo, impositivo, uma ordem. Isso significa que não há verdadeiro diálogo com o interlocutor a quem o eu lírico se dirige: presume-se que o outro deve obedecê-lo passivamente, sem apresentar contestação. O objeto *piercing*, metonimicamente, representa as regiões do corpo onde ele geralmente se encontra (língua, umbigo, mamilos, nariz, orelha, sobrancelha etc.), sugerindo que a corporeidade é a única dimensão de seu interlocutor que o eu lírico conhece. A partir disso, é possível concluir que a relação entre ambos se reduz ao contato sexual, o que coaduna com o tom imperativo do primeiro verso (“Tire o seu *piercing* do caminho”). Dito de outro modo, o eu lírico apresenta-se como um sujeito autoritário e dominador, que deseja o outro apenas como objeto de prazer sexual. Percebe-se, portanto, que a referência à canção “A flor e o espinho”, que narra o lamento de um homem diante de uma decepção amorosa, é irônica: enquanto na música original, existe o rompimento de uma relação profunda entre homem e mulher⁶⁸, em “Piercing” o contato entre o eu lírico e sua amada é superficial e se resume ao sexo.

A estrofe seguinte inicia-se com o verso “Pra elevar minhas ideias não preciso de incenso”. Temos aqui uma crítica à religião, já que o incenso é uma substância usada em cerimônias religiosas para purificar o ambiente e afastar os maus espíritos, criando as condições adequadas para a realização do rito. Segundo o eu lírico, esse recurso pode ser dispensado, pois, parafraseando a afirmação atribuída ao filósofo René Descartes, “Penso logo existo”, ele afirma: “Eu existo porque penso / Tenso por isso insisto”. A referência de Baleiro a Descartes nos remete à discussão sobre a gênese do indivíduo moderno, feita no início deste capítulo: para o filósofo francês, a existência do sujeito não precisaria de Deus para se justificar; ao contrário, era a existência do sujeito, como única verdade impossível de ser posta em dúvida, que deveria ser o ponto de partida para todo o conhecimento, inclusive de Deus. De forma análoga, o eu lírico de Baleiro não precisa da religião para se distinguir (“Pra elevar minhas ideias não preciso de incenso”), já que ele próprio pode fazer isso, mediante uma constante autoafirmação de sua individualidade (daí a “insistência” que ele diz ter)⁶⁹.

⁶⁸ Com efeito, o eu lírico da canção de Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito e Alcides Caminha fala da relação com a amada como uma união entre almas: “Eu só errei quando juntei minh’alma a sua” (CAVAQUINHO, acesso em 18 jan. 2018)

⁶⁹ Pelo contexto, essa necessidade de autoafirmação parece ser muito mais existencial do que propriamente social.

Os versos seguintes continuam a evocar a religião. É exposto que Cristo tem sete chagas e o poeta, vários pecados. Além disso, afirma-se que Satanás está “condecorado”, por ter um programa de TV. Nesse trecho, temos uma possível referência à proliferação de programas religiosos na televisão brasileira na década de 1990, cujo discurso geralmente coloca Satanás como o responsável por todos os males que afligem a humanidade:

[...] o Diabo é muito falado dentro das igrejas, o que pode ser entendido como uma estratégia dos líderes religiosos para manipular os fiéis e para atrair o público através do medo. Nesse sentido, muitas vezes, as igrejas parecem que cultuam o Diabo e não a Deus. (MACHADO, 2010, p. 25)⁷⁰

O eu lírico também manifesta sua descrença em relação ao inferno (“Nunca mais a velha chama”) e ao céu (“Nunca mais o céu do lado”), o que mostra que a religião, para ele, não é mais uma verdade absoluta. No mundo contemporâneo, a única verdade é o consumo e, por isso, a Disneylândia é comparada a Eldorado, a mítica cidade de ouro perdida na América. A referência a Eldorado mostra que o dinheiro é um fator importante para a configuração da identidade no mundo contemporâneo. Entretanto, a crença de que o dinheiro pode resolver os problemas do homem é ilusória, assim como a própria Eldorado.

A crítica às ilusões criadas pela cultura de consumo prossegue nos versos seguintes. O sujeito lírico diz que prefere dançar na lama e dá adeus a Gene Kelly, protagonista da cena clássica do musical *Singin' in the rain* (*Cantando na chuva*), em que o personagem Don Lockwood literalmente canta na chuva, numa imagem que ficou fortemente fixada na cultura *pop* como símbolo da alegria e da descontração. Desse modo, reforça a ideia de que o mundo em que vive é um lugar ruim e caótico, o que causa nele um desconforto profundo (“carne viva atrás da pele aqui vive-se à mingua”). Assim, o mundo mágico criado em lugares como a Disneylândia e exibido em filmes como *Cantando na chuva* não é capaz de esconder o caos do mundo real. O pedido do eu lírico para que lhe seja revelado como se sente e como está passando é atendido, e as ilusões alimentadas pela cultura do consumo são expostas abertamente (“como santo me revele como sinto como passo”).

Nos versos seguintes, a religião é novamente retomada de forma crítica: o eu lírico critica o catolicismo, ao revelar que não tem papas na língua e não traz padres na alma. Isso indica que

⁷⁰ A “condecoração” de Satanás pode ser também uma referência a esses líderes religiosos midiáticos, cujas verdadeiras intenções, muitas vezes, têm muito pouco a ver com espiritualidade...

as referências às chagas de Cristo e aos próprios pecados do sujeito lírico, no início da estrofe, são irônicas: em outras palavras, a linguagem religiosa que ele utiliza não tem por objetivo afirmar a “verdade” do cristianismo, mas mostrar justamente a ausência de conteúdo do discurso cristão. Novamente, percebe-se que a religião “não é mais uma verdade nem um conforto absoluto”, para usar as palavras de Souza (2007, p. 46).

O sarcasmo do sujeito lírico de Baleiro, além de se dirigir para a religião e para a cultura *pop*, também se direciona para um dos pilares da modernidade, o nacionalismo. Ele parafraseia o verso “Minha pátria é minha língua”, da canção “Língua”, de Caetano Veloso, que aparece em “Piercing” como “Minha pátria é minha língua”. Numa cultura marcada pela globalização, as fronteiras nacionais se tornam cada vez menos rígidas. Também o individualismo marcante da sociedade contemporânea impossibilita que o nacionalismo (assim como qualquer outro sentimento de pertença a uma coletividade) atrapalhe a realização dos desejos individuais.

Na sequência, o sujeito lírico se refere ironicamente a sua falta de autoconhecimento: “Me conheço como a palma da plateia calorosa”. Na sociedade atual, tudo se transforma em espetáculo (daí a referência à “plateia calorosa”). Logo, não há espaço para um conhecimento crítico de si mesmo. O que importa é apenas como o indivíduo aparece diante da plateia que o assiste, o que lembra também a referência do prelúdio ao feio que, por meio da moda, pode ser amado por todos. Logo após, é citado um verso da canção “Avôhai”, de Zé Ramalho: “Eu tenho a palavra certa pra doutor não reclamar”. Compreende-se que o eu lírico possua conhecimentos técnicos específicos, mas sequer conhece bem a si próprio. Os três versos finais da primeira estrofe revelam que a mente desse sujeito precisa aprender a soletrar (isto é, precisa ter o aprendizado básico), embora possua vários conhecimentos especializados. Em outras palavras, trata-se de um homem que pouco sabe a respeito de si mesmo. Ele parece reconhecer sua angústia e seu incômodo (“eu vi o calo na rosa eu vi a ferida aberta”), mas não consegue resolver esse problema.

A segunda estrofe, por seu turno, versa sobre a fragilidade das relações afetivas. Aqui, tudo gira em torno do dinheiro, que é o mediador de todas as relações na vida contemporânea. Nos seis primeiros versos, o eu poético aponta que não quer ser amado, querido, afagado. Sugere uma relação baseada numa lógica monetária (“sentimento pegue e pague”), em que o amor é um produto a ser consumido e que pode tranquilamente ser comprado, como um tablete, e jogado fora, como um chiclete: “Tudo fica reduzido ao ato de consumir. Não há, portanto,

lugar para sentimentalismo ou questionamentos.” (SOUZA, 2007, p. 47). Até mesmo as incertezas em relação ao futuro podem ser diminuídas com o auxílio dos bens de consumo: “compre um lote do futuro cheque para trinta dias / nosso plano de seguro cobre a sua carência”.

Esse pragmatismo é a única forma de inteligência que o homem contemporâneo pode desejar. Ele é incapaz de conhecer a si próprio, como vimos, mas consegue “resolver” seus problemas de forma simples e rápida, através do consumo. Por isso, embora não creia mais em dogmas religiosos como paraíso e inferno, o homem contemporâneo acredita piamente que o dinheiro pode colocar fim a suas angústias. Essa inteligência pragmática é celebrada no verso “eu perdi o paraíso mas ganhei inteligência”. Na verdade, trata-se de uma forma de “demência”, como afirma o verso seguinte, pois se trata de uma alienação.

Velhos discursos, como o lema *hippie* “paz e amor” são refutados (“don't tell me peace and love”) e, em seu lugar, é afirmada a primazia do hedonismo, mas tendo por contrapartida uma vida superficial (“não se prive não se prove”). Mais uma vez, o sujeito lírico de Baleiro critica a alienação presente na sociedade contemporânea, em que os indivíduos, entregues ao consumo exacerbado, são incapazes de se “provar”, isto é, de conhecerem a si mesmos. Discursos religiosos, científicos e políticos são desconsiderados, pois o importante é encontrar uma resolução imediata para os problemas, mesmo que a “solução” seja simplesmente um paliativo. Por isso, a receita para curar a “ressaca da modernidade” (“essa armadilha / matilha de cães raivosos e assustados”) é simplesmente tomar um pouco de Engov, remédio indicado para aliviar os sintomas da ressaca. Por sua vez, a expressão “ressaca da modernidade” sugere que, na contemporaneidade, vivemos os efeitos negativos da modernidade, a saber, o hedonismo provocado pela cultura de consumo, resultado da expansão global do capitalismo.

No final da estrofe, a crítica velada e irônica dos versos anteriores se torna explícita: os “excessos” da “ressaca da modernidade” não podem ser eliminados no presente com soluções paliativas (“O presente não devolve o troco do passado”). Além disso, o eu poético critica o fato de certos sentimentos como “sofrimento” ou “tristeza” serem vistos como coisas ruins. A crítica é direcionada àqueles que afirmam que o homem deve ser feliz sempre e que, portanto, sentimentos como “sofrimento” e “tristeza” devem ser “curados” a todo custo, por exemplo, através do consumo. Entretanto, o consumismo como cura para as dores e mazelas é refutado pelo sujeito lírico: “Lugar de ser feliz não é supermercado”.

A tônica da terceira estrofe é o discurso cristão, com o eu lírico mencionando o inferno e o céu. O primeiro é descrito como um lugar sem água encanada, sem proteção (“não tem porta não tem muro / não tem porteiro na entrada”) e o segundo é representado como um condomínio de luxo, “onde tudo é nobre e tudo tem nome” e “onde os cães só latem pra enxotar a fome”, isto é, quando precisam se alimentar. Interessante notar que o inferno é descrito com o verbo no presente (“é”), enquanto o céu é descrito com o verbo no futuro (“será”). Porém, não se trata de uma contraposição entre o “mundo” e o “reino dos céus”, como no discurso cristão, mas do contraste entre uma vida de pobreza e desconforto e uma vida de riqueza e segurança num condomínio. Individualista, o homem contemporâneo não se preocupa em melhorar as condições de vida do outro: quer apenas isolar-se dele o mais rápido possível. Esse é o desejo daqueles que querem “subir na vida”, objeto da crítica do eu lírico (“todo mundo quer quer / quer subir na vida”): da mesma forma que, no cristianismo, o paraíso é uma compensação futura para os problemas atuais do mundo, para a mentalidade pragmática do homem contemporâneo, ir para um condomínio é resolver definitivamente o problema da insegurança e da falta de recursos⁷¹. Entretanto, trata-se de uma solução meramente paliativa, como o eu lírico afirma nos quatro últimos versos da terceira estrofe, através de duas oposições: subir a ladeira / descer a ladeira; subir pelo elevador / descer pela escada de serviço⁷².

Por fim, a quarta estrofe vai lidar com o problema da comunicação. A sociedade contemporânea se caracteriza pelo paradoxo do excesso de comunicação em grande escala e pela falta dela em pequena escala: “a comunicação em grande escala é uma realidade, mas a comunicação nas micro-esferas sociais, ou seja, a verdadeira comunicação entre os indivíduos é nula” (SOUZA, 2007, p. 48). Assim, o eu lírico de Zeca Baleiro critica a quantidade de conhecimento e de discursos que circulam atualmente, mas que são incapazes de ajudar a

⁷¹ A esse respeito, cabe citar a colocação de Bauman a respeito dos condomínios como verdadeiras “ilhas de segurança” dentro do ambiente caótico e violento das grandes cidades contemporâneas: “Os que podem, vivem em ‘condomínios’, planejados como se fosse uma ermida: fisicamente dentro, mas social e espiritualmente fora da cidade. ‘Supõe-se que as comunidades fechadas sejam mundos distintos. Nas propagandas que os anunciam propõe-se um ‘modo de vida completo’ que representaria uma alternativa à qualidade de vida oferecida pela cidade e seu espaço público deteriorado.’ Um traço muito importante do condomínio é o seu ‘isolamento e distância da cidade... Isolamento significa separação daqueles considerados socialmente inferiores’ e, como insistem os construtores e os seus agentes imobiliários, ‘o fator-chave para garanti-lo é a segurança. Isso significa cercas e muros rodeando o condomínio, guardas trabalhando 24 horas por dia no controle das entradas e saídas e um conjunto de instalações e serviços’ ‘destinados a manter os outros do lado de fora’”. (BAUMAN, 2004, pp. 130-131)

⁷² Essa última oposição mostra claramente o contraste entre “subir na vida” (subir pelo elevador) e retornar à situação precária inicial (descer pela escada de serviço).

melhorar a situação daqueles que estão despossuídos. Essa ausência de engajamento (“quem não quer suar camisa não carrega mala”) torna o discurso inútil na prática, como um revólver que ninguém usa. Quem tem conhecimento se cala e quem não tem conhecimento, sai prejudicado (“dá bandeira”). Ao mesmo tempo, o eu lírico mostra a falta de comunicação entre os indivíduos, que se preocupam exclusivamente com o contato físico do sexo e não com o encontro pessoal da conversa (“pra chegar na minha cama / tem que passar pela sala”). A desinformação também é constante: como a quantidade de conhecimento em circulação é muito grande, torna-se difícil verificar o que é boato e o que é verdade; assim, os verdadeiros responsáveis pela disseminação de uma falsa notícia nunca são identificados. A música encerra com um trocadilho que resume bem esses problemas de comunicação da sociedade contemporânea: “e não se fala mais nisso mas nisso não se fala”. Citando uma expressão muito usada para encerrar conversas (“não se fala mais nisso”), Zeca Baleiro mostra que a ausência de comunicação na contemporaneidade é resultado de um acobertamento (“mas nisso não se fala”): por trás da aparente universalização do conhecimento, muitas pessoas continuam sem ter acesso a ele. Ao mesmo tempo, a quantidade maciça de informações que circulam esconde também a falta de comunicação interpessoal e a dificuldade para averiguar o que é falso e o que é verdadeiro.

Portanto, em “Piercing” é possível perceber um sujeito lírico extremamente crítico, que dirige seu sarcasmo e sua ironia para várias instâncias, tanto tradicionais (a religião) quanto modernas (o nacionalismo) e contemporâneas (o consumismo, a ilusão de felicidade criada pela cultura de massas e a falta de contato real nos relacionamentos). A ironia corrosiva de Baleiro desconstrói tudo aquilo que foi (e continua sendo) usado para configurar a identidade, o que confirma também a intenção crítica da música, já evidente no gênero escolhido pelo compositor, um *rap*.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final desse percurso, podemos notar que a música de Zeca Baleiro apresenta um amplo painel de temas candentes da modernidade tardia. Pudemos observar também os principais recursos literários utilizados por Baleiro em suas composições: são frequentes as referências intertextuais à poesia (como em “Você só pensa em grana” e “Meu amor, minha flor, minha menina”) e, principalmente, a músicas do cancionário popular brasileiro; a presença marcante da ironia e a recriação de frases feitas do linguajar popular. Essas características mostram uma produção marcada não só pela presença de temas caros à contemporaneidade, mas que preza também pela literariedade e pela preocupação com a dimensão estética do texto, o que justifica a análise *literária* da obra de Zeca Baleiro, que empreendemos ao longo dessa dissertação.

A propósito do conteúdo, como já adiantamos acima, os temas de Baleiro giram em torno de questões contemporâneas, como o consumismo, o individualismo, a solidão, a tecnologia. Uma análise minuciosa de todo esse amplo espectro de questões abordadas pelo compositor certamente seria inviável dentro dos limites estreitos de uma dissertação de mestrado. Por isso, selecionamos três eixos temáticos, a partir dos quais tratamos da obra de Baleiro e estruturamos esta dissertação.

O primeiro eixo temático, representado pelo segundo capítulo, trata do consumismo e de sua importância na definição das identidades individuais na modernidade tardia. A análise das canções “Babylon” e “O desejo”, por exemplo, indicou como o consumo é um fator importante para a manutenção da distinção social. Também foi possível observar que, nessas duas canções, o consumismo é considerado como uma espécie de religião, capaz de dar sentido (ainda que superficialmente) à existência humana, o que tornou possível um diálogo com a obra de Zygmunt Bauman (2001), que destaca a importância do consumismo como paliativo para o mal-estar na modernidade líquida. Por fim, foi observada também a importância do consumo como fator que determina as relações amorosas. A posse de um certo produto define quem vai ser o parceiro (como em “Ela falou malandro”) e pode até mesmo dispensar a presença de um parceiro (como em “Balada para Giorgio Armani”)

A influência do consumo nas relações amorosas nos leva ao terceiro capítulo, cujo tema é justamente o amor. Na introdução teórica dessa seção, vimos que uma das características do

amor na contemporaneidade é sua compreensão a partir de uma lógica economicista. Fatores como a praticidade para criar e desfazer relacionamentos são valorizados, para evitar os desafios envolvidos num relacionamento mais frequente: buscam-se, portanto, relacionamentos superficiais, baseados muitas vezes no contato exclusivamente sexual, situação que é tratada na música “Meu amor, minha flor, minha menina”. Paradoxalmente, busca-se também a segurança que só um relacionamento mais sólido pode proporcionar, uma ambivalência que também é encenada por essa canção. Também foi observado nesse capítulo a importância do consumo como ferramenta para melhorar a imagem dos sujeitos no mercado amoroso, encenada em músicas como “Você só pensa em grana” e “Meu amor, meu bem, me ame”. Apenas uma canção destoa das demais, “Comigo”, em que a relação entre os amantes é plena e assume um tom quase religioso.

Por fim, o quarto capítulo trouxe mais dois temas para discussão: o individualismo e a tecnologia. Embora aparentemente desconectados, esses temas apresentam uma íntima relação. De fato, vimos na introdução teórica do quarto capítulo que as identidades na pós-modernidade não são algo fixo, mas fluído, problema que é tratado na canção “Minha tribo sou eu”. Por isso, a tecnologia torna-se, junto com o consumo, um fator determinante para a constituição da identidade, uma vez que ela valoriza essa fluidez, permitindo o intercâmbio entre diferentes identidades. Por outro lado, o “descentramento do sujeito” típico da contemporaneidade também aparece nas canções de Baleiro por meio de suas consequências negativas, como o isolamento niilista (retratado em “Cigarro”) ou o escapismo em direção ao mundo virtual, em virtude da monotonia do mundo real (como em “Kid Vinil” e “O hacker”).

Como é possível perceber, todos esses temas estão em estreita conexão uns com os outros e é difícil tratar os três eixos temáticos que selecionamos para compor essa dissertação como três blocos temáticos sem quaisquer relações entre si. A interrelação entre eles mostra a coerência da arte de Zeca Baleiro e coloca a sua obra como uma das mais interessantes e ricas da música popular brasileira contemporânea.

Concluindo, devemos sempre lembrar que *escolher* determinados temas implica em *não escolher* outros. Como nossa pesquisa foi pautada por uma análise literária e *sociológica* das letras de canções de Baleiro (como afirmamos na introdução), apoiadas nas leituras de autores como Zygmunt Bauman, Anthony Giddens, Pierre Bourdieu, Gilles Lipovetsky, Stuart Hall e outros, selecionamos as canções que melhor atendiam a esse objetivo e procuramos ressaltar

das canções os aspectos que evidenciam a presença de temas sociais e culturais da modernidade tardia. Por isso, deixamos de tratar de outros temas, igualmente relevantes no cancionário de Baleiro, como, por exemplo, a religião, que apontamos brevemente em músicas como “Babylon”, “Piercing” e “Comigo”, mas que constitui um dos vetores fundamentais da obra do compositor maranhense⁷³. A análise propriamente *musical* das canções também foi deixada de lado (a não ser em referências esparsas e breves ao longo desta dissertação), pois enfatizamos a análise *literária* da letra das músicas. Tudo isso fica como sugestão para trabalhos futuros e para um possível desenvolvimento futuro dessa dissertação, na forma de uma tese de doutorado.

⁷³ “Minha formação musical passa pela cultura popular, pelos ritos religiosos e pelo rádio, onde ouvi Bob Dylan, Rolling Stones, Elton John, Bee Gees e muita, muita música brasileira.” (FRY; BALEIRO, acesso em 25 nov. 2017).

6. REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ASCHER, Nelson. **Letra de música é ou não é, enfim, poesia?** Disponível em: < <http://www.1.folha.uol.com.br> >. Acesso em: 21 jan. 2018.

AZEVEDO, Álvares de. **Lira dos vinte anos**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

BALEIRO, Zeca. **Vida é um souvenir made in Hong Kong**: livro de canções. Goiânia: EDUFG, 2010.

_____. **Por onde andaré Stephen Fry?** São Paulo: MZA Music, 1997 (1 CD).

_____. **Vô imbolá**. São Paulo: MZA Music, 1999 (1 CD).

_____. **Líricas**. São Paulo: MZA Music, 2000 (1 CD).

_____. **Pet shop mundo cão**. São Paulo: MZA Music, 2002 (1 CD).

_____. **Baladas do asfalto & outros blues**. São Paulo: MZA Music, 2005 (1 CD).

_____. **O coração do homem-bomba vol. 1**. São Paulo: MZA Music, 2008 (1 CD).

_____. **O disco do ano**. São Paulo: MZA Music, 2012 (1 CD).

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.

_____. **A vida fragmentada**: ensaios sobre a moral pós-moderna. Lisboa: Relógio d'Água, 2007.

_____. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. **44 cartas para o mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

BÍBLIA. N. T. Português. **Bíblia de Jerusalém**. Tradução de Euclides Martins Balancin et. al. São Paulo: Paulus, 2015.

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (org). **Pierre Bourdieu**: Sociologia. São Paulo: Ática, 1983, p. 82-121.

BUARQUE, Chico. **Até o fim**. Disponível em: < <https://www.vagalume.com.br/chico-buarque/ate-o-fim-letras.html> >. Acesso em 05 fev. 2018.

CANCLINI, Néstor G. O consumo serve para pensar. In: **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997, p. 51-70.

CANDIDO, Antônio. Dialética da malandragem: caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 08, p. 67-89, 1970.

_____. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000.

CAVAQUINHO, Nelson. **A flor e o espinho**. Disponível em: < <https://www.vagalume.com.br/nelson-cavaquinho/a-flor-e-o-espinho.html> >. Acesso em: 18 jan. 2018.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Herder, 1986.

COSTA, Nelson Barros da. A letra e as letras: a canção na mídia literária. In: DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (orgs.). **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

FACINA, Adriana. **Literatura & Sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

_____. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed.. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética da pós-modernidade**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 96.

LIMA, Hermínia. Pelas dobras das canções - uma investigação sobre Posicionamento em canções de Zeca Baleiro. **Revista Humanidades**, Fortaleza, v. 23, n. 1, p. 17-26, jan.- jun. 2008.

LIPOVETSKY, Gilles. **A sociedade da decepção**. Entrevista coordenada por Bertrand Richard. Tradução Armando Braio Ara. SP: Manole, 2007

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. Tradução de Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACHADO, Rogelina Ferreira. **A ironia nas canções de Zeca Baleiro**. 2010. 40 f. Monografia (Especialização em Letras - Leitura e Ensino). Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2010.

MITCHELL, Adrian. Introdução. In: MCCARTNEY, Paul. **O canto do pássaro-preto**. Tradução de Márcio Borges. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

PARANHOS, Adalberto. O Brasil nasceu cansado? Entre o louvor e o horror ao trabalho na música popular (anos 1930/1940). In: **Opsis**, Catalão, vol. 8, n. 11, p. 13-36, 2008.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERRONE, Charles A. **Letras e letras da música popular brasileira**. Tradução de José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

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

SANCHES, Pedro Alexandre. **Zeca Baleiro critica modernidade de piercing**. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq09049939.htm> >. Acesso em: 18 jan. 2018. Entrevista concedida a Pedro Alexandre Sanchez.

SANTOS, Mário Ferreira dos. **Tratado de simbólica**. São Paulo: É Realizações, 2007.

SANTOS, Cristian J. Oliveira. Babel (Confusão ou salvação?): religiosidade, secularização e mercado em Babylon, de Zeca Baleiro. In: **Revista Ciências de Religião – História e Sociedade**, São Paulo, vol. 7, n. 1, p. 28- 49, 2009.

SOUZA, Ana Paula Nascimento de. **Pet shop mundo contemporâneo: o nosso tempo através do olhar de Zeca Baleiro**. 2007. 129 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (Literatura Comparada), Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

SOUZA, Roberta. **Os ecos tropicalistas**. Disponível em: < <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/os-ecos-tropicalistas1.1838860> > . Acesso em: 04 fev. 2018.

VIANA, Elaine Lima. **Do sólido ao líquido: a representação do amor na canção popular de Zeca Baleiro**. 2013. 121 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e áreas do conhecimento) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília. Brasília, 2013.