



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB**  
**Instituto de Letras - IL**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL**  
**Programa de Pós-Graduação em Literatura - Mestrado**

ELAINE LIMA VIANA

Matrícula: 2011/0001869

**DO SÓLIDO AO *LÍQUIDO*: A REPRESENTAÇÃO DO AMOR NA CANÇÃO  
POPULAR DE ZECA BALEIRO**

Área de concentração da pesquisa: Literatura e áreas do conhecimento  
Orientadora Dr<sup>a</sup>: Sylvia Helena Cyntrão

Brasília, 2013.



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB**  
**Instituto de Letras - IL**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL**  
**Programa de Pós-Graduação em Literatura - Mestrado**

ELAINE LIMA VIANA

Matrícula: 2011/0001869

**DO SÓLIDO AO *LÍQUIDO*: A REPRESENTAÇÃO DO AMOR NA CANÇÃO  
POPULAR DE ZECA BALEIRO**

Dissertação de Mestrado em Literatura e áreas do conhecimento, apresentada no Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial de obtenção do grau de mestre.

Orientadora Dr<sup>a</sup>: Sylvia Helena Cyntrão

Brasília, 2013.

## **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>ª</sup> Dr.<sup>a</sup>.Sylvia Helena Cyntrão  
(presidente)

---

Prof<sup>º</sup> Dr. Augusto Rodrigues Jr.  
(membro)

---

Prof<sup>º</sup> Dr.Wiliam Alves Biserra  
(membro externo)

---

Prof<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Cláudia Falluh Ferreira  
(membro suplente)

*O indivíduo quer ser só e cada vez mais só, ao mesmo tempo em que não suporta a si mesmo estando só. A esta altura o deserto já não tem mais princípio ou fim.*

*Lipovetsky*

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	6
<b>ABSTRACT</b> .....	7
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>CAPÍTULO 1 – HISTÓRICO CONCEITUAL DE UM SENTIMENTO</b> .....	15
1.1. Sólido: o amor nas ideias .....	20
1.2. Os tempos líquidos .....	29
1.3. O líquido amor .....	36
1.4. O lugar da canção e da voz do poeta Zeca Baleiro .....	44
<b>CAPÍTULO 2 – O EU-LÍRICO À DISPOSIÇÃO DO OUTRO: AFIRMAÇÃO DA ALTERIDADE E A CONCRETUDE DO SENTIMENTO AMOROSO EM ZECA BALEIRO</b> .....	57
2.1 - “Flor da pele” (1997).....	58
2.2 - “Alma nova” (2005) .....	60
2.3 - “Skap (flor de azeviche)” (1997) .....	63
2.4 - “Blues do elevador” (2000) .....	68
2.5 - “Cigarro” (2005) .....	75
2.6 - “Balada do asfalto” (2005) .....	78
2.7 - “Meu amor, minha flor, minha menina” (2005) .....	82
2.8 - “Telegrama” (2002)/ “Muzak” (2005) .....	88
2.9 - “Meu amor, meu bem me ame” (1999) .....	91
2.10 - “Um filho e um cachorro” (2002) .....	94
2.11 - “Babylon” (2000) .....	97
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	104
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	107
<b>REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS</b> .....	112
<b>REFERÊNCIAS DE INTERNET</b> .....	114
<b>ANEXOS</b> .....	114

## DO SÓLIDO AO LÍQUIDO<sup>1</sup>: A REPRESENTAÇÃO DO AMOR NA CANÇÃO DE ZECA BALEIRO

### RESUMO

O objetivo deste estudo é investigar o sentimento amoroso como objeto de representação no discurso contemporâneo da lírica do cancionista Zeca Baleiro e demonstrar de que forma a construção do conceito de amor contribuiu para a configuração de novas identidades do sujeito ao longo do tempo. A partir da análise de letras selecionadas do compositor contemporâneo, visa-se estudar os conceitos de identidade, alteridade e descentração. A escolha deste cancionista deve-se ao teor crítico na representação das relações amorosas e dos padrões de consumo da sociedade neste século XXI. Os teóricos escolhidos como referências principais são Stuart Hall, para expressar os conceitos de identidade cultural; Zygmunt Bauman, a fim de compreender como os diversos tipos de amor se manifestam no mundo contemporâneo e André Lázaro, para um breve panorama do lugar que o amor ocupa ao longo da história. Como outras fontes, destaca-se Bakhtin e seus esclarecimentos sobre a importância da alteridade na construção do imaginário e em sua revelação. Lipovetsky (analista da era em que vivemos) e Octávio Paz (mentor do lugar da forma poética na contemporaneidade) são teóricos que nos acompanham quando necessário sobre os temas fulcrais de seu pensamento. Estas considerações partem de um demonstrativo histórico das transformações do conceito de amor, desde Platão, em *O banquete*, até se chegar ao conceito de *amor líquido*, na teoria de Bauman.

**PALAVRAS-CHAVE:** Amor, Identidade, Canção Popular, Zeca Baleiro, Pós-modernidade, Representação.

---

<sup>1</sup> Conceito de Zygmunt Bauman, em *O amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, para referir-se aos breves e descompromissados relacionamentos amorosos na era pós-moderna.

## **ABSTRACT**

The objective of this enquire is to investigate the loving feeling as object of representation in the singer Zeca Baleiro's lyrical contemporary discourse as well to demonstrate how the construction of the concept of loving contributed to the configuration of new subject identities along with their evolving process. It is aimed to study the concepts of identity, alterity and decentering from the analysis of the contemporary composer Zeca Baleiro's selected lyrics. The choice of this singer is due to the critical content of his engagement in the representation of the loving relationships and in the consumption pattern of the present society in the 21th century. The chosen theorists as main references of analysis are Stuart Hall, for presenting the concepts of cultural identity, Zygmunt Bauman, in order to understand how the diverse types of love are manifested in the contemporary world, and André Lázaro, for a brief panorama of the place love occupies in history. Some other author references are highlighted such as Bakhtin and these clear thoughts about the importance of alterity in the construction of imaginary and its revelations. Other references are Lipovetsky, who is an analyst of the age we live into, and Octavio Paz, who is a mentor of the poetic place in the contemporaneity. They are theorists that we have chosen as references, because this research deals with their main thoughts. These considerations are from a historic demonstration of the transformation of the concepts of love, since Plato's Symposium to the concept of Bauman's "liquid love".

**KEYWORDS:** Love, Identity, Popular Songs, Zeca Baleiro, Postmodernity, Representation.

## INTRODUÇÃO

A mudança na ordem social mundial que resultou na pós-modernidade começou a se delinear em meados do século XX. Tempo que Eric Hobsbawn, em *A era dos extremos* (1994), chamou de breve século. Esse período é marcado, a partir de 1914, por grandes transformações sociais, catástrofes, crises econômicas que resultaram a Primeira Guerra Mundial. Em decorrência disso, tudo começou a mudar socialmente. Assim, o teórico divide o século XX em eras. A primeira é a “Era da catástrofe”, localizada no período entre a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais. O mundo se dividiu entre socialismo soviético e capitalismo americano. A segunda Era (“Anos dourados”), identificada pelo teórico, está situada entre os anos 1950 a 1960, em que houve relativa paz e estabilização dos problemas de antes. Por último, Hobsbawn aponta que período compreendido entre 1970 a 1991 é o “desmoronamento” final, em que os sistemas econômicos e sociais deram lugar ao contemporâneo, à anomia das regras sociais, ao futuro da incerteza. É sobre o indivíduo contemporâneo e sua forma de ver e sentir as relações amorosas que tratarão estas considerações, à luz da letra poética do compositor Zeca Baleiro.

Para a análise que se pretende é necessário fazer uma explanação sobre os significados dos conceitos de modernidade, pós-modernidade e hipermodernidade, empreendidos por Lipovetsky, a fim de que seja o norte para todos os apontamentos aqui feitos. Outro ponto importante é a conceituação de identidade, alteridade e pertencimento – presentes na obra de Stuart Hall (1998). Para o resgate da história amorosa, desde a primeira noção de intimidade, trouxemos André Lázaro (1993). Já para explicitar como o amor passou por diversas transformações sociais e comportamentais até a contemporaneidade, Zygmunt Bauman (2004) e Anthony Giddens (1993). Bakhtin (2006) também é uma referência importante para identificarmos como o sujeito se reconhece por meio do olhar do outro.

Lipovetsky explica que a pós-modernidade surgiu em decorrência da transformação e do enfraquecimento da modernidade. Assim, a pós-modernidade é resultado do afrouxamento do fardo pesado e ideológico que fundou a modernidade. Para o teórico, “a sociedade moderna era conquistadora, acreditava no futuro (...). Instituiu-se em meio às rupturas com as hierarquias de sangue, à soberania sagrada, às tradições e ao particularismo em nome do universal, da razão e da evolução (LIPOVETSKY, 2005, prefácio)”. Porém, o que se constata na pós-modernidade é o



enfraquecimento das ideologias tão motivadoras da modernidade, a descrença no Sagrado e o indivíduo ainda mais individualista, preocupado consigo mesmo e não mais com o coletivo. Dessa maneira, “o individualismo hedonista e personalizado tornou-se legítimo e já não encontra oposição; maneira de dizer que a era da revolução, do escândalo, da esperança futurista, inseparável do modernismo, está acabada (IDEM)”.

Para Lipovetsky (2005), na pós-modernidade, não há mais um discurso político ou ideológico ou sagrado que seja capaz de produzir efeitos nos indivíduos, já que foram todos modificados e deram lugar à personalização hedonista. Diz que “já não há nenhuma ideologia capaz de inflamar as multidões, a sociedade pós-moderna não tem mais ídolos ou tabus, tem imagem gloriosa de si mesmo, um projeto histórico mobilizador: hoje em dia é o vazio que nos domina. No entanto, trata-se de um vazio sem tragédia e sem apocalipse (IBIDEM)”. O que vai diferenciar a modernidade da pós-modernidade é o fato de que a primeira esteve obcecada pela produção e revolução, já a segunda esteve preocupada com a expressão livre da comunicação e da informação.

Para Gilles Lipovetsky e Sébastien Charles, em *Os tempos hipermodernos* (2004), era necessário dar um nome à grande e acelerada expressão das formas de comunicação e de consumo; também era necessário renomear a diminuição do autoritarismo, o aumento do hedonismo e do individualismo. Porém, dizer-se pós-moderno “fazia-se pensar numa extinção sem determinar no que nos tornávamos, como se tratasse de preservar uma liberdade nova, conquistada no rastro da dissolução dos enquadramentos sociais, políticos e ideológicos (2004, p.53)”. Se o termo pós-moderno não foi capaz de abarcar todos os desenfreados desejos e atitudes deste tempo, tornou-se necessário criar outro termo que desse conta de uma era do superlativo. Assim, os teóricos reconhecem que nesse processo de transformação da sociedade “pós” para “hipermoderna”,

o estado recua, a religião e a família se privatizam, a sociedade de mercado se impõe (...). Eleva-se uma segunda modernidade, desregulamentadora e globalizada, sem contrários, absolutamente moderna, alicerçando-se essencialmente em três axiomas constitutivos da própria modernidade anterior: o mercado, a eficiência técnica e o indivíduo (LIPOVETSKY, CHARLES, 2004, p.54).

Portanto, a hipermodernidade é definida como o excesso, o extremo de todas as manifestações ditas pós-modernas, enquanto tempo histórico. Conseqüentemente, os comportamentos individuais também receberam influência do excesso, do extremo. De

um lado há os que seguiram à risca os apelos do frenesi gerado pelo extremo, mas também, há os excluídos, os anarquistas que não corroboram esses preceitos. Dessa forma, “a era hipermoderna produz num só movimento a ordem e a desordem, a independência e a dependência subjetiva, a moderação e imoderação (LIPOVETSKY, CHARLES, 2004, p.56)”.

O foco do *corpus* desta pesquisa literária é a compreensão do sujeito da pós-modernidade, alguém que vive sob um forte conflito de identidade gerado com o decorrer das transformações mundiais em vários níveis. Por estar exposto a muitas informações e culturas a todo tempo, passa a se fragmentar e não ter apenas um ponto de referência. O conflito maior se apresenta pelo fato de essas identidades não serem fixas, mas cambiantes, o que causa descentramento. Para Hall (1998), os sistemas culturais de representação e identificação se multiplicam na contemporaneidade, fazendo com que os sujeitos tenham uma multiplicidade de identidades, nas quais podem se reconhecer ainda que temporariamente.

Dessa forma, a temática investigada por este estudo busca compreender o homem do século XXI e as implicações que as múltiplas identidades ocasionam em suas relações afetivas, já que é ‘bombardeado’ de informações pelos vários centros de cultura e relações sociais que tece, devido ao sistema social e econômico no qual está inserido. Essas relações refletem diretamente em seu comportamento social, pois decorrem do sentimento de acolhimento que cada um tem ao apresentar um vínculo com algum grupo. Para Hall (1998), a mudança de concepção da identidade na contemporaneidade e a evolução nas relações que este indivíduo compartilha com o outro fizeram com que se tornasse um sujeito fragmentado, reconhecido por muitas identidades variáveis. Essas identidades são, por vezes, mal resolvidas, e até contraditórias. Pensando nisso, Hall diz, também, que as identidades entraram em colapso. Assim, o teórico defende que o processo de identificação cultural tornou-se “mais provisório, variável e problemático (HALL, 1998, p.12)”.

A falta de um ponto identitário central afeta as relações amorosas, pois relacionar-se nos dias de hoje requer, em primeiro lugar, a aceitação do outro e, em seguida, o reconhecimento desse para que a interação social aconteça. Ante todo o exposto, este estudo debruçar-se-á sobre a investigação da evolução do amor na contemporaneidade, utilizando o discurso da canção popular para analisar o sujeito que fala à sociedade, como um representante fidedigno dessa realidade. A perspectiva a ser abordada aqui é a música popular brasileira dos anos 2000, concebida por Zeca Baleiro

(compositor maranhense, expoente nacional da canção popular dessa década). O artista canta o amor, sem, contudo, vê-lo de forma idealizada. O compositor demonstra teor crítico da própria realidade em suas canções. Faz referências às relações de consumo e ao amor esfacelado por elas, bem como dialoga com a solidão e com o individualismo tão humano e tão real nos tempos contemporâneos. A visão que se pretende ter é a de como as várias identidades do sujeito da era contemporânea e as informações a que ele tem acesso influenciam suas relações sociais. Pretende-se, portanto, refletir sobre as transformações da trajetória do amor clássico (dito como ‘sólido’ e idealizado no plano das ideias, como propõe Platão) e sobre seu sentido pós-moderno no período contemporâneo, (amor ‘líquido’, dissoluto e descompromissado), classificado por Zygmunt Bauman.

Almeja-se fazer considerações baseadas na formação do conceito de amor na era clássica e a (*re*) evolução provocada nesse conceito na sociedade dita pós-moderna, por meio do levantamento bibliográfico e da análise da poética de Zeca Baleiro, desde o início de sua carreira em *Por onde andaré Stephen Fry?* (1997) até o disco *Baladas do asfalto e outros blues* (2005). As canções analisadas por este *corpus* são “Alma nova” (2005), “Skap (Flor de azeviche)” (1997), “Blues do elevador” (2000), “Cigarro” (2005), “Balada do asfalto” (2005), “Meu amor, minha flor, minha menina” (2005), “Flor da pele” (1997), “Telegrama” (2002), “Muzak” (2005), “Meu amor, meu bem me ame” (1999), “Um filho e um cachorro” (2002) e “Babylon” (2000). Tais letras estão divididas por ordem conceitual e não cronológica, buscando relacioná-las aos conceitos de amor proferidos. Pretende-se também demonstrar como o eu-lírico lida com suas identidades variáveis, em especial, com o que ocorre nas relações amorosas. As letras foram escolhidas por representarem simbolicamente o discurso amoroso de Baleiro ao longo de sua trajetória musical.

O amor aqui é visto sob a ótica filosófica e sociológica, como formador dos sentimentos de identidade e pertencimento para o homem pós-moderno. Afinal, como bem diz Hall, “o sujeito tem um núcleo que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem (HALL, 1998, p.11)”. Destarte, a hipótese aqui determinada busca entender o seguinte questionamento: por que os ideais tradicionais de amor foram dissolvidos na pós-modernidade, a ponto de se tornarem *líquidos* e dissolutos, conforme acredita Zygmunt Bauman? Almeja-se também desvendar quais foram as motivações que geraram o conflito, investigando se elas têm relação com a

multiplicidade de identidades não fixas que o homem pós-moderno adquire a partir de suas relações com o outro e com a *práxis* social. Para responder tais questionamentos, faz-se necessário, e fundamental, o entendimento do conceito de alteridade, pois é o responsável por gerar um sentimento de identificação e reconhecimento, visto que o homem só se considerou sujeito a partir da aceitação e dos valores do olhar do outro, em toda a história humana.

Em decorrência disso, busca-se como objetivo geral investigar as transformações do amor, a partir de sua representação nas letras selecionadas das canções, com foco nas relações do sujeito discursivo com o imaginário coletivo. Como específicos, apresentar-se-á as análises de letras selecionadas de Zeca Baleiro que aludem à questão da identidade e à da alteridade do sujeito. Traçar-se-á uma linha histórica do conceito de amor, desde a era clássica à contemporânea, a fim de entender sua transformação na contemporaneidade. Fez-se necessário também estruturar uma linha de tempo capaz de estabelecer os principais eventos que ocasionaram a mudança do discurso amoroso na sociedade atual, bem como estabelecer relações entre trechos da canção e conceitos dos principais teóricos para a construção do entendimento das motivações que geraram laços humanos de efemeridade e superficialidade. Por último, investigar-se-á se a dissolução dos laços humanos tem relação com a multiplicidade de *eus* não fixos que o homem pós-moderno adquire a partir de suas relações com o outro.

A letra poética é de grande valor para o entendimento do indivíduo e de seu discurso na contemporaneidade, ainda que para alguns teóricos mais resistentes, não seja, de todo, válida como objeto de estudo acadêmico. O fato é que “a canção popular urbana, provavelmente, mais do que qualquer outra manifestação cultural, por sua penetração indubitável na camada média urbana da população, tem tido um papel fundamental na formação de uma identidade nacional (SILVA, 1993 apud CYNTRÃO, 2004, p.57)”.

Assim sendo, os textos da canção popular apresentam códigos representativos do imaginário coletivo, sistemas de significação que traduzem a cultura e os anseios das gerações. Depois dos movimentos pós-semana de 1922 até a década de 1960 – com o declínio de uma estética sistematizada e a inexistência de uma nova escola literária –, a música popular passou a ganhar espaço nos festivais de canção<sup>2</sup> e a ser o maior meio literário e poético de compreensão da *práxis* social dos indivíduos.

---

<sup>2</sup> Os Festivais de canção popular eram organizados pelas TV Excelsior, TV Globo, TV Rio e TV Record, a partir dos anos de 1965 até 1985. As canções produzidas tinham um cunho político e social, por vezes,

Os principais aportes para as considerações deste estudo são *Identidade cultural na pós-modernidade*, de Stuart Hall (1998); *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos* de Bauman (2004); *Como ler o texto poético*, de Sylvia Cyntrão (2004).

Em *Identidade cultural na pós-modernidade* (1998), Hall analisa como as relações de identidade são importantes para a compreensão do indivíduo do século XXI. Relações de alteridade, identidade e sentimento de pertencimento são conceitos fundamentais discutidos pelo autor. Bakhtin (2006) também contribui para uma visão mais ampla sobre a alteridade nestas considerações, já que observa o outro como fator determinante para a realização da subjetividade plena do eu.

Em *O amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos* (2005), Bauman fala da inconstância amorosa do sujeito pós-moderno. Defende que essa instabilidade está intimamente ligada às conexões que trava ao longo da vida, dessa forma “os laços precisam ser frouxamente atados, para que possam ser outra vez desfeitos, sem delongas, quando os cenários mudarem – o que, na modernidade líquida, decerto ocorrerá repetidas vezes (BAUMAN, 2004, p.07)”.

Nas canções de Zeca Baleiro, pode ser percebida uma voz que também fala por uma coletividade no discurso do homem do século XXI. Assim, a teoria de Bauman sobre o amor em conjunto com as canções analisadas completam a analogia almejada. Baleiro desperta, em suas canções, o senso crítico do descentrado sujeito contemporâneo, quando diz “a solidão é meu cigarro/ não sei de nada e não sou de ninguém/ (...) sigo só porque é o que me convém/minha canção é meu socorro/ (...) não creio em santos e poetas/perguntei tanto e ninguém nunca respondeu (BALEIRO, 2005)<sup>3</sup>”.

Em *Como ler o texto poético* (2004), Sylvia Cyntrão analisa a letra da canção popular como uma forma de compreender o sujeito que fala e a plurivocalidade de discursos presentes; portanto, é uma obra que norteia o método deste estudo. É a partir das ideias de análise da letra da canção popular, defendidas pela autora, que se pretende fazer um diagnóstico do amor vivido pelo sujeito da contemporaneidade. Como bem articula, “o texto poético é *locus* privilegiado de manifestação do imaginário. Assim, ler um poema consiste em decifrar-lhe o sentido tensionado, nascido do imaginário do

---

velado para não atrair repressão do regime ditatorial brasileiro da época. Esses festivais alavancaram a produção musical brasileira e revelaram grandes nomes da MPB, como Geraldo Vandré, Elis Regina, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil.

<sup>3</sup> BALEIRO, Zeca. “Cigarro”. *Baladas do asfalto e outros blues*. São Paulo: Universal Music, 2005.

poeta e transformado pela via de representação estética na construção do objeto textual (CYNTRÃO, 2004, p.11)”.

Dessa forma, ver o texto poético como manifestação do imaginário passa a ser revelador, porque que traduz os anseios do eu-poético e, mais ainda, de toda aquela geração de sujeitos que compartilha as mesmas instabilidades do mundo pós-moderno, uma vez que “o artista produz um discurso que é sempre a dialética das *práxis* sociais, na confluência de suas inspirações subjetivas (IDEM, 2004, p.11)”.

Este estudo se divide em duas partes. A primeira apresenta os conceitos de identidade, alteridade, pertencimento e suas implicações para o indivíduo na pós-modernidade. Nessa primeira parte, será respondido de que forma as múltiplas identidades adquiridas por este sujeito influenciaram seu comportamento social e afetivo. Faz-se aqui também uma linha histórico-evolutiva do conceito de amor, desde as considerações clássicas, partindo do conceito no plano das ideias de Platão, até alcançar o amor discutido hoje, contemporâneo, com a referência de dissolução dos laços afetivos.

Na segunda parte, faz-se uma análise crítica das letras de canção. O objetivo é identificar no discurso amoroso imagens em que os laços afetivos se apresentam fragilizados e dissolutos, a ponto de o sujeito não saber como administrar sua vida amorosa. Bauman diz que “é como buscar relacionamentos de bolso, do tipo que se pode dispor quando necessário e depois tornar a guardar. (...) Tal como se fosse preciso diluir as relações para que possam ser consumidas (BAUMAN, 2004, p.10)”. A fim de alcançar os objetivos propostos, iniciou-se uma pesquisa com a finalidade de ampliar a visão teórica quanto à delimitação e à investigação do elemento de fragmentação do amor na pós-modernidade. É a partir da canção popular, um gênero híbrido, que este discurso se constrói. Dessa forma, apresenta-se uma análise da letra da canção, como sistema autônomo, sem desconsiderar, quando necessário aos nossos objetivos, inserções que agreguem elementos do sistema semiótico musical e também performático, utilizados pelo cancionista Zeca Baleiro.

## CAPÍTULO 1 - HISTÓRICO CONCEITUAL DE UM SENTIMENTO

*Nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada, desde o nascimento até a morte, é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos ou uma confortadora narrativa do eu. (HALL).*

O conceito de amor, desde sua origem, passou por diversas transformações que estiveram ligadas ao desenvolvimento social do homem, às suas ações e aos seus valores adquiridos também individualmente. As relações que o sujeito tece refletem em seu comportamento em sociedade, devido à necessidade de aceitação pelo outro, ao buscar um vínculo social com algum grupo.

Assim, o sujeito contemporâneo é ‘bombardeado’ de informações pelos vários centros de cultura e pelas relações sociais que tece ao longo da vida. Vive-se numa era de muitas informações e conteúdos que lhe são apresentados a todo o momento. Segundo Lipovetsky, “a pós-modernidade consagrou a possibilidade de viver sem sentido, ou seja, de não crer na existência de um único e categórico sentido, mas de apostar na construção permanente de sentidos múltiplos, provisórios, individuais, grupais ou simplesmente fictícios (2005, p.02)”. Por isso, houve uma mudança do conceito de identidade a partir do século XX, com as transformações de ordem econômica, política e social. A mudança aconteceu também na relação que esse indivíduo trava com o outro, pois a sociedade contemporânea se vale de um objetivo globalizante de diminuir a autoridade dirigista e também aumentar a liberdade das escolhas individuais que privilegie a diversidade. O teórico completa dizendo que “o direito de ser absolutamente si mesmo, de aproveitar a vida ao máximo é, certamente, inseparável de uma sociedade que instituiu o indivíduo livre como valor principal e não mais do que a manifestação definitiva da ideologia individualista (LYPOVETSKY, 2005, s/p)”.

A possibilidade de gozar a vida da forma desejada trouxe também o aumento do desejo de escolhas individuais, é exatamente isso que define o homem contemporâneo. O homem, devido à sua natureza social, tem necessidade de interagir com o meio, ser aceito socialmente por um grupo, pertencer a uma determinada comunidade onde se sinta acolhido e representado. É a partir da relação com o outro que se criam os laços de pertencimento e alteridade. Do sentimento de pertencer a algum lugar decorre a construção de uma identidade nacional, compartilhada com aqueles que são

semelhantes. Segundo Ernest GEILNER (1983) *apud* HALL (1998, p.53), “sem o sentimento de identificação nacional, o sujeito experimentaria um profundo sentimento de perda subjetiva”, devido à grande precisão de ser aceito, ter consigo o pertencimento. A princípio parece incoerente, visto que as interações no mundo globalizado são cosmopolitas e menos regionais.

Com a quantidade de informações e intercâmbios na pós-modernidade, é impossível que o sujeito esteja imune a esse sentimento de nacionalidade. Pelo menos em algum momento ele terá a sensação do pertencimento e negar essa existência seria apenas “uma construção cômoda sobre a própria história ou uma confortadora narrativa do eu (HALL, 1998, p.14)”.

Mesmo que as escolhas na pós-modernidade estejam pautadas pela individualidade, a voz do outro é elemento importante para a compreensão do eu. A opinião externa está intimamente ligada ao acolhimento que se almeja e passa-se a existir quando é vivificado pela presença do outro. Tal traço é bastante marcante na poética das letras de canção de Zeca Baleiro, já que o sentimento amoroso cantado por ele está sempre permeado pela dualidade entre o eu e o outro.

A aceitação externa, para o compositor, dá nova vida ao eu-lírico. Assim, ele apresenta grande angústia em ser aquilo que é benquisto pelo outro, como nos versos “quando você pinta tinta nessa tela cinza/quando você passa doce dessa fruta passa (...) /você me faz parecer menos só, menos sozinho<sup>4</sup>”. Ou quando, anos depois, torna a cantar o mesmo sentimento e dizer “não suportio livros de autoajuda/vem me ajudar me dar seu bem<sup>5</sup>”. Tal ideia é definida por Homi Bhabha,

existir é ser chamado à existência em relação a uma alteridade, seu olhar ou *locus*. É uma demanda que se estende em direção a um objeto externo e, como escreve Jacqueline Rose, “é a relação dessa demanda com o lugar do objeto que ela reivindica que se torna a base da identificação”. (...) É sempre em relação ao lugar do outro que o desejo é articulado: o espaço fantasmático da posse, que nenhum sujeito pode ocupar sozinho ou de modo fixo e, portanto, o permite o sonho da inversão dos papéis (BHABHA, 1988, p.76).

Sobre tais questões, também se apresentam os argumentos de Stuart Hall acerca da mudança de concepção da identidade na atualidade e a evolução acontece na relação que este indivíduo compartilha. Como se “o sujeito estivesse se tornando fragmentado,

---

<sup>4</sup> BALEIRO, Zeca. “Flor de azeviche”. *Perfil*. São Paulo: Universal Music, 2003.

<sup>5</sup> BALEIRO, Zeca. “Meu amor, minha flor, minha menina”. *Baladas do asfalto e outros blues*. São Paulo: Universal Music, 2005.



composto não de uma única, mas, de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas (HALL, 1998, p.12)”.

Nos trechos das canções de Zeca Baleiro, “Alma nova” (2005) (“sempre que te vejo assim/linda, nua/e um pouco nervosa/minha velha alma/cria alma nova”) e em “Meu amor, minha flor, minha menina” (2005) (“solidão não cura com aspirina/tanto que eu queria o teu amor”), nota-se claramente a necessidade desse sujeito de ser aceito pelo outro, objeto de seu desejo, a fim de que passe, de fato, a ter existência. O eu-poético de “Alma nova” refere-se a si como uma alma velha que é vivificada pela presença do outro, ao estar “linda, nua e um pouco nervosa”.

O eu-lírico se reconhece apenas diante do contato com a mulher desejada. Assim, só passa a existir quando é visto e aceito por ela, ao entrarem em contato. Logo, a letra de canção de Baleiro remete à importância da alteridade para o sentimento amoroso e para a realização pessoal. O reconhecimento da alteridade, como objeto de apreciação literária, justifica-se porque “o estudo da literatura mundial poderia ser o estudo do modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções (BHABHA, 1998, p.33)”.

Pensando na mudança de identidade na atualidade, Hall diz que as antigas estão em declínio, fazendo surgir em novas, o que, por consequência, causa a fragmentação do sujeito contemporâneo. Assim, o teórico divide essa concepção em três, no processo histórico: a do sujeito iluminista, “centrado, unificado, dotado de capacidades de razão e de consciência e de ação (1998, p.11)”;

a do sujeito sociológico, pouco autônomo e autossuficiente, mediado pela sociedade e apegado aos seus símbolos e costumes, formado pela “interação entre o eu e a sociedade (1998, p.11)”. Por fim, o sujeito pós-moderno, fragmentado, descentrado, variável, problemático – resultado da transformação do sociológico, devido à mudança no cenário social. Com as transformações, o homem passou a seguir seus próprios desígnios sem o aporte divino. Ainda que não se possa precisar o momento exato em que houve essa ruptura, sabe-se que ela foi mais veemente quando as bases que sustentavam o ser até o Renascimento começaram a ser fortemente questionadas. Dessa forma, o sujeito foi libertado da base de segurança que o envolvia.

Hall diz que a mudança estrutural (política, econômica e religiosa), sofrida pelas sociedades no final do século XX, permitiu a transformação da identidade. O homem desse tempo não tem mais os aportes de sustentação da fé e agora está sozinho com suas próprias angústias. Essas mudanças fragmentaram “as paisagens culturais, de classe,

gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais (HALL, 1998, p.09)”.

O teórico diz ainda que o deslocamento do ser no mundo social, cultural e de si mesmo ocasiona o descentramento. Para ele, a mudança estrutural não aconteceu igualmente em todas as sociedades, por isso divide-as, segundo as ideias de Giddens, em sociedades “tradicionais” e “modernas”. As primeiras veneram o passado e valorizam a experiência vivida, já as segundas, não são apenas de rápida transformação, são continuamente examinadas e reformuladas a partir do que já foi vivido e por isso são reflexivas. Ao entrarem em contato, as sociedades tradicionais e modernas, “à medida que são postas em interconexão umas com as outras, ondas de transformação social atingem virtualmente toda a superfície da terra – e a natureza das instituições modernas Giddens *apud* (HALL, 1998, p.15)”. Em contrapartida, as escolhas e o isolamento aos seus próprios desejos podem causar desconforto ao sentimento estável de pertencimento e identidade, já que

as passagens sociais ‘lá fora’ que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as ‘necessidades’ objetivas da cultura - estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (HALL, 1998, p.12).

Assim sendo, relacionar-se na contemporaneidade envolve todas essas transformações sociais pelas quais o indivíduo não passou alheio. Efemeridade, brevidade, insegurança são alguns dos sentimentos que são necessários de serem administrados para poderem se relacionar. Segundo Bauman (2005), a experiência amorosa na pós-modernidade se modificou e o ideal romântico de amor eterno, duradouro, “até que a morte os separe” está em desuso, fora de moda. O autor aponta que a transformação desse sentimento acaba, inevitavelmente, oportunizando aos homens desse tempo diversas experiências.

A relação amorosa deve passar por diversos testes para ser considerada satisfatória e convincente, já que ele deposita nessas relações as mesmas expectativas de um artigo produzido e vendido pelo mercado. Logo, “o conjunto de experiências às quais nos referimos com a palavra amor expandiu-se muito. Noites avulsas de sexo são referidas pelo codinome fazer amor (BAUMAN, 2004, p.19)”. Pode-se identificar essa

ideia na letra de canção “Meu amor, minha flor, minha menina”<sup>6</sup>(2005), quando diz “há mais solidão num aeroporto/que num quarto de hotel barato/antes o atrito que o contrato/dor não cura com penicilina”.

Nos versos de “Balada do asfalto” (2005), temos: “mesmo o mais sozinho nunca fica só/sempré haverá um idiota ao redor/me dê um beijo, meu amor/os sinais estão fechados/e trago no bolso uns trocados pro café/e o futuro se anuncia num *outdoor* luminoso/luminoso o futuro se anuncia num *outdoor*”. A ordem social vigente oferece uma gama de possibilidades e o sujeito passou a fazer as próprias escolhas, individuais e não coletivas. Logo, relacionar-se requer aceitação e, em seguida, reconhecimento do outro. Como fazer uma única escolha se existem tantas possibilidades? Sobre isso, Bauman diz que os indivíduos estão desesperados, porque foram abandonados aos seus próprios sentimentos que, muitas vezes, são descartáveis. Entretanto, na pós-modernidade, há a oscilação entre querer ligar-se a alguém, e não querer; pois “tal condição pode trazer encargos e tensões que eles não se consideram aptos, nem dispostos a suportar (BAUMAN, 2004, p.08)”.

Em outras palavras, os valores de amor, afeto e pertencimento acabam por ser afetados pelo grandioso número de possibilidades de se manter relações com diversas pessoas. Logo, a liberdade de escolha das possibilidades afetivas de um lado contribui para multiplicar o acesso às diversas pessoas, mas também acaba por confundir e tornar o processo de escolha amorosa um fardo. Por vezes, a escolha amorosa não é possível plenamente e acaba sendo substituída por momentos de troca sexual e de atenção, como expressa metaforicamente em “Alma nova”: “a minha alma não quer nem saber/só quer entrar em você/como tantas vezes já me viu fazer”.

Logo, se o sujeito tem tantas possibilidades, decidir por exclusividade em um relacionamento torna-se difícil. Estar ligado a alguém, manter um vínculo social mais intenso, pode lhe trazer situações de perda, pois isso interromperia esse círculo das múltiplas possibilidades. Por conseguinte, “a súbita abundância e a evidente disponibilidade das experiências amorosas podem alimentar a convicção de que amar (apaixonar-se, instigar o amor) é uma habilidade que se pode adquirir e que o domínio dessa habilidade aumenta com a prática e a assiduidade do exercício (BAUMAN, 2004, p.19)”.

---

<sup>6</sup> BALEIRO, Zeca. “Meu amor, minha flor, minha menina”. *Baladas do asfalto e outros blues*. São Paulo: Universal Music, 2005.

## 1.1 - Sólido: o amor nas ideias

*Se acompanharmos as imagens e metáforas com as quais se tentou apreender a natureza do amor, vamos perceber um atributo e uma força capaz de superar limites, um vigor que organiza o mundo e conduz os homens. (Lázaro).*

A ideia de intimidade, ao longo do desenvolvimento histórico e social do sujeito, passou por muitas fases até se transformar no que é reconhecido hoje. Estudar as transformações ocorridas durante esse processo faz-se necessário, a fim de se compreender a dimensão desse sujeito que fala nas relações amorosas contemporâneas, que papel o amor ocupa para ele e que lugar ocupa esse sentimento na poética do artista Zeca Baleiro.

Trata-se de um estudo sobre a representação do sentimento amoroso, assim, o caminho escolhido é a análise das letras de canção selecionadas, sob a ótica da transformação do amor. Nas palavras de Lázaro, deve-se entender o sentimento amoroso como uma questão, pois é necessário redimensioná-lo. Isso significa dar-lhe outros significados e “compreender se e em que medida o homem sempre compreendeu o amor do modo como nós o compreendemos hoje (LÁZARO, 1996, p.53)”.

Antes de Platão e da exegese dos princípios cristãos no Ocidente, a ideia de amor esteve ligada à coletividade, ao ser sociológico. Os conceitos de singularidade, individualidade não eram conhecidos, tampouco a ideia de amor tal como a concebemos hoje. Esse amor só passou a acontecer com as transformações sociais e humanas do Renascimento. Segundo Lázaro (1996), pensar sobre a questão do indivíduo requer, em primeiro lugar, definir o que, de fato, ele é. O conceito de indivíduo, para o teórico, surgiu na Idade Média. Porém, antes mesmo disso, reconhece-se que os princípios dessa individualidade começaram a se delinear com os primeiros cristãos, já que nas orações e rezas desenvolviam um momento particular com Deus. Era uma ligação direta, pois o sujeito precisava ser associial para desenvolver a religiosidade à imagem e semelhança do Divino.

Entretanto, na Grécia Antiga, o ser passou a ser individual e aos poucos transformou seu lado coletivo. Segundo Vernant *apud* LÁZARO, a palavra indivíduo adquire três significados: o primeiro é o indivíduo *stricto sensu*, que tem seu papel representado por seus grupos, seus pares, “sua relativa autonomia face ao

enquadramento institucional em que vive (1996, p.33)”. O segundo é o indivíduo sujeito, quando passa a se referir a si como primeira pessoa, fala em seu nome. Por último, o eu, a pessoa com “práticas e atitudes psicológicas que dão ao sujeito uma dimensão de interioridade e de unicidade (1996, p.33)”. A fim de tornar sua explicação mais didática, Vernant compara o sujeito às formas literárias e diz que o indivíduo *stricto sensu* comparar-se-ia à biografia, o sujeito à autobiografia e ao ‘eu’ estar-se-iam reservados os diários, as confissões psicológicas e íntimas.

A primeira forma de conceituação de amor foi proposta por Platão. Esse amor era elevado, preocupado com o culto do Bom, do Belo e do Justo, apegado ao espírito, portanto considerado sólido, firme, centrado. Assim, “a expressão amor platônico é tradicionalmente usada para designar o abandono do corpo em favor dos sentimentos castos (LÁZARO, 1996, p.54)”.

Entretanto, antes de existir o conceito de amor empreendido por Platão, surgiu a ideia de individualidade. Lázaro (1996) identifica como o início do individualismo moderno a relação direta entre homem e Deus, pois antes as relações entre sociedade e Ele eram mediadas. Enquanto esperava-se a volta de Cristo, os fiéis guardavam consigo o sentimento de desejo pelo retorno de Jesus. Esse sentimento alimentado pelo sujeito ainda não era identificado como amor, todavia já era um esboço da experiência particular com os próprios sentimentos,

mas isso não significa que o amor seja desconhecido pelas sociedades antigas a Grécia Clássica, a Roma imperial e mesmo a sociedade feudal. O que o distinguia, entre outras coisas, é o lugar marginal que ocupava na vida social e a compreensão de que a paixão era, na verdade, uma forma de doença (LÁZARO, 1996, p.31).

Já na era clássica, a Grécia foi precursora quanto ao sentimento de individualidade, “os filósofos, em seu afã de compreenderem e explicarem o mundo, além dos marcos do pensamento mítico, teriam oferecido o modelo de individualidade autônoma com relação ao mundo dos símbolos e valores que constituíam a cultura da época (LÁZARO, 1996, p.32)”.

Lázaro aponta que, na Grécia Antiga e Helenística, a biografia e autobiografia eram conhecidas, entretanto os relatos íntimos ou confissões não eram. Logo, o eu era ignorado, relegado à sua própria singularidade. Contudo, é na poesia lírica que se mostram as reviravoltas íntimas de cada ser. Os poetas líricos se encarregaram de elevar

os sentimentos peculiares naquela época. Nas festas e banquetes é que os gregos passaram a discorrer sobre o amor e aceitá-lo, como fez Platão em *O banquete* (2009).<sup>7</sup>

O objeto de atenção deste amor discutido em *O banquete* era o sexo masculino, as relações de homossexualidade eram consideradas como o amor elevado, digno, leal. No amor entre um jovem e um homem, o mais velho seria encarregado de ensinar a seu amado a elevação, a honra, a beleza. A representação de amor heterossexual surgiu apenas a partir do século XII, representado por meio da lírica provençal.

O amor era um combate. O exercício do domínio justificava-se pela promessa do gozo adiado e a presença do desejo era o reconhecimento do gozo prometido. A força do desejo dotava o corpo do guerreiro de virtudes mágicas. Amar era cultivar pacientemente esta força, negociar seu resgate, demonstrar a habilidade de servir-se dela para investir o corpo de um vigor incomparável (LÁZARO, 1996, p.81).

Assim sendo, na Antiguidade Clássica, Platão acreditava que o amor estivesse intimamente ligado ao culto do Belo, da Elevação, da Justiça, da fusão com o outro. Acreditava também que poderia ser falta ou mesmo desejo por algo. Portanto, amar na forma platônica seria a busca da completude. Acreditava-se que cada ser era um andrógino que deveria ser completado pelo outro sexo, seja ele oposto ou de mesmo gênero.

Na concepção do estudioso André Comte-Sponville (2011), pode-se dividir em três as formas de amor: *Eros*: amor-paixão, aquele que sentimos quando estamos apaixonados, *Phília*: amor-alegria de amar e, ainda, *Ágape*: amor sem limites. Cada uma dessas divisões tem um objeto amado diferente do outro. No *Eros*, há a idealização de que o amor é a falta e que cada um deve ser completado. Por vezes, este amor também pode ser reduzido a mero prazer sexual, pois está relacionado à sexualidade e deu origem a vários termos como erótico, erotismo. O amor *Phília* é aquele relacionado aos laços familiares, parentais e também à amizade. O amor *Ágape* é aquele pertinente à religiosidade, ao culto dos deuses. Aqui se discorrerá sobre o amor denominado *Eros*.

Em *O banquete* conta-se que antes todos os seres eram dotados de dois sexos, os homens com dois sexos masculinos e eram chamados de homens. Os que tinham dois sexos femininos eram chamados de mulheres e aqueles que possuíam um sexo feminino

---

<sup>7</sup> Copyright L&PM Poquet, 2009.

e outro masculino, andróginos. Devido à ira de Zeus, todos foram cortados ao meio e deixaram de ser duplos, assim deveriam sempre buscar a completude.

Assim, segundo Platão, existiam três gêneros: o masculino que descendia do Sol, o feminino que descendia da Terra e os que tinham ambos os sexos eram de Lua. Por serem incrivelmente fortes, esses seres intentaram revoltar-se contra os deuses, escalando os céus. Em resposta, Zeus cortou-os ao meio para que não fossem suficientemente fortes e prepotentes. Ao serem cortados, também seriam numerosos e “desde que nossa natureza se mutilou em duas, ansiava cada uma por sua própria metade e a ela se unia (PLATÃO, 2009, p.65-66)”.

A consequência disso é que todos foram amputados de sua metade. Divididos em dois, separados e, ao mesmo tempo, duplicados e mutilados por essa duplicação segundo ressalta Comte-Sponville (2011). Esse foi o castigo de Zeus aos deuses, por terem-no desobedecido. Antes, o ser humano era uno, completo, uma peça única, entretanto, com o corte feito por Zeus, ficaram incompletos, inacabados, sempre condenados à eterna busca da metade que lhes faltava, pois procuravam sua metade para serem completos e capazes de amar. Assim, cada um teria necessidade de ser completado por uma metade que é exclusivamente sua e que só serviria para completar aquele o que é seu par exclusivo, conforme as ideias platônicas sobre o amor. Isso justificaria, então, a eterna busca amorosa e a eleição de um ser dotado de qualidades únicas para suprir o desejo de cada um.

Em *O banquete* (1990), foram proferidos sete discursos sobre o amor, dentre os quais estavam o de Aristófanes, Sócrates e Diotima e foram considerados os mais emblemáticos. Para Aristófanes, o amor é a eterna fusão com um ser exclusivo. Já o discurso de Sócrates acreditava que o amor era falta e que o esquema que pode representá-lo é: “amor = desejo = falta (COMTE-SPONVILLE, 2011, p.44)”. O discurso mais bonito e desenvolvido sobre o amor foi de Diotima – a sacerdotisa. O que poderia, até então, ser uma incoerência, por ter sido proferido por uma mulher, pois elas eram subjulgadas pela sociedade grega. O papel da mulher na Grécia Antiga, e por diversas gerações foi coadjuvante. Sempre tiveram por finalidade a reprodução e o cuidado aos filhos. Em alguns momentos históricos, também foram vistas como bruxas, feiticeiras, sedutoras, em especial, na Idade Média.

Por que logo ela seria a sábia a proferir o mais belo discurso, reproduzido por Agatão, sobre a origem do amor? Ainda que o discurso seja produzido por Diotima, quem o proferiu durante o banquete foi um homem. Ele quem deu voz ao discurso da

sacerdotisa, justamente porque a sociedade grega de outrora era patriarcal e o papel da mulher era secundário, já que sua voz era usurpada.

Segundo o discurso de Diotima, proferido em *O banquete* por Agatão, a origem do amor data de quando nasceu Afrodite. Nessa ocasião todos os deuses banquetevam (comiam e embriagavam-se) e dentre eles estava Recurso que era filho da Prudência. Recurso, de tanta embriaguez, adormeceu no Jardim de Zeus. Nesse momento, Pobreza, que estava à espera das sobras do banquete, consumou o ato sexual com ele e nasceu o amor: filho da Pobreza e do Recurso.

Esse trecho da história da origem grega do amor demonstra, nas entrelinhas, o papel ocupado pela mulher nessa sociedade, pois elas eram consideradas sedutoras e perigosas ou musas que estariam ali para o bel-prazer masculino. A união de Pobreza e Recurso também revela a natureza dicotômica do amor, que ao mesmo tempo é falta e abundância. O resultado disso é que “primeiramente ele é sempre pobre e longe de ser delicado e belo, mas é duro e seco (...), porque tem a natureza da mãe (PLATÃO, 2009, p.62)”. Em contrapartida, a natureza do pai do amor (deus do Recurso) lhe confere um *status* de elevação, pois é bom, belo e corajoso, embora oscile entre a personalidade ‘fraca e vil’ da mãe e a natureza ‘bondosa e rica’ do pai.

Por conseguinte, Comte-Sponville, baseado nos discursos de Platão em *O banquete*, chega à conclusão de que o amor também é falta, aquilo que precisa ser completado. Assim, “o que não temos, o que não somos, o que nos falta, são esses os objetos do desejo e do amor (COMTE-SPONVILLE, 2011, p.46)”, segundo o discurso proferido por Aristófanes em *O banquete*. Logo, o amor no conceito platônico seria a eterna busca da metade ideal para que a fusão dos dois seres acontecesse.

Entretanto, se o desejo é falta, só é desejado o que não se tem e, logo, se só é desejado o que não se tem, jamais se terá o que se deseja. Portanto, nunca se é feliz, pois ser feliz é ter o que se deseja – segundo Comte-Sponville. Assim, o desejo torna-se desinteressante quando conquistado. Essa é a busca que jamais se concretiza. Nas palavras interpretativas do teórico, “o amor não é completude, mas incompletude; não é fusão, mas busca; não é perfeição plena, mas pobreza devoradora (COMTE-SPONVILLE, 2011, p.44)”. Dessa forma, “entendemos porque é tão fácil se apaixonar, e tão difícil, na vida de um casal, continuar apaixonado (IDEM, 2011, p.45)”.

Para a moral cristã antiga, que tentou cercear as paixões e os desejos humanos ao fazer a mediação Deus/indivíduo, a paixão e o desejo eram graves doenças às quais os seres humanos estavam submetidos e deveriam evitá-las. A paixão era considerada



temível e perturbadora, pois poderia colocar tudo a perder e levar o senhor a ceder aos caprichos de sua dama ou até mesmo tornar-se escravo das vontades dela. Com o avanço dos preceitos cristãos, avança também a noção de pecado, o sujeito passa a viver sob uma forte culpa, já que seus anseios devem ser elevados e seu corpo considerado um templo do Espírito Santo. Antes disso, os gregos antigos se davam à desforra de gozar os prazeres físicos – como amar, comer e beber nos banquetes – sem qualquer culpa, pois a noção de pecado não existia para aquela sociedade.

Entretanto, a grande transformação da moral cristã está na internalização dos conceitos religiosos ditados pela religião. Portanto, o que se torna estranho ao mundo cristão é que o que antes era praticado publicamente (banquetes regados a vinhos, discursos amorosos e sexo), agora são pecados individuais. Assim, tudo que era permitido, o cristianismo disciplinou e condenou como práticas pecaminosas.

Para o Ocidente, amor e casamento nem sempre estiveram ligados. O compromisso matrimonial quase sempre esteve ligado a um acordo familiar, por vezes, de valor comercial. Assim sendo, o casamento nessa época era uma instituição comercial. Para os cristãos e judaicos, o matrimônio era a junção do sentimento amoroso e da necessidade de procriar. A mulher ocupava lugar de submissão na ordem familiar e o compromisso dela com o esposo não o impedia de se relacionar com outras mulheres.

Ainda que a Igreja Cristã intentasse proibir a seus fiéis o prazer carnal, sob pena de serem condenados pecadores, “a ruptura de isolar o corpo do mundo físico é um processo lento e de embate com antigas tradições gregas ou judaicas e vai ao encontro ainda da corrente no interior do próprio movimento cristão, para as quais o sentido da libertação do corpo era outro (LÁZARO, 1996, p.71)”.

No amor cortês, conter o desejo do guerreiro ante sua amada era uma forma de elevar a força; já na pós-modernidade, contê-lo é adiar a possibilidade de satisfazer-se. Nos tempos de cortesia, amor e casamento não eram sinônimos, a dama, por vezes, preferia ser amante a ser esposa do guerreiro, como na história medieval de Abelardo e Heloísa <sup>8</sup>: (1120) “ela preferia o título de amante ao de esposa e o considerava mais honroso; ela estaria ligada a mim apenas pela ternura e não pela força do laço nupcial (Zumthor *apud* LÁZARO, 1996, p.103)”.

---

<sup>8</sup> Uma das primeiras histórias de amor no Ocidente, acontecida no século XII, idade média.

A escolha amorosa nessa época era dissociada da do casamento, porque geralmente os matrimônios eram feitos por arranjos entre as famílias que tinham interesses mercantis em comum. Logo, a possibilidade amorosa, às vezes, era encontrada fora de casa, do seio familiar. Assim, o casamento tinha objetivo mercantil e à relação cortês eram atribuídas “as imagens e metáforas com as quais se tentou apreender a natureza do amor, vamos perceber que a ela se confere o atributo e uma propriedade de uma força capaz de superar limites, um vigor que organiza o mundo e conduz os homens (LÁZARO, 1996, p.17)”.

Durante o século XII, período do amor cortês, o adiamento do desejo representava a recompensa do cavaleiro. Lograr o amor de sua dama era como viver no jardim das delícias, como forma de recompensa pelos feitos heroicos e corajosos. A mesma lógica de recompensa vai reaparecer em Camões, 1556 (século XVI), quando os argonautas portugueses encontram o galardão por seus feitos – (a Ilha Namorada, repleta de ninfas às suas esperas). Assim, “castelos habitados por mulheres encantadoras aguardam a liberação do herói que, em suas aventuras, deve dar prova de sua capacidade de conter-se. Esta contenção significa domar a si mesmo à força bruta da natureza rebelada (LÁZARO, 1996, p.81)”. Em uma prova a si de conseguir conter o próprio desejo.

Já no século XV, o sentimento amoroso esteve ligado à bruxaria, ao feitiço, ao encanto, pois era comparado a isso. Quanto às mulheres, com seus olhares fulminantes, eram consideradas feiticeiras, dotadas de poderes (segundo acreditava-se) capazes de enfeitiçar e seduzir um homem. Nessa época, muitas foram consideradas bruxas e queimadas pela Santa Inquisição, setor da Igreja Católica incumbido de punir e julgar toda e qualquer pessoa que não se adequasse aos seus ditames. Logo, “esta violência dirige-se, principalmente, contra o corpo feminino que sofre na carne, até a morte, a força com a qual se elabora uma nova forma de representação do corpo, suas relações com a alma e o universo (LÁZARO, 1996, p.128)”.

Em meados dos séculos XVI e XVII, o amor entre homem e mulher passou a ganhar outra forma e o jogo amoroso, por vezes, esteve ligado à morte, ao desejo irrealizado, à luta social entre famílias rivais, como se estivesse sempre junto ao trágico. Expoente literário máximo disso é a história de Romeu e Julieta. No Renascimento, segundo Lázaro (1996), começa a surgir a noção de amor mais próxima àquela a que se acredita na modernidade.

Amar, antes de tudo, é buscar a realização pessoal por meio de alguém a quem se elege ser amado. Dessa forma, nasce a noção tão forte e presente de alteridade. Assim, o amor passa a ser visto como uma experiência íntima e pessoal, o que remete aos versos de Baleiro: “ando tão à flor da pele/meu desejo se confunde com a vontade de não ser/ando tão à flor da pele/que a minha pele/tem o fogo do juízo final”.<sup>9</sup> Tal ideia se afirma a partir do período renascentista, pois o fardo e as pressões sociais nesse momento passaram a ser menores, já que a Igreja não ocupava mais o papel central, agora o homem é o centro de tudo – uma transformação da visão teocêntrica para antropocêntrica.

Entretanto, o Renascimento também será o início do abandono do homem às suas próprias escolhas, já que agora é o centro de tudo. Retoma-se o sentimento amoroso tal como o concebia Platão, agora sob outro nome – movimento neoplatônico. Assim, “o que se chama de amor moderno, em sua geografia, é capaz de reconhecer estes abismos em que os homens se lançam na procura da veracidade e autenticidade do sentimento amoroso (LÁZARO, 1996, p.130)”. Nesse tempo, o amor representa também o porto seguro, o íntimo, o individual, aquilo que protege esse sujeito dos impactos da grande transformação social. Passa a ser um espaço sagrado e confortante. A escolha amorosa, por vezes, ajuda a manter a autoafirmação, ainda que esteja em conflito direto e imediato com o social. Elege-se alguém que se julga ser merecedor daquele sentimento.

No Renascimento, acreditava-se que o destino de cada ser seria traçado pelas escolhas e relações particulares com a sociedade, portanto exercia a autonomia e a liberdade de escolha. Contudo, ainda que o amor nessa época fosse visto como uma possibilidade de esperança, também ocasionava ao sujeito estar envolvido e doado a outro alguém, integralmente. Assim, “o sentimento amoroso concretizado elevava o indivíduo ao seu grau máximo de interioridade, à experiência mais decisiva que ele poderia ter de si mesmo (LÁZARO, 1996, p.133)”.

Para Lázaro (1996), a história de Romeu e Julieta ajuda a compreender o amor moderno, por meio da morte. Ao morrerem juntos, não destroem o sentimento; mas sim, torna-o um sacrifício que é semelhante ao conflito vivido pelo amante em relação à sociedade, quando faz a escolha amorosa. Desse modo,

---

<sup>9</sup> BALEIRO, Zeca. “Flor da pele”. *Por onde andar* Stephen Fry. São Paulo: Universal Music, 1997.

o mundo moderno inaugura um novo lugar para o amor na vida social. Se na Antiguidade havia reservado à experiência amorosa um lugar marginal na biografia de seus indivíduos e grupos, a partir do Renascimento, podemos assistir a movimentos que visam à integração desta experiência no conjunto das práticas em que indivíduos e grupos estão envolvidos (LÁZARO, 1996, p.151).

O que diferencia o amor vivido em outras épocas daquele vivido na modernidade é que agora pode ser reconhecido como legítimo e ter lugar próprio, um lugar na individualidade, singular, pois,

à medida que as relações entre indivíduo e sociedade se transformam, à medida que o vigor do princípio de utilidade impõe à vida econômica uma lógica que contradita a tradicional lógica social, à medida que a ruptura das tradições lança o indivíduo numa situação de desamparo, a noção de amor adquire mais importância, maior complexidade e maior vigor (LÁZARO, 1996, p.154).

Como já dito anteriormente, no amor (em sua evolução histórica) nem sempre sentimento e matrimônio caminharam juntos. Entretanto, a partir da sociedade burguesa constata-se que a eleição amorosa deve reuni-los. Esse se torna popular na literatura do período e é amplamente discutido, considerado único e elevado. Portanto, “a questão é compreensível: uma vez que a família burguesa reivindica o estatuto de um lugar fora do mundo e dos conflitos, um espaço de pura humanidade, só o amor – expressão da individualidade indeterminada – pode fundá-la (LÁZARO, 1996, p.156)”. É como se o amor trouxesse ao indivíduo a atenuação das pressões sociais de ele ser livre.

Esse período de transformação social burguesa acaba por trazer aos indivíduos novos pensamentos, como um maior controle sobre a vida sexual, devido à grande erotização e à valorização da intimidade particular, restrita ao ambiente doméstico, já que era entendida como uma esfera separada da vida social. Então, a sociedade burguesa trouxe valores novos em relação ao sexo e à noção de amor, mesmo com a grande pressão religiosa sofrida outrora. Antes o sexo era tratado de forma escondida e privada pelas sociedades antigas. Entretanto, na modernidade, não é escondido, é debatido e investigado. Nos séculos XIX e XX, a sexualidade foi guardada a sete chaves, um mal do qual era necessário se precaver.

O sexo se configurou de modo diferente, antes velado e escondido, sob um forte apelo pecaminoso, agora é livre, solto, discutido. A família também ganhou novo papel na modernidade. Era apenas uma instituição para manter os negócios entre condescendentes, agora é uma escolha feita, uma aliança entre homem e mulher por

vontade própria. “A família aparece como a instituição que permuta a aliança e a sexualidade: ela se torna o lugar obrigatório dos afetos, dos sentimentos e do amor (LÁZARO, 1996, p.159)”.

A instabilidade das transformações sociais ocasionou aumento da individualidade e da intimidade e, conseqüentemente, o fortalecimento da experiência amorosa como singular e íntima. É nela que o sujeito encontra refúgio para suas inquietações e medo. É nesse período também que eclode a valorização ainda maior da experiência amorosa e o isolamento do indivíduo ante a impossibilidade de gozar tudo aquilo que fora prometido pelos ideais burgueses. No mundo moderno, o amor passa a ser uma experiência singular e de importância fundamental,

[o amor]

vai deslocar essa ênfase para o interior do indivíduo, suas experiências e sofrimentos. É desta tradição que se alimenta o nascente mercado cultural dos séculos XVIII e XIX. A cultura de massas do século XX apresentará o amor como grande experiência da singularidade do indivíduo em consonância com a tradição que ela propaga (LÁZARO, 1996, p.20-21).

## 1.2 - Os tempos líquidos

Com a mudança de ordem social, econômica e política vivida na contemporaneidade e devido às múltiplas identidades que proporciona, o amor agora ocupa, definitivamente, um lugar central na história do ser humano. Ele é visto e aceito como uma experiência individual, por vezes, bastante egoísta. É por meio dele que o sujeito encontra refúgio para as dificuldades, é nele que está o conforto, o acalanto para as inquietações e dificuldades da vida. Foi essa tradição que alimentou o mercado cultural dos séculos XVIII e XIX. É devido às pressões sociais de globalização que as identidades são reinventadas.

Um número crescente de indivíduos passa a ter contato com o *ciberespaço*<sup>10</sup> e a se identificar com o que é global, “mas isso não significa que, na busca pelo sentido e identidade de que necessitam e anseiam de modo não menos intenso do que as outras

---

<sup>10</sup> Espaço virtual dos meios de comunicação de massa, em especial, a *internet*, que proporciona ao sujeito pós-moderno estar em contato com outras culturas, povos e costumes. O que ocasiona uma troca importante de experiência e novas identidades com conhecimentos que estão fora do lugar onde se vive, aquilo que é local. O *ciberespaço*, então, proporciona o conhecimento do novo e o contato com o globo. Assim, o indivíduo dá menos importância ao local e valoriza o global.

peessoas, os membros da elite globalmente conectada possam desconsiderar o lugar em que vivem ou trabalham (BAUMAN, 2004, p.125)”.

Entretanto, as pessoas estranhas ao local são vistas como forasteiras, uma ameaça à segurança e proteger-se delas é isolar-se mais, está aí a justificativa para o sujeito esconder-se nos condomínios residenciais, fechados e seguros, 24 horas por dia. É um espaço restrito, a respeito do qual “as propagandas propõem um modo de vida completo (...), um traço muito importante é o isolamento. Isolamento significa separação daqueles considerados socialmente inferiores (BAUMAN, 2004, p.130)”. Essas são ideias de isolamento e vida sob medida que remetem aos versos de Zeca Baleiro: “já tenho um filho e um cachorro/me sinto como num comercial de margarina/ (...) sou mais feliz do que os felizes/engrosso o coro dos contentes/e me contento em ser banal<sup>11</sup>”.

Bauman adverte que os homens e mulheres desse tempo desejam ter uma relação afetiva, mas não conseguem arcar com todos os prejuízos que ela pode acarretar, pois é como se o desejo de se relacionar fosse sendo aniquilado à medida que a individualidade e o espaço de cada um são invadidos pelo outro. Outra agravante são as expectativas e satisfações que este ser almeja encontrar quando busca um relacionamento, visto que a modernidade é o mundo das possibilidades, da livre escolha, do *self-service* e, logo, tem dificuldade de lidar com as frustrações. É por isso que o ser humano desse tempo inova e cria uma nova forma se relacionar, uma forma mais leve, por meio de laços frouxos que podem ser desfeitos a qualquer tempo, sem muita demora, pois,

nenhuma das conexões que venham a preencher a lacuna deixada pelos vínculos ausentes ou obsoletos tem, contudo, a garantia de permanência. De qualquer modo, eles só precisam ser frouxamente atados, para que possam ser outra vez desfeitos, sem grandes delongas, quando os cenários mudarem – o que, na modernidade líquida, decerto ocorrerá repetidas vezes. É a misteriosa fragilidade dos vínculos humanos, o sentimento de insegurança que inspira os desejos conflitantes (estimulados por tal sentimento) de apertar os laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos (BAUMAN, 2004, p.07).

É diante de toda esta evolução histórica que o amor se desenvolve e passa de um conceito sólido (o amor nas ideias) ao *líquido* (amor descompromissado, busca apenas da satisfação dos desejos). Por vezes, os processos históricos tiveram avanços e retrocessos que permitiram ao sujeito contemporâneo evoluir ao extremo desapego.

---

<sup>11</sup> BALEIRO, Zeca. “Um filho e um cachorro”. *Perfil*. São Paulo: Universal Music, 2003.

Como já dito anteriormente, a relação amorosa era vista pela sociedade como aquilo que deveria limitar-se à esfera privada, entretanto, hoje está cada vez mais aberta ao público.

Presente nos programas de TV, *internet*, rádio, nos *reality shows*, manifesta-se como um bem essencial ao acolhimento a quem está neste tempo. Falar de amor, sentir-se querido, cuidado por alguém é um grande anseio do indivíduo. Contudo, as fartas possibilidades de interação na era da comunicação trazem uma confusão mental quanto a essa escolha. Sobre isso, Bauman diz que “no líquido cenário da vida moderna, os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos da ambivalência (2004, p.08)”. Isso ocorre exatamente porque, antes era privado de todos os prazeres, agora é livre para gozá-los, e esse homem não sabe como administrar tanta liberdade.

Diante dessa ambivalência de desejar um relacionamento e pesar os encargos que trará, o sujeito passa a optar por breves encontros que satisfaçam seu desejo instantaneamente e Bauman chama isso de “relacionamentos de bolso”, pois, “quanto menos você investir no relacionamento, menos inseguro vai se sentir quando for exposto às flutuações de suas emoções futuras (2004, p.37)”.

Instrumentos tecnológicos para favorecer esses instantâneos relacionamentos, a era das comunicações tem de sobra. As salas de bate-papo na *internet* já são divididas por interesses, como cidade, idade, sexo casual, troca de imagens eróticas, bem como existem as redes sociais especializadas no encontro de relacionamentos. Bastam alguns cliques para se encontre a ‘satisfação do desejo’. A liberação, a veiculação e a facilidade na comunicação acabam por facilitar o “*self-service*”, a escolha a seu gosto. Como dito por Lipovetsky, pode-se escolher o parceiro amoroso como quem escolhe um outro produto qualquer. Bauman também trata dessa ideia, dizendo que

para nós, os habitantes deste líquido mundo moderno que detesta tudo o que é sólido e durável, tudo que não se ajusta ao uso instantâneo, estabelecer um vínculo de afinidade proclama a intenção de tornar esse vínculo semelhante ao parentesco – mas também a presteza em pagar o preço pelo *avatar* na moeda corrente da luta diária e enfadonha (2004, p.46).

Já que estar ligado permanentemente ao outro pode gerar encargos difíceis de se superar, por que não se ‘conectar’ apenas eventualmente às pessoas? A *internet* proporciona aos internautas que conheçam diversas pessoas, selecione-as a seu gosto e também as apague de seus contatos, sem qualquer delonga, quando essa conexão não for mais satisfatória. Compartilhar segredos, medos, aspirações com desconhecidos

que têm os mesmos desejos, mas também não têm coragem de revelá-los, ocasiona uma sensação confortante, uma forma de pertencimento e ao mesmo tempo autoaceitação. Bauman chama isso de “comunidades de ocasião”, já que

se espera serem autoconstruídas em torno de eventos, ídolos, pânicos ou modas. Mais diversificadas como pontos focais, porém compartilhando a característica de uma curta e, decrescente, expectativa de vida. Elas não duram mais que as emoções que mantêm no foco das atenções e estimulam a conjunção de interesses – fugaz, mas não por isso menos intensa – a se coligar e aderir à causa (BAUMAN, 2004, p.51).

Sobre os relacionamentos *self-service*, conectados por rede, o autor diz ainda que

nós entramos nos *chats* e temos ‘camaradas’ que conversam conosco. Os camaradas vêm e vão, entram e saem do circuito – mas sempre há na linha alguns deles se coçando para inundar o silêncio com mensagens. No relacionamento ‘camarada/camarada’, não são as mensagens em si, mas seu ir e vir, sua circulação, que constitui a mensagem – não importa o conteúdo. Nós pertencemos ao fluxo constante de palavras e sentenças inconclusas (abreviações truncadas para acelerar a comunicação). Pertencemos à conversa, não àquilo sobre o que se conversa (BAUMAN, 2004, p.52).

Os encargos sociais pós-modernos acabam por manter os indivíduos cada vez mais individuais e egocêntricos. O reconhecimento com o outro é temporário e sempre sob forte sentimento de distanciamento. As uniões estáveis passam a ser flexíveis, cada um na sua casa, com seus pertences, sua individualidade que jamais poderá ser violada. Ainda que se deseje ter um relacionamento, a individualidade ameaçada e a possibilidade de ter laços fixos assustam e, por isso, os relacionamentos são substituídos por encontros casuais, de satisfação imediata, como mostra o trecho da letra de Zeca Baleiro: “antes o atrito que o contrato/sexo também é bom negócio/o melhor da vida é isso e ócio<sup>12</sup>”.

Assim, “o casamento ao estilo antigo, ‘até que a morte nos separe’, já desestabilizado pela coabitação ‘vamos ver como funciona’, reconhecidamente temporário, é substituído pelo ‘ficar junto’, de horário parcial ou flexível (BAUMAN, 2004, p.54)”, porque o sujeito contemporâneo tem uma forte ligação com o sexo, chegando a ser intitulado de ‘*homo sexualis*’. Segundo o teórico,

---

<sup>12</sup> BALEIRO, Zeca. “Meu amor, minha flor, minha menina”. *Baladas no asfalto e outros blues*. São Paulo: Universal Music, 2005.



é fácil perceber o papel do sexo, ele se estende na direção do outro ser humano, exige sua presença e se esforça para transformá-la em união. Anseia pelo convívio. Torna qualquer ser humano – ainda que realizado e, sob todos os outros aspectos, autossuficiente – incompleto e insatisfeito, a menos que esteja unido um ao outro (BAUMAN, 2004, p.55).

Ao comparar o papel do sexo na sociedade, antes e hoje, nota-se uma clara mudança. O cristianismo enxergava o sexo fora do casamento como pecado, já para os gregos as relações heterossexuais tinham como função apenas gerar filhos. No amor cortês, o sexo estava ligado à recompensa por um feito heroico do cavaleiro e essa recompensa geralmente não era dada pela esposa, mas sim pela amante. Na pós-modernidade, o sexo ocupa lugar prioritário em grande parte dos relacionamentos. O sujeito procura satisfação sem grandes envolvimento, o sexo é uma forma de satisfazer, ainda que momentaneamente, a vontade de ser desejado, sem ter que se relacionar mais seriamente com o outro.

A mistura de sentimentos e sensações difusas também aparece na letra “Blues do elevador” (2005): “ora quem é que não sabe/o que é se sentir sozinho/mais sozinho que um elevador vazio/achando a vida tão chata<sup>13</sup>”. Demonstra seus sentimentos pela falta de afeto. Por outro lado, no trecho de “Meu amor, meu bem, me ame” (1999), a voz lírica tem outra forma de representação distinta da primeira, ao proferir que deseja ser satisfeita, ao falar “meu amor, meu bem, sacie, mate/minha fome de vampiro senão eu piro/(...) 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”<sup>14</sup>. Assim, os trechos dessas canções deixam clara a tensão dicotômica da qual o sujeito da contemporaneidade participa, já que oscila entre o desejo do amor sólido e o desejo pós-moderno do amor líquido, dissoluto, descompromissado.

Apesar do ganho social quanto à importância das vivências do sexo, Giddens aponta algumas diferenças ocorridas no conceito de amor. Para o autor, existem diferenças entre amor romântico e amor confluyente. O primeiro tende a fragmentar-se e transformar-se no segundo. Conforme explica,

o amor confluyente é um amor ativo, contingente e por isso entra em choque com as categorias para ‘sempre’ e ‘único’ da ideia de amor romântico.(...) Quanto mais o amor confluyente consolida-se em uma possibilidade real, mais

---

<sup>13</sup> BALEIRO, Zeca. “Um filho e um cachorro”. *Perfil*. São Paulo: Universal Music, 2003.

<sup>14</sup> BALEIRO, Zeca. “Meu amor, meu bem, me ame”. *Vô imbolá*. São Paulo: Universal Music: 1999.

se afasta da busca da ‘pessoa especial’ e o que mais conta é o relacionamento especial (GIDDENS, 1993, p.72).

O autor aponta que essa forma de amor não deseja exclusividade sexual, mas intenta a satisfação de ambos os envolvidos. É outra forma de lealdade, estabelecida pelo casal, pois deseja ser igual na forma de doação de um ao outro e é, exatamente, isso que os aproxima de um relacionamento puro. Assim, o amor confluyente pela primeira vez introduz a *ars erótica* (arte erótica) no cerne do relacionamento conjugal e transforma a realização do prazer sexual recíproco em um elemento-chave na manutenção ou dissolução do relacionamento.

Bauman (2004) também compartilha dessa mesma visão quando se refere ao homem do século XXI, intitulado-o de “*homo sexualis*”. Com o reconhecimento do sexo como imprescindível para um relacionamento feliz, aumenta o debate e há propagação das variadas formas de busca sexual e satisfação. A literatura que trata do tema ganha espaço e as mulheres que antes eram tidas como impuras, devido à confissão de seus desejos, deixam de ser consideradas como tais. Portanto,

o amor confluyente desenvolve-se como um ideal em uma sociedade onde quase todos têm a oportunidade de tornarem-se sexualmente realizados; e presume o desaparecimento da distinção entre as mulheres ‘respeitáveis’ e aquelas que de algum modo estão marginalizadas da vida social ortodoxa (GIDDENS, 1993, p.74).

Giddens aponta ainda que a principal diferença entre o amor romântico e o confluyente é quanto à exclusividade amorosa e à falta dela, pois

diferentemente do amor romântico, o amor confluyente não é necessariamente monogâmico, no sentido de exclusividade sexual. O que mantém o relacionamento puro é a aceitação, por parte de cada um dos parceiros, ‘até segunda ordem’, de que cada um obtenha da relação benefício suficiente que justifique a continuidade. A exclusividade sexual tem um papel no relacionamento até o ponto em que os parceiros a considerem desejável ou essencial (1993, p.74).

Em relação às diferenças de comportamento de gênero, as mulheres (ditas como honradas) antes casavam-se virgens e eram parceiras, por toda a vida, de um único homem. Há tempos a concepção mudou e elas também buscam prazer, satisfação sexual. Como bem diz Giddens, “o sexo não é conduzido às escondidas na civilização moderna. Ao contrário, vem sendo continuamente discutido e investigado (1993, p.28)”. O autor reconhece que o sexo, por vezes, tem se confundido com amor neste tempo,

“comecei a escrever sobre sexo. E me deparei escrevendo quase outro tanto sobre o amor e sobre os gêneros masculino e feminino (GIDDENS, 1993, p.09)”.

O autor chama a atenção ainda para a sexualidade na contemporaneidade e a intitula de sexualidade plástica, ao dizer que agora é “descentralizada, liberta das necessidades de reprodução (GIDDENS,1993, p.10)”. O papel da mulher no sexo, nos tempos antigos, era relegado à reprodução e sentir prazer não fazia parte dos preceitos morais, entretanto “hoje é comum uma mulher ter muitos amantes antes de assumir (e mesmo durante, assim como depois de terminar) um envolvimento sexual ‘sério’ (GIDDENS, 1993, p.16)”. A mudança sexual feminina ocorreu de tal forma que hoje as moças que se casavam virgens têm diversas experiências sexuais antes do casamento. Assim,

a maior parte das pessoas, homens e mulheres, chega atualmente ao casamento trazendo com ela uma reserva substancial de experiência e reconhecimento sexual(...) As mulheres esperam tanto receber quanto proporcionar prazer sexual e muitas começaram a considerar uma vida sexual compensatória como requisito chave para um casamento feliz (GIDDENS, 1993, p.21-22).

No capítulo O declínio da perversão, Giddens indaga como a sexualidade (em especial, a feminina, cuja manifestação era tida como histeria) passou a ser aceita pela sociedade. Ele questiona “como se explica que ações sexuais que um dia foram tão severamente condenadas e, às vezes, permaneciam formalmente ilegais, sejam hoje extensamente praticadas e, em muitos círculos, ativamente estimuladas (1993, p.43)”.

Para o início da resposta desse questionamento, o autor aponta a publicação de *Três ensaios sobre a sexualidade*, de Freud. A obra esclarecia que a chamada perversão sexual nada mais era do que atitudes comuns que acometiam a sexualidade de pessoas normais. É a partir dessa noção, em 1905, que algumas práticas sexuais deixam de ser consideradas patologias a serem tratadas. Devido a isso, a diversidade sexual, por vezes condenada pela sociedade, é vista como um direito de autoexpressar-se presente no estado democrático. Dessa forma, “a sexualidade tornou-se um componente integral das relações sociais, como resultado de mudanças já discutidas, a heterossexualidade não é mais um padrão pelo qual tudo o mais é julgado (GIDDENS, 1993, p.45)”.

### 1.3 - O líquido amor

*Ao contrário dos relacionamentos antiquados, parece feito sob medida para o líquido cenário da vida moderna, em que se espera e se deseja que as possibilidades 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 mais completa. (Bauman)*

A intimidade e o amor chegaram transformados à modernidade. A idealização e a concretude amorosa do par perfeito procuradas pelos seres, ao serem cortados ao meio por Zeus (como diz a lenda), dão vazão aos desejos de mercado e passa-se a esperar da relação com o outro um ganho social, uma satisfação incomensurável – como um produto bem elaborado e cheio de utilidades, pronto para a satisfação plena. Deposita-se toda a expectativa nas experiências amorosas que o mercado e a sociedade de consumo induzem os sujeitos a terem. Espera-se que o ser amado preencha os requisitos e anseios de plena satisfação, porque o sujeito contemporâneo vive um forte apelo hedonista, já que neste tempo tem compromisso apenas com a realização dos próprios desejos. Sobre a origem disso, Lipovetsky (2005), no capítulo Modernismo e pós-modernismo, aponta que o modernismo, por vezes, esteve ligado às previsões sensacionalistas, a partir dos movimentos culturais dos anos de 1970. Fala também da dificuldade de se conceituar o período exatamente por conta das ditas previsões, pois

há mais de um século o capitalismo vem sendo dilacerado por uma crise cultural profunda e aberta que podemos resumir em uma palavra: o modernismo, ou seja, essa nova lógica artística à base de rupturas e descontinuidades, que se apoia na negação da tradição, na cultura da novidade e da mudança (LIPOVETSKY, 2005, p.61).

Já o tempo de hoje, segundo o teórico, é fruto da ausência de ideologias de vanguarda que marcaram o período modernista e isso aconteceu devido ao hedonismo artístico, passando a ser o “valor central de nossa cultura, em consequência do consumo de massas. Logo, o prazer e o estímulo dos sentidos se tornaram valores dominantes na vida comum (LIPOVETSKY, 2005, p.83)”. É este tempo que democratiza o culto ao desejo, a possibilidade de realização abre “porta” para o novo.

Lipovetsky aponta ainda que o nascimento da era pós-moderna aconteceu a partir dos anos de 1960, com “o hedonismo exacerbado, revolta estudantil, liberação sexual, mas também filmes e publicações pornográficas, aumento da violência e da

crueldade nos espetáculos, a cultura comum se harmoniza com a liberação, com o prazer e o sexo (LIPOVETSKY, 2005, p.83)”. Estes anseios já apareciam (ainda que de forma velada na década de 1950), mas se potencializaram e ganharam força na década de 1960. O teórico chama o homem deste tempo de “narciso reinventado”, porque está preocupado consigo e com suas paixões e é altamente individualista e hedonista. Busca um estilo de vida livre de grandes preocupações, esvaziado de deuses e grandes significados. Entretanto, apesar de ser “cool em suas maneiras de ser e de agir, liberada da culpabilidade moral, é inclinado à angústia e à ansiedade. (...) Esta é a personalidade narcísica: a fragmentação disparatada do eu, a emergência de um indivíduo obediente a lógicas múltiplas (LIPOVETSKY, 2005, p.89)”.

Conseqüentemente, o fardo social carregado pelo sujeito passou a ser seus desígnios e vontades e por isso os valores permissivos, em conjunto com a abertura social, permitiram leveza a esse sujeito. Conquistou o direito de ser totalmente si mesmo e de ter uma identidade pessoal, o que também ocasionou grande narcisismo. Com a “morte” do sujeito moderno e o “nascimento” do pós-moderno, houve uma mudança no pensamento cultural. A era de consumo exacerbado, ao passo que dessocializou o indivíduo, tornou-o mais próximo de seus pares, semelhante àqueles que têm desejos incomuns aos seus. Contudo, as relações mantidas por esse sujeito são superficiais e esvaziadas de grandes conteúdos e significados, pois é preciso também fechar-se em si mesmo e manter um certo distanciamento do outro.

Com o fim dos movimentos da vanguarda, os artistas se sentiram livres para expressar sua individualidade sem a rigidez da necessidade de ruptura com um padrão do passado, ou seja, a arte, invés de ser uma ruptura com o antigo, passa a reinventá-lo. Busca cada vez mais o reencontro com os motivos artísticos de outrora, consequência disso é que sempre se tem a impressão de *dèja vu* ante a novidade. Já não se tem mais um período revolucionário ou algum ideal pelo qual lutar. A arte, que é *mímese* (representação do sentimento coletivo cultural), tem a mesma sensação de monotonia, de falta de ideais expressos pelos artistas desta época. Portanto, corrobora a mesmice sentida pelo senso coletivo dos indivíduos que vivem neste tempo. O novo e o velho convivem pacificamente, sem grandes conflitos.

O teórico aponta ainda que, na pós-modernidade, com a queda dos movimentos vanguardistas, a arte passou a ser de “coexistência pacífica dos estilos, as identidades agora são múltiplas e houve uma desestabilização dos compromissos rígidos (2005, p.98)”. Logo, o objetivo artístico deste período é a possibilidade de escolhas individuais

e variadas, “substituindo a exclusão pela inclusão, legitimando todos os estilos de todas as épocas. Ser absolutamente moderno foi substituído pela palavra de ordem pós-moderna e narcísica: é preciso ser absolutamente si mesmo (LIPOVETSKY, 2005, p. 99/101)”.

Tal situação gera angústia e sensação de solidão pela falta do novo, questões que se percebem expostas nesta letra de Baleiro: “vou pisando asfalto entre os automóveis/ (...) os sinais estão fechados (...) /e eu sinto como se eu seguisse os meus sapatos por aí<sup>15</sup>”. O eu-lírico segue seu caminho quase que autômato, como explicitada na imagem reificada da “coisa” (sapatos) sobre a ação do ser.

Em contraste a esse movimento autômato, nos versos seguintes, o compositor diz que “o futuro se anuncia num *outdoor* luminoso/luminoso o futuro se anuncia”. Ao pronunciar-se dessa forma, o eu da canção demonstra se sentir fora desse “luminoso futuro”, para o qual é seduzido constantemente, com a promessa de igualdade e livre escolha que a pós-modernidade proporciona aos sujeitos. Esses versos também confirmam a grande importância do ‘bombardeio’ de informações, ainda que esvaziadas de conteúdo significativo, como fala Lipovsky. O autor intitula isso de “*sedução à la carte*”.

O teórico reflete que se vive na era da sedução e que a vida está modulada em *kits* específicos para atender o gosto de cada pessoa, de acordo com seus anseios. A vida é flexível, com infinitas possibilidades de se buscar a felicidade. Todos são seduzidos a reduzir cada vez mais tudo que é rígido e coercitivo, buscar a leveza e o bel-prazer; seja na vida pessoal, social ou amorosa. Para melhor compreensão, o autor diz que “a sedução remete ao nosso universo de gamas opcionais, das nuances exóticas, da ambiência psicológica, musical e informativa, na qual cada um tem o prazer de compor à vontade os elementos de sua existência (LIPOVETSKY, 2005, p. 3)”.

A possibilidade de moldar a felicidade, de gerenciar a realização dos próprios desejos resume a sociedade pós-moderna: aberta e plural, seja pela publicidade combinatória que oferece diversas oportunidades para isso, seja pela ausência de aspirações revolucionárias. Somados hedonismo e recessão econômica, o sujeito se vê em meio à frustração por ter vontade de consumir, porém ter que reduzi-la em decorrência da crise econômica vivida pelo capitalismo. É a partir daí que surgem os movimentos dos excluídos do sistema, os terrorismos de toda ordem.

---

<sup>15</sup> BALEIRO, Zeca. “Balada do asfalto”. *Balada no asfalto e outros blues*. São Paulo: Universal Music, 2005.

Dessa forma, a transformação social e econômica vivida na pós-modernidade ocasionou uma mudança na relação que o sujeito deste tempo compartilha com o outro, visto que a mentalidade hedonista e o desejo da realização pessoal passam a ser os valores vigentes dessa era e aquele passa a esperá-los também em uma relação amorosa. Busca-se satisfação plena e realização dos desejos. O sentimento passa a ter o mesmo valor de qualquer outra mercadoria, é desejado por um tempo, porém, quando não for mais capaz de suprir a necessidade desse sujeito, será descartado. Bauman reitera que “guiada pelo impulso (...), tal como outros bens de consumo, a relação amorosa deve ser consumida instantaneamente e usada uma só vez, sem preconceito. E, antes de mais nada, eminentemente descartável (2004, p.27)”.

Tal ideia é representada pela metáfora da alma que remete a desejos físicos na letra “Alma nova”: “mas a minha alma não quer nem saber/só quer entrar em você/como tantas vezes já me viu fazer<sup>16</sup>”, substituindo a experiência amorosa, antes desejada, pela experiência sexual rápida e momentânea. Quando o sujeito contemporâneo não encontra a satisfação esperada em algum produto, bem ou serviço, ele o descarta. Nas relações afetivas não é diferente, pois quando não satisfazem o hedonismo almejado são descartadas, como uma mercadoria que pode e deve ser trocada por outra que agrade mais. É como comprar um produto que promete satisfação plena ou o seu dinheiro de volta. Sobre isso, Bauman ironiza e indaga: não há “alguma razão para que as parcerias sejam consideradas uma exceção à regra? (BAUMAN, 2004, p.28)”.

A experiência amorosa é comparada pelo a um *shopping center*, onde os consumidores compram não porque precisam, mas porque são impulsivos e desejam ter aquele bem instantaneamente. A justificativa para isso é que “semear, cultivar e alimentar o desejo leva tempo. (...) O desejo precisa de tempo para germinar, crescer, amadurecer. Numa época em que o “longo prazo” é cada vez mais curto, ainda assim a velocidade de maturação do desejo resiste de modo obstinado à aceleração (BAUMAN, 2004, p.26)”.

Este anseio de satisfação plena é encontrado em Baleiro, quando diz: “solidão não cura com aspirina/tanto que eu queria o teu amor/vem me trazer calor, fervor,

---

<sup>16</sup> BALEIRO, Zeca. “Alma nova”. *Baladas no asfalto e outros blues*. São Paulo: Universal Music, 2005.

fervura/me vestir do terno da ternura/sexo também é bom negócio”<sup>17</sup>. Nota-se claramente que o indivíduo (abandonado aos seus próprios desejos) almeja uma relação afetiva, entretanto ela deve satisfazer seus anseios plenamente para que aquele se sinta preenchido, ainda que momentaneamente. Uma relação amorosa pode ser comparada a um investimento como qualquer outro: “você entrou com tempo, dinheiro, esforços que poderia empregar para outros fins, esperando fazer a coisa certa e esperando também que aquilo que perdeu, de alguma forma, fosse-lhe devolvido – com lucro (BAUMAN, 2004, p.29)”.

Contudo, o desejo realizado pode ser abalado pela grande vontade de satisfação. Nesse ponto as ideias de Bauman e Platão se confrontam, pois, para este amor é desejo e falta, já para aquele, desejo e amor estão separados. Platão acredita que só existe o desejo se houver falta, porque não se pode desejar aquilo que já se tem. Bauman crê que são sentimentos distintos e diz que “se o desejo quer consumir, o amor quer possuir. Enquanto a realização do desejo coincide com a aniquilação de seu objeto, o amor cresce com a aquisição deste e se realiza na durabilidade. Se o desejo se autodestrói, o amor se autoperpetua (BAUMAN, 2004, p.24)”. O teórico diz também que o desejo é visceral, carnal, vontade de aniquilação, preenchimento do vazio, é um impulso que despe a alteridade. Já o amor é a vontade de cuidar do outro, de protegê-lo, alimentá-lo, abrigá-lo. É estar à disposição do ser amado para servir-lhe.

O relacionamento, segundo comparação de Bauman, é parecido com uma relação comercial em que para o outro “você é a ação a ser vendida ou o prejuízo a ser eliminado – e ninguém consulta as ações antes de devolvê-las ao mercado, nem os prejuízos antes de cortá-los (2004, p.30)”. Completa falando que boa parte dos relacionamentos são enxergados como um jeito de alcançar garantia de afeto e segurança, a solução para os problemas. Entretanto, ressalta que se a solidão também produz grande insegurança, isso também pode acontecer de forma ainda mais veemente em um relacionamento. Sobre esse aspecto, cita duas perversões que podem acometer o sujeito contemporâneo, no tocante ao amor e à insegurança. A primeira é causada pelo anseio de se ter paz e conforto, pois,

eu amo você, e assim, permito que você seja como é e insiste em ser, apesar das dúvidas que eu posso ter quanto à sensatez da sua escolha. Não importa o

---

<sup>17</sup> BALEIRO, Zeca. “Meu amor, minha flor, minha menina”. *Baladas no asfalto e outros blues*. São Paulo: Universal Music, 2005.



mal que a sua obstinação possa me causar: não ousarei contradizer você.(...) Agora você pode sossegar e suspender a busca (BAUMAN, 2004, p.32).

Nessa perversão o sujeito aniquila a própria identidade, os limites toleráveis para gozar um relacionamento. Ele se coloca na posição de mártir da pessoa amada e o objetivo é tentar mantê-la sempre por perto e evitar que ela vá em busca de realizar outros desejos. O objetivo do amante é tentar suprir todas as carências afetivas, físicas, econômicas do ser amado, a fim de que esse não sinta necessidade de procurar outro relacionamento. Trata-se de uma relação de aniquilação da alteridade.

A segunda perversão apontada pelo autor é oposta à primeira, pois o objetivo é tentar frear a identidade e a personalidade do outro e manter um amor passional, doentio que cerceia toda a liberdade do amante por medo de ser abandonado, já que se deseja extirpar e expurgar do amado todos os elementos de alteridade que dificultam a plenitude amorosa. Nessa perversão, o teórico diz que o maior medo do amante é estar separado do ser amado. O desejo daquele é transformar esse em sua parte inseparável. Não lhe permitir que tenha livre-arbítrio, que faça escolhas das quais ele não faça parte. Como bem resume: “aonde eu for você também vai; o que eu faço você também faz; o que eu aceito você também aceita; o que me ofende também ofende você. Se não é meu gêmeo siamês, seja meu clone! (BAUMAN, 2004, p.32-33)”.

Bauman (2004), no capítulo A dificuldade de amar o próximo, cita Freud para falar sobre essa forma de amor tão enfatizada pelo cristianismo e vista como imprescindível aos valores morais de uma sociedade civilizada. Contudo, amar ao próximo como a si mesmo representa perdas significativas na realização pessoal e na busca da felicidade, pois o senso crítico e egoísta do indivíduo contemporâneo pode se questionar que benefícios terá ao amar seu semelhante como a si mesmo. Conseqüentemente, isso é ainda mais difícil, porque não existem evidências satisfatórias e suficientes que provem ao sujeito contemporâneo que deva amar e bem-querer um estranho.

Esse pensamento acomete os contemporâneos exatamente porque esperam satisfação e reciprocidade e, às vezes, até doação maior por parte do outro. Sobre amar o próximo, Bauman chega à conclusão de que “é um mandamento que, na verdade, se justifica pelo fato de que nada mais contraria tão fortemente a natureza original no homem (2004, p.98)”. O autor estabelece também uma dicotomia entre amor próprio e amor ao próximo já que, segundo ele, estes estão totalmente ligados e dependentes entre si. Primeiro, porque para se conhecer o amor próprio, precisa-se ser amado, a fim de que

conheça o amor. Segundo, porque os seres humanos têm dificuldade de amar o próximo. Logo ninguém conhece, de fato, o amor, pois

a recusa do amor – a negação do *status* de objeto digno de amor – alimenta a autoaversão. O amor próprio é construído a partir do amor que nos é oferecido pelos outros. Se na sua construção forem usados substitutos, eles devem parecer cópias, embora fraudulentas, desse amor. Outros devem nos amar primeiro para que comecemos a amar a nós mesmos (BAUMAN, 2004, p.100).

Diante disso, como se pode oferecer ao outro um sentimento que nunca tenha sido compartilhado? O sujeito tem necessidade de ser aceito e reconhecido por seus semelhantes e por estranhos, sentir que faz diferença, que é especial o suficiente para experimentar amor próprio. Porém, o que a contemporaneidade proporciona é o teste desta singularidade de cada um, quando não a põe em xeque, já que vende ideias e comportamentos a todo tempo. Disso decorre também a confusão gerada pelas múltiplas identidades. No período de “*self-service*”, o indivíduo também pode se reinventar, entretanto como saber se a identidade assumida por ele é passível de aprovação pelo outro? Desta forma, Bauman (2004) argumenta que amar o próximo como a si mesmo suscita a vontade dele de ser reconhecido por ter um valor singular. Amar, assim, significaria reconhecer a singularidade de cada um.

Entretanto, amar a si acima de tudo é competir com o outro, é uma forma de defesa, pois os estranhos podem não ser confiáveis. A vida passa a ser um jogo de dominantes e dominados. O teórico usa vários exemplos para justificar isso, dentre os quais programas televisivos de *reality shows*, nos quais cada participante é um jogador sozinho que deve viver por sua conta e risco, pois “para progredir deve primeiro colaborar na exclusão de muitas outras pessoas ávidas por sobrevivência e sucesso que estão bloqueando seu caminho (2004, p.108)”. Essa oposição entre o sujeito e o outro gera rivalidade, confronto, competição. É a lei do mais forte, será vencedor aquele que sobreviver aos desafios e vencer seus semelhantes.

Bauman (2004), citando Giddens, fala que as pessoas nascidas nos séculos XX e XXI entram nos relacionamentos à procura de ganhos e permanecem neles até o ponto em que são considerados satisfatórios. Sobre esse aspecto, Giddens reflete que as relações amorosas de antigamente (como nos moldes dos casamentos antigos e duradouros) foram transformadas. Hoje podem ser rompidas ao bel-prazer de qualquer um de seus participantes a qualquer momento, pois já não se tem a garantia de que vão

durar. Já que a situação amorosa nestes tempos é instável, o atual vínculo não é duradouro e sólido. É o conceito de Anthony Giddens de “relacionamento puro”.

O que Giddens chama de “relacionamento puro”, Bauman nomeia de “amor líquido”. É aquele que se dissolve, escorre facilmente para o fim quando não há mais satisfação esperada por um dos envolvidos na relação. É um laço afetivo frouxo, sem consistência, que está em oposição a tudo que é sólido, elevado. Estar ligado a alguém, ou, como bem prefere Bauman, “conectado”, não traz garantia de que o objeto amado seja recíproco, esteja ligado ao outro. Isso gera instabilidade amorosa porque “as parcerias frouxas e eminentemente revogáveis substituíram o modelo de união pessoal até que a morte nos separe (BAUMAN, 2004, p.112)”. O autor define também o que é sólido e o que considera ser *líquido* quanto às relações sociais ao dizer que

o desligamento na nova elite global, em relação a seus antigos engajamentos com o *populus* local e o crescente hiato entre os espaços vivos/vividos dos que se separam e dos que foram deixados para trás, é comprovadamente o mais seminal de todos os afastamentos sociais, culturais e políticos associados à passagem do estado ‘sólido’ para o estado ‘líquido’ da modernidade (BAUMAN, 2004, p.121).

#### 1.4 - O lugar da canção e da voz do poeta Zeca Baleiro

*E se nenhuma percepção me impele, se não se forma em mim o desejo dessa (re)construção, é porque o texto não é poético.*(Paul Zumthor).

É a partir das ideias de análise da letra da canção popular, defendidas por Cyntrão (2004), como um sistema semiótico autônomo para fins de estudo, já que compõem o gênero híbrido de sistemas de signos que se pretende fazer um diagnóstico do amor vivido pelo sujeito contemporâneo.

Ver a letra poética como manifestação do imaginário passar a ser revelador, no sentido de perceber como são traduzidos os anseios do eu-poético e, mais ainda, de toda aquela geração de sujeitos que compartilha as mesmas instabilidades do mundo pós-moderno, uma vez que “o artista produz um discurso que é sempre a dialética das *práxis* sociais, na confluência de suas inspirações subjetivas (CYNTRÃO, 2004, p.11)”.

Em *A outra voz* (1993), de Octávio Paz, há vários ensaios que discutem a situação da poesia na contemporaneidade, a partir do século XX – o que poderíamos chamar de período pós-moderno. Entretanto, o próprio autor renega esta denominação e

diz que “ao período atual se tem chamado de pós-moderno. Nome equivocado. Se nossa época é pós-moderna, como chamarão a sua época nossos netos? (PAZ, 1996, p.06)”.

O autor questiona quem e quantos são os leitores de poesia, já que o mundo atual está voltado para questões individuais e há um esvaziamento de sentido nas relações sociais. A pergunta feita por Paz não tem sentido se estiver esvaziada de seu conceito social. Ao perguntar “quantos e quem lê poesia”, indaga a quantidade de leitores, mas também de que classe, em que época, em que espaço eles tiveram acesso ao conteúdo poético e de que maneira esse foi ressignificado para o indivíduo leitor. O próprio autor mesmo responde, dizendo que os consumidores de poesia são poucos, “uma imensa minoria”. Entretanto que se tornaria grande por estar ligada às subculturas diversas. Assim,

a pluralidade de subculturas no seio de uma cultura significa a coexistência de diferentes minorias, umas amantes da poesia, outras da música, outras da astronomia. E (...) por cima de cada subcultura existem ideias, crenças e costumes que são comuns a todos os membros da sociedade. Assim, os homens se reconhecem nas obras de arte porque estas oferecem imagens de sua totalidade oculta (PAZ, 1993, p.79-80).

Paz também diz que a poesia deve ser vista como a outra a voz, “entre revolução e religião, a poesia é a outra voz”. Sua voz é outra porque é “a das paixões e das visões; é de outro mundo e deste mundo, é a antiga e é de hoje mesmo, antiguidade sem datas (IDEM, 1993, p.139-140)”. Esta voz que se encontra no interior do poeta é a que a exterioriza para uma coletividade, que acaba por reconhecê-la e ressignificá-la, de acordo com suas experiências de vida. Para ele, o poeta retorna à infância, à memória, a fim de resgatar aquilo que será seu conteúdo poético, porque todos ouvem a “outra voz”. Completa dizendo também que a missão do poeta não é a de alimentar com ideias o pensamento e sim recordá-lo, reavivar o que tem se esquecido durante séculos. A poesia é, por assim dizer, imagem e voz. É a voz que dorme no fundo de cada homem.

Mesmo admitida a grande importância da poesia para o registro e resgate de subculturas, ela ainda sofre com o mercado cultural contemporâneo, já que intenta reduzir o leitor a algo massificado, igual. Desrespeitando as individualidades e o discurso moderno da possibilidade da escolha. O mercado cultural, então, tem papel fundamental para a redução do número de leitores de poesia na atualidade, pois, segundo Paz, “a indústria editorial contemporânea tende a dissolver a diversidade de públicos em uma maioria impessoal. (...) O comércio literário hoje é movido por uma

consideração meramente econômica: o valor supremo é o número de compradores de um livro (PAZ, 1993, p.125)”.

Contudo, contrária a esses argumentos, a poesia contemporânea resiste de outra forma. Ante este esvaziamento de conteúdo e o bombardeio de informações em que os sujeitos da pós-modernidade estão inseridos, existe uma voz, ou, como melhor identifica a outra voz, a voz da poesia – segundo Octávio Paz. A canção popular urbana é o exemplo de como a lírica está presente nesta era de esvaziamento de sentidos.

O fato é que “mais do que qualquer outra manifestação cultural, por sua penetração indubitável na camada média urbana da população, tem tido um papel fundamental na formação de uma identidade nacional (SILVA, 1993 *apud* CYNTRÃO, 2004, p.57)”. Em Octávio Paz, encontramos eco para tal afirmativa, quando nos diz que por todos os tempos e lugares foram feitas canções de amor e romances que revelaram sentimentos de dor, solidão e regozijo coletivo. Os meios de comunicação de massa, como rádio e TV e até os discos contribuíram bastante para que a difusão desses sentimentos ocorresse. As vozes, posições e conteúdos abordados são semelhantes, porque envolvem angústias amorosas e conflitos existenciais do ser. O teórico termina dizendo que

os poemas projetados na tela da televisão estão destinados a se converter numa forma poética: este gênero afetará a emissão e a recepção dos poemas de uma maneira não menos profunda que a do livro. (...) Realizará também, finalmente, a união entre os dois sentidos privilegiados do homem: a visão e a audição, a imagem e a palavra (PAZ, 1993, p.132).

*Canibalismo amoroso* (1984), de Affonso Romano de Sant’Anna, recém-relançado (2012), discute a história do desejo na cultura brasileira. Na epígrafe do livro, o autor utiliza um trecho de Marie Bonaparte que remete à incompletude da experiência amorosa: “(...) a necessidade de amar é de uma tenacidade diferente. Parece com uma sede que ninguém poderá satisfazer totalmente, nem mesmo pela posse física (*apud*, SANT’ANNA, 1984, p.17)”. O teórico objetiva, por meio da fala de poetas, representar o imaginário social do desejo e da repressão humana e diz: “estou interessado no inconsciente dos textos (...). Entender o inconsciente desses poemas é entender o inconsciente de uma comunidade e, portanto, sua ideologia amorosa (IDEM, 1984, p.10)”. Por isso, o estudo de letras de canção na pós-modernidade também se justifica como a tradução de uma tradição, seja ela amorosa, histórica, social.

Assim, para o autor, a imaginação do poeta traduz a consciência coletiva como um sonho em que ambas se fundem. Segundo afirma, o poeta é como um xamã que invoca alucinações e, por meio delas, faz toda uma coletividade ficar envolvida. Sant'Anna reitera o domínio do corpo como assunto poético. Esse corpo é representado pela voz masculina, é um olhar sujeito discursivo sob o objeto, a mulher. Diz que, na maioria das vezes, o corpo masculino é apagado da representação porque o homem é próprio detentor do discurso. O silenciamento do corpo masculino acarreta, segundo o autor, um prejuízo, pois “como o sujeito se escamoteava, projetando sobre o corpo feminino os seus próprios fantasmas. Aí se comporta como o ventríloquo: o corpo é do outro, mas a voz é sua (SANT'ANNA, 1984, p.10)”.

Na poética de Zeca Baleiro, as canções escolhidas para representar o discurso amoroso na pós-modernidade tratam do desejo masculino em relação à mulher desejada. Contudo, nesse desejo ora o homem é sujeito de si mesmo, ora é apenas coadjuvante, por se colocar ao dispor do objeto amado para existir, por isso há a presença forte da alteridade nas letras analisadas. A mulher é cantada nas canções balerianas sem voz, está sempre presa à imaginação de desejo da voz masculina que fala por ela.

O livro *História social da música popular brasileira* (1998), José Ramos Tinhorão contextualiza tais conceitos e trata da contribuição cultural por meio da canção trazida ao imaginário dos brasileiros. Diz que os movimentos pós 2ª Guerra Mundial desencadearam um processo de rejeição de tudo aquilo que fosse nacional. O modelo de vida americano contribuiu para considerar o que era produzido no país como ultrapassado. A valorização do estilo e dos produtos estrangeiros refletiu também na produção musical. Reuniões entre jovens cariocas de classe média alta na Zona Sul propunham discutir “uma saída para o samba – que acusavam de quadrado e de parado, em sua evolução (TINHORÃO, 1998, p.312)”.

Sobre o movimento de Bossa Nova, em *Pequena história da música popular* (1991), Tinhorão explica que não representou um gênero musical, mas uma forma de se tocar. Diz ainda que “historicamente, seu aparecimento na música urbana do Rio de Janeiro marca o afastamento definitivo do samba de suas raízes populares (IDEM, 1991, p.230)”. Dessa forma, o samba que era o grande representante das massas populares e da cultura negra sofreu alterações na melodia, transformou-se em uma nova forma de tocar, inspirada no *jazz-band*, ritmo negro norte-americano.

Na década de 1950, a separação social do Rio de Janeiro foi também a divisão de águas entre o samba do morro e a bossa nova carioca, o que ocasionou “o surgimento

de uma camada de jovens completamente desligados da tradição musical popular (TINHORÃO, 1991, p.231)”, da Zona Sul. O marco da separação entre Zona Norte (pobre) e Zona Sul (classe média) foi o ano de 1958, “quando um grupo de moços, entre dezessete e vinte e dois anos, rompeu definitivamente com a herança do samba popular, modificando o que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo (1991, p.231)”. O autor faz críticas ao movimento recém-surgido à época, dizendo que representou um novo exemplo de alienação não consciente das elites brasileiras, por estar pautado ao uso de tecnologias estrangeiras e ter influência claramente americana.

Usavam as influências da música negra americana, mas também da poesia erudita e cantavam as belezas da mulher e o modo de vida brasileiros. O que explica o sucesso do poeta Vinicius de Moraes como letrista de Bossa Nova. Em 1956, mais estruturado e com objetivos definidos, o grupo de jovens cariocas passou a tocar nas boates do bairro. Suas composições eram intituladas *samba sessions*: “a execução de samba em estilo jazzístico sem hora para começar ou acabar e com liberdade de improvisação (TINHORÃO, 1991, p.233)”. O grupo precursor da bossa era formado por nomes conceituados como Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Luis Carlos Vinhas, João Gilberto. Com a participação desse último, o grupo de bossa criava “um samba híbrido, conhecido como samba de bossa nova (IDEM, p.234)”.

Contudo, em coexistência com a Bossa Nova, permaneciam os gêneros musicais ligados às tradições populares, visto que a condição social brasileira permanecia a mesma. Assim, a música dita tradicional continuava a existir e a desenvolver-se como um forte elemento cultural que representava campo e cidade, sendo a representação das camadas mais populares da população. Frevo pernambucano, marchas, sambas de carnaval, sambas de enredo, tudo permanecia inalterável para a grande massa brasileira, já que a situação econômica e cultural brasileira permanecia igual para a maioria. Por isso, as condições de divertimento não se alteravam e a “música continuava a dirigir-se ao carnaval e às necessidades do lirismo, sentimentalismo ou drama, conforme as pressões maiores ou menores exercidas pelo sistema econômico-social sobre sua estrutura estabilizada na pobreza e na falta de perspectivas de ascensão (TINHORÃO, 1991, p.236)”.

Tão logo o estilo Bossa Nova de tocar ficou conhecido por moderna música popular, contudo, devido à influência norte-americana, a bossa não conseguiu se firmar como um produto brasileiro, pois o disco mais vendido no mundo foi o do estrangeiro Stan Getz, conforme afirma Tinhorão (1991). O plano era, então, reaproximar-se

novamente do povo. Em 1965, a segunda geração da Bossa (Edu Lobo, Geraldo Vandré, Chico Buarque) ganhou prêmios em festivais de música e demonstrou preocupação em “atender a um propósito de protesto particular da alta classe média contra o rigorismo do regime militar instalado no país em 1964 (TINHORÃO, 1998, p.317)”. Nesse período, as canções de protesto se multiplicaram nos festivais de música e devido à sua grande popularidade e notoriedade passaram a incomodar o governo ditador brasileiro, assim “cutucar o poder militar com vara curta, determinou a reação das autoridades sob forma de maior repressão e endurecimento da censura, levando alguns compositores a sair do país, como Chico Buarque, Geraldo Vandré e outros a serem presos, como aconteceu com Gilberto Gil e Caetano Veloso (TINHORÃO, 1991, p.244)”.

Influenciados pelas canções de reação e protesto, em 1968, surgiu outra geração de compositores, intitulados de tropicalistas, por cantarem com ironia e sarcasmo o que acontecia nos trópicos. Sobre esse assunto, Affonso Romano de Sant’Anna aponta que, entre os movimentos modernistas de 1922 e geração de 1945, nasce outro período na poesia contemporânea, ligado aos movimentos de Vanguarda, datados de 1956 a 1968: Concretismo (1956), Neoconcretismo (1959), Tendência (1957), Práxis (1962), Violão de Rua (1962), Poema Processo (1967) e, por último, Tropicalismo (1968). Segundo o autor, o período foi marcado por uma inquietação cultural semelhante à da Semana de 1922.

Sant’Anna diz também que esses movimentos de vanguardistas de 1956 persistiram na busca pela verdade, uma verdade disputada por todos. Somente em 1963, esses grupos se reuniram e fizeram a Semana Nacional de Poesia, cujos objetivos estiveram ligados ao uso da poesia como forma de “desencobrir e revelar, assumindo uma linguagem como uma instância valorativa, estética e eticamente significativa (SANT’ANNA, 2004, p.129)”. O teórico diz também que falar de momentos de vanguarda pode resultar em interpretações errôneas daquilo que, de fato, representam, já que é senso comum conceituá-los como um ‘tiro no escuro’. Por isso, argumenta que “vanguarda não é sinônimo de salto cego sobre o abismo (...). Ao contrário, ser vanguardista significa influir na crise, digeri-la, reduzi-la a nossos dados particulares, ultrapassá-la, não se limitando a compendiá-la historicamente (IDEM, 2004, p.146)”.

O objetivo da poesia vanguardista era elaborar uma linguagem nacional, a fim de servir para autoafirmação, uma busca pela maneira de ser si mesmo. Contudo, mesmo que tenham interesses em comum, os movimentos estéticos participantes da Semana



Nacional de Poesia de Vanguarda expressaram sua força e protesto de forma particular. O que não, necessariamente, resultaria em um problema de entendimento. Quanto ao questionamento entre a sintonia desses movimentos, Sant'Anna critica algumas possíveis perguntas a serem feitas: “como é possível querer participar fazendo uma arte difícil e incompreensível para o grande público? Como dizer que a luta é a mesma, se eles não nos entendem? (...) Sem dúvida, a resposta imediata está na própria poesia que fazemos. Esta resposta é dinâmica. Não está completa. Completar-se-á no tempo (2004, p.148)”.

Em Inquérito sobre a poesia brasileira (1966), presente na obra *Música popular e moderna poesia brasileira* (2004), Affonso Romano de Sant'Anna reúne depoimentos de artistas da cena cultural sobre a situação da poesia brasileira. Em um desses depoimentos, é apontado que há dois grandes momentos históricos que marcaram a história para a poesia moderna, os anos de 1922 e 1956, “a maioria permanece processando o verso livre de 22 (considerados hoje poetas tradicionais), enquanto uma minoria (a que se chamava vanguarda) prossegue as pesquisas deflagradas com o Concretismo e a sua intenção de desatomizar a palavra (2004, p.149)”. Nesse artigo, o teórico faz um panorama sobre as origens e os objetivos do movimento tropicalista, surgido a partir de 1968. Diz que o movimento representou uma mistura de ironia e valorização de tudo que fosse nacional, com intuito de “assumir completamente tudo o que a vida dos trópicos pudesse dar, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ele encerra, ainda desconhecido (SANT'ANNA, 2004, p.153)”. O autor diz também que o Tropicalismo tem dois lados: “o do deboche, pelo qual se comunica mais facilmente e o lado sério, que merece análises e especulações do ponto de vista literário, social e filosófico (IDEM, p. 152)”.

Neste período algumas manifestações artísticas se destacaram por corresponderem às aspirações daquilo que era local, brasileiro, mas que se transformaram em universal, latino-americano. A exemplo está o filme de Glauber Rocha “*Terra em transe*”, pois, como disse o teórico, “o país que se descreve no filme possui características gerais do Brasil ou de qualquer outro país latino-americano (SANT'ANNA, 2004, p.153)”. Outra manifestação tropicalista importante foi a canção “Soy louco por ti América”, de Caetano Veloso, que fez a mesma fusão entre o local e o universal, ao misturar português e espanhol na letra e compor a melodia usando instrumentos pouco utilizados na música brasileira, como a rumba. Assim, Sant'Anna pontua que “para aqueles que estavam viciados pelo esteticismo da Bossa Nova e

deslumbrados como o nacionalismo ingênuo de nossas músicas regionalistas, soaram estranhos o ritmo cubano e as palavras espanholas na voz de um cantor baiano (2004, p.153)”.

Diante do exposto, demonstra-se que a canção popular, a partir dos movimentos de Bossa Nova e Tropicalismo, figurou como um elemento importante de constituição na cena cultural brasileira, dada a magnitude dos festivais e a movimentação popular em reconhecer essa nova forma de falar-cantar o fazer poético. Abriu portas para a valorização da cultura e da música brasileira, como elementos de identificação da brasilidade, por isso a canção tornou-se, na contemporaneidade, fruto do que foi plantado no pós-guerra, criação e solidificação de um fazer brasileiro.

O letrista analisado por este trabalho também foi fruto dos movimentos iniciados na década de 1950. O maranhense José Ribamar Coelho Santos, apelidado durante a faculdade de Zeca Baleiro por sempre portar doces e balas, não viveu na época dos festivais, mas foi influenciado indiretamente por eles. Nascido em 1966, entre a Bossa Nova e o Tropicalismo, o artista veio se aproximar da música primeiro como compositor. Foi em 1997, após gravar seu primeiro álbum (*Por onde andaré Stephen Fry?*) e ao fazer uma participação no disco *Acústico MTV*, de Gal Costa, que se consagrou como cantor. Antes do lançamento de seu primeiro álbum, compunha canções para outros artistas gravarem, como a também maranhense Rita Ribeiro.

O segundo álbum *Vô imbolá* (1999) foi inspirado em ritmos brasileiros, como o samba e a embolada. Outros ritmos também o inspiraram, *rock*, *pop*, baladas. Toda essa mistura de identidades e ideias lhe renderam o conagraçamento de neotropicalista por alguns críticos da época e de ser um artista responsável por renovar a MPB. Sobre sua segunda criação, confirma que o disco é uma mistura de tudo, sem ser clichê e nem se autoafirmar como um artista eclético. Baleiro admite ter buscado influência no *rap*, no samba, contudo diz não ser sambista ou *rapper*. A mistura, segundo diz, é a mostra de uma postura libertária do artista e compositor de música popular brasileira, já que é válida e rica para a canção. Diante disso, questiona: “então porque eu tenho que ser especialista e fazer só um tipo de música?... Tento fazer tudo com a maior verdade, isso eu acho que me salva de ficar uma coisa superficial, banal e meramente vaidosa<sup>18</sup>”.

---

<sup>18</sup> NUNES, Henrique. Entrevista concedida ao jornal Diário do Nordeste, em 18 de dezembro de 1999. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/1999/12/18/030006.htm>>.

Baleiro, em entrevista, confirma que em seu processo de criação tem influências de outros artistas e movimentos genuinamente brasileiros. Ao ser questionado sobre que influências teriam permeado suas criações e se seria um novo tropicalista, em seu segundo disco, diz que:

tudo está, de certa maneira, no meu trabalho e aquele visual é uma forma de ajudar a compreensão. Ao contrário do Falcão, tenho algo de *nonsense*, mas minhas referências são mais consequências históricas, estéticas e tal... Passa pelo Zé Limeira, por Artur Bispo do Rosário, tem a ver com Chacrinha, os Tropicalistas, Os Mutantes, o Sargent Peppers... E com as tribos urbanas dos anos 90, o *hip hop*, o *tecno*, os *clubbers*... É uma tentativa de fazer um painel estético<sup>19</sup>.

Em outra entrevista concedida no mesmo período, o jornalista do site Bem Paraná afirma que “a capacidade de aglutinar diferenças, base de sua musicalidade, rendeu-lhe no início uma etiqueta: “neotropicalista”. Zeca Baleiro foi logo tratado como novo alquimista das matrizes sonoras nacionais e internacionais, fundindo a raiz maranhense com a sensibilidade cosmopolita, antenada com as novidades <sup>20</sup>”.

Em seu tempo de estrada, Baleiro aprimorou a técnica, inovando e inserindo nos seus discos ritmos brasileiros que vão do baião, ao *pop*, à música eletrônica, ao *rock*. Usou até mesmo as manifestações religiosas afro-brasileiras, denominadas de ‘pontos de macumba’. Gravou em 2000 o terceiro disco, intitulado *Líricas*, em que se dedicou às canções mais intimistas e acústicas, usando violoncelos, violinos e acordeom nas melodias. Nesse disco o artista priorizou a poesia em primeira pessoa e a função emotiva da linguagem para expressar seus sentimentos e angústias. Em uma das canções, demonstrou afinidade com poetas, como Maiakovski (“Minha casa”) <sup>21</sup>. *Líricas* rendeu ao artista o primeiro disco de ouro e foi recorde de vendas. As canções “Blues no elevador” e “Babylon” foram as escolhidas para serem analisadas por este trabalho.

Com as parcerias, Baleiro fortalece a múltipla identidade contemporânea presente em suas letras. Nascido na periferia do estado do Maranhão, o artista traz

---

<sup>19</sup> Entrevista concedida ao jornal Diário do Nordeste, em 18 de dezembro de 1999. Disponível em <<http://diariodonordeste.globo.com/1999/12/18/030006.htm>>.

<sup>20</sup>Entrevista ao site Bem Paraá. Disponível em <<http://www.bemparana.com.br/noticia/74585/zeca-baleiro-se-apresenta-em-curitiba>>.

<sup>21</sup> “não quero ser triste/como o poeta que envelhece/lendo Maiakovski/na loja de conveniência”. *Líricas*, 2000.

consigo influências da cultura popular dessa região, em especial, de ritmos como forró, maracatu e misturas de sons eletrônicos com música nordestina.

Essa mistura de ritmos e culturas denota sua inquietude existencial e também revela as várias marcas de sua identidade como sujeito contemporâneo. O artista disse, em entrevista concedida a Marcus Vinicius Jacobson, que: “o fato de ter elementos de culturas regionais na produção musical de hoje se tornou um trunfo, um dado a favor<sup>22</sup>”. Quanto à imagem que o artista faz de si, não poderia ser mais reveladora ao dizer que nada o proíbe de transitar por diversos ritmos, gêneros, pois “não há limites ou freios para a criação. Tenho tentado mostrar isso com meus discos esquizofrênicos<sup>23</sup>”.

Em 2002, Baleiro novamente surpreendeu a crítica e o público ao lançar o disco *Pet shop mundo cão*, retomando uma fase de mistura de ritmos, com participações especiais de outros artistas. As letras fazem críticas à pós-modernidade e aos seus símbolos, demonstrando engajamento e posicionamento não alienado em relação à era das possibilidades e suas consequências. Algumas letras desse álbum tratam da impossibilidade de amar do homem pós-moderno, por estar deslumbrado com os feitos e possibilidade da contemporaneidade. As canções escolhidas nesse disco para serem analisadas são “Um filho e um cachorro” e “Telegrama”.

Em 2003, foi lançada uma coletânea de canções do artista, intitulada *Perfil*. Com participações de artistas como Gal Costa, relembrando o momento de lançamento do artista na cena cultural. Outros nomes, como Zeca Pagodinho, Chico César e Zé Ramalho foram o diferencial. No mesmo ano, lançou cd e DVD em parceria com o cantor Fagner, chamado *Raimundo Fagner e Zeca Baleiro*, em que cantaram seus próprios sucessos e de outros artistas consagrados. Em 2004, lançou novo DVD do álbum *Pet shop mundo cão*.

Em 2005, dedicou um disco inteiro para baladas e blues (*Baladas do asfalto e outros blues*). Nesse demonstra uma aproximação com os ritmos americanos. Foi o sexto cd solo do artista e é onde está concentrado o maior número de canções analisadas por este corpus (“Alma nova”; “Meu amor, minha flor, minha menina”; “Cigarro”; “Muzak” e “Balada do asfalto”).

Em 2006, musicou poemas de Hilda Híst no disco *Ode descontínua e remota para flauta e oboé - de Ariana para Dionísio*. Em 2007, com o lançamento do álbum

---

<sup>22</sup> Entrevista concedida em 19/02/2003. Disponível em <<http://www.mvhp.com.br/baleiroentrevista.htm>>.

<sup>23</sup> Entrevista concedida em 19/02/2003. Disponível em <<http://www.mvhp.com.br/baleiroentrevista.htm>>.

Lado z, também chamou da atenção crítica por misturar ritmos e gravar canções do período tropicalista consagradas, como “Menina Jesus”, de Tom Zé. Em entrevista concedida à Rádio Cultura Brasil, no programa Voz Popular, em 26 de novembro de 2010, Baleiro diz que “a prática tropicalista está no DNA do brasileiro”<sup>24</sup>, ao ser questionado se seu ritmo poderia ser reconhecido como neotropicalista.

Em 2008, gravou o cd *Geraldas e Avencas* que foi trilha sonora do espetáculo de mesmo nome, em Belo Horizonte. No mesmo ano, gravou o disco solo *O coração do homem bomba* em dois volumes. Em 2010, também gravou dois discos *Concerto*, que é um recital de poesia e o *O disco do ano*, no qual continua sua crítica à contemporaneidade.

Assim sendo, proceder à análise do gênero canção é aprofundar-se no conhecimento desse código representativo do imaginário coletivo em um suporte midiático, para desvelar um sistema de significação que traduz a cultura e os anseios de uma geração. Mas de que fala este poeta? Diríamos que sua poesia “canta o que está acontecendo; sua função é dar forma e fazer visível à vida, o cotidiano (PAZ, 1993, p.125)”.

Quanto à letra de canção como representação do imaginário coletivo, outros aspectos também podem ser considerados. Aspectos melódicos e performáticos fazem parte do conjunto de significações que circundam a letra poética. Para Zumthor, o texto se torna discurso poético na e pela leitura que é feita dele. Por isso, observa a importância do corpo para a compreensão dos múltiplos sentidos de uma manifestação poética, acreditando que o corpo é a própria concretude da realidade vivida, é o que determina a relação com o mundo. Logo, a performance<sup>25</sup> feita pelo autor/intérprete proporciona ao leitor uma nova visão poética, porque é a responsável por reger o tempo, o lugar, o objetivo de transmissão daquele conteúdo.

A performance está contida tanto no artista quanto no expectador, pois quando lê, assiste ou ouve ativa “disposições fisiológicas, psíquicas e exigências de ambiente ligadas de maneira original para cada um dentre nós, de um romance, um poema (ZUMTHOR, 2007, p.32)”. Portanto, é mais do que a simples decodificação dos símbolos escritos. A performatização serve também para ressignificar a poesia ao leitor, expectador.

---

<sup>24</sup> Entrevista disponível em < <http://www.culturabrasil.com.br/programas/a-voz-popular/arquivo-4/zeca-baleiro-o-trovador-postropicalista-5> >.

<sup>25</sup> Conceito de Paul Zumthor (2007) para nomear a atuação oral ou teatral do intérprete da voz poética.

Sobre o prazer sentido pelo leitor ao entrar em contato com a poesia, o autor fala que o que faz um texto ser identificado por esse gênero está na capacidade de ele produzir sensações, causar prazer. Quando não há prazer ou quando cessa, o texto muda de natureza. Assim, o prazer experimentado ao ler/ouvir uma poesia/canção também permeia a própria imagem do artista/intérprete, já que encena, performatiza e eleva seus sentimentos e os alheios. Contudo, se o expectador/leitor não tiver consciência e identificação da performance, não fará sentido. Como bem disse Zumthor, “a condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo expectador-ouvinte, de um outro espaço (2007, p.41)”.

O objetivo de um texto poético, segundo acredita o teórico, é transformar o leitor. É uma tentativa de mudança daquele que ouve, uma sensação de catarse poética. Por isso, o estudioso diz também que “o que produz a conscientização de um texto dotado de uma carga poética são, indissolúvelmente, ligadas aos efeitos semânticos, (...) realizando o não dito do texto lido (IDEM, 2007, p.53)”.

Assim, quando um intérprete canta uma canção, traz ao público sensações além da própria letra e melodia, por isso a imagem trazida por ele é tão importante. Zeca Baleiro, letrista em questão, proporciona a seu expectador uma imagem de simplicidade, calma, tranquilidade que, por vezes, é interrompida pelas parcerias que faz com *rappers*, como na letra “Piercing”. Fez parcerias também com nomes consagrados da música popular brasileira, dialogando com diversos locais e pontos produtores de cultura popular e elitizada.

Sobre a performance de um artista, Zumthor define graus para sua atuação e acredita que pode mensurá-los pela ausência ou presença do *performer*<sup>26</sup>. Segundo o teórico, um texto poético escrito e outro dito oralmente se diferenciam pela presença forte ou fraca da performance. O primeiro é considerado mais fraco por ser um ato solitário e silencioso. O segundo é mais completo se existir a presença de alguém performatizando-o oralmente. O ponto médio entre os dois é a apenas a palavra oral, mas sem a presença do *performer*.

Para o estudioso, o corpo tem muita importância. Ao analisar a retórica clássica, admite que tenha um papel grandioso para compreensão da palavra, pois “o discurso que alguém faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo de que ele me fala) constitui pra mim um corpo-a-corpo com o mundo (ZUMTHOR, 2007, p.77)”. O

---

<sup>26</sup> Aquele que pratica uma performance, segundo Paul Zumthor.

teórico reitera, com mais veemência, a importância do corpo e diz que é o ponto de partida, de chegada e o referente do discurso poético. Proporciona medida e dimensão ao mundo, porque traz ao eu consciência, ainda que confusa, de estar no mundo.

O compositor maranhense escolhido para apreciação faz críticas à sociedade de consumo e às soluções prontas da pós-modernidade para os conflitos humanos em suas letras, o que interfere diretamente na temática amorosa do ser deste tempo. Baleiro é um exemplo de voz de seu tempo. Aborda como tema a sociedade de consumo, as relações amorosas esfaceladas e pouco comprometidas. Suas letras falam também da impossibilidade de amar do indivíduo desta época, ante a todas as possibilidades que a era da comunicação põe à disposição dos sujeitos que nela vivem. Conforme Paz, “a poesia tem convivido com todas as sociedades e tem se servido de todos os meios de comunicação de massa que lhe proporcionam (1993, p.129)”.

Zumthor (2007) é o teórico que sublinha a importância da voz poética, como a arte da linguagem humana, não importando de que forma se concretiza. Sobre a titularidade dessa voz, afirma que o autor que a escreve não é o único responsável por ela, já que é ressignificada e reproduzida quando é percebida pelo público. Assim, o teórico reitera que a existência de um texto exige o nascimento de um leitor, porque “um texto só existe, verdadeiramente, na medida em que há leitores (ZUMTHOR, 2007, p.22)”.

## CAPÍTULO 2 – O EU-LÍRICO À DISPOSIÇÃO DO OUTRO: A AFIRMAÇÃO DA ALTERIDADE E A CONCRETUDE DO SENTIMENTO AMOROSO EM ZECA BALEIRO

*Ler o texto é decifrá-lo, desnudá-lo de suas pretendidas significações e revelar o que as palavras escondem. (Paz).*

Este trabalho apresentou até o presente momento uma síntese conceitual, perpassando as várias transformações que o amor percorreu durante a história. Agora o foco será o debate entre as canções populares e representação do amor na pós-modernidade.

Uma enquete relâmpago realizada pelo grupo VIVOVERSO<sup>27</sup>, no *blog* <<http://vivoverso.blogspot.com/>>, no mês de julho de 2011, indagou quais seriam os mais belos versos da canção popular brasileira. A partir do questionamento, foi feito um panorama das temáticas mais recorrentes na letra de canção popular. O objetivo foi levantar os temas e as imagens mais frequentes, além de encontrar “(...) o compositor mais citado por ordem geral, por ordem temática (amorosa, existencial e social) e por número de citações. (...) E, principalmente, as imagens-chaves presentes nos versos, com intuito de tentar compreender o que está no imaginário coletivo contemporâneo (CYNTRÃO, 2011, p.139)”. Zeca Baleiro, o artista analisado por este trabalho, também esteve presente no *ranking* da pesquisa com três trechos citados.

O grupo identificou três principais temáticas: lírica-amorosa, com 47% das ocorrências; existencial, 42% e social, 1%. A temática vencedora dialogou pela perda e também vontade de realização amorosa. Segundo a pesquisa, as principais imagens presentes nessa temática foram a afirmação do amor (24,7%) e a dependência do ser amado (11%). Ambas são reafirmadas também pela poética de Baleiro, o que confirma e reforça a validade da pesquisa para o campo semiótico literário contemporâneo. A análise e o estudo das letras de canção deste trabalho serão divididos de acordo com a temática que ocupam, considerando os eixos identificados no *corpus* da pesquisa feita pelo grupo VIVOVERSO.

Destaca-se que a valorização do sentimento amoroso é o norte para o *corpus* aqui analisado. Sobre o valor dado ao sentimento amoroso e o olhar do outro, Bakhtin

---

<sup>27</sup> Grupo de pesquisa de poéticas contemporâneas da Universidade de Brasília – TEL/UnB, sob a coordenação da professora doutora Sylvia Helena Cyntrão.



(2006) diz ser de suma importância e indiscutível para a realização plena do eu. Segundo o teórico, em um tempo de identidades variáveis, o contato com o outro contribui para a formação daquilo que se é e o que se deseja ser. A reconstrução da própria identidade é feita a partir de sua avaliação e de como o eu se enxerga e se avalia.

O estudioso fala da existência da alma, a partir do contato com o exterior, com aquilo que não é inerente ao eu. Explica que dentro do eu não existe alma por si só, como um todo axiológico, já que a relação consigo não permite contato com a alma. No máximo, consegue-se uma subjetividade precária, não plena. Bakhtin conclui dizendo que a história pessoal do eu é construída pelos olhos de outros indivíduos que dão vazão aos sonhos e enxergam-no como um herói. Essa é uma temática recorrente nas letras de Baleiro, a concretude amorosa baseada na expectativa de alteridade. Vejamos como isso se dá.

## 2.1 – “Flor da pele” (1997)

“Flor da pele” (1997)<sup>28</sup> foi o primeiro sucesso de Zeca Baleiro como cantor. A canção ganhou visibilidade no cenário fonográfico nacional, quando o artista fez uma participação com Gal Costa, em seu álbum *Acústico MTV*, incluindo versos de “Flor da pele” à letra “Vapor barato”. Na ocasião, o artista ainda não era grandemente conhecido pelo público brasileiro, mas aliar “Vapor barato” à sua recente letra permitiu que Baleiro se lançasse ao mercado nacional de música popular brasileira.

Os versos de “Flor da pele” que abrem a letra remetem ao estado emocional sensível do eu-lírico (“ando tão à flor da pele/qualquer beijo de novela me faz chorar/ando tão à flor da pele/que teu olhar ‘flor na janela’ me faz morrer”). Os signos iniciais denotam literalmente o estado de estar à flor da pele, devido aos sentimentos visíveis que são externados, quando o eu-poético demonstra vulnerabilidade emocional ao beijo alheio. Tal estado de solidão é desencadeado por atitudes cotidianas. Constata-se isso mediante o pronome adjetivo ‘qualquer’ ante o substantivo ‘beijo’, que causa choro à voz que fala. Outra imagem que aparece no conjunto inicial de versos é ‘olhar flor na janela’, o olhar do outro que o observa e traz a ele a sensação de morte metafórica.

---

<sup>28</sup> BALEIRO, Zeca. *Por onde andar? Stephen Fry?* São Paulo: MZA Music, 1997.

O som da melodia proporciona uma sensação de tristeza e solidão ao ouvinte, motivada por ações e gestos simples, como a cena de uma novela ou o olhar de o outro. Os versos seguintes repetem a solidão sentida e reforçam-na, quando dizem “meu desejo se confunde/com a vontade de não ser/ando tão à flor da pele/que a minha pele/tem o fogo do juízo final...”. O isolamento é tamanho e comparado ao ardor do “fogo do juízo final”, como se não pudesse ser contido por este ser, porque não o suporta mais. Também fala da vontade de não existir, já que seu desejo se confunde com a vontade de não ser ninguém. Assim, abre mão da própria existência, devido ao desejo incontrolável que sente.

A canção é estruturada com quatro orações adjetivas restritivas que trazem a ideia de causa e efeito à sensibilidade da voz que fala e justificam seu estado de estar à flor da pele (**[que] qualquer beijo de novela me faz chorar/ que teu olhar ‘flor na janela’ me faz morrer/ [que] meu desejo se confunde com a vontade de não ser/ que a minha pele tem o fogo do juízo final**). Tais orações denotam ao signo à flor da pele o estado sensível que traz lágrimas, morte, não existência e ardência carnal. O semântico das quatro orações revela também estágios de sofrimento que apenas se findarão com o fogo juízo final, que queimará figurativamente sua pele.

Na letra “Flor da pele”, são usados também substantivos e qualidades que parecem sem sentido, desconexas (barco sem porto, sem rumo, sem vela, um menino, um bandido), contudo juntas revelam como a voz reage à ausência do ser amado. A voz é um ser deslocado dos demais, está **à flor da pele**, preocupado com as sensações amorosas e assume sua carência de afeto. Talvez, por isso, sinta-se perdido e na sequência pronuncie imagens de abandono, solidão, ao dizer “bicho solto, cão sem dono, um menino, um bandido”. Essas características completam o significado de confusão expressa em “às vezes me preservo/ noutras, suicido!”.

Na letra, Zeca Baleiro apropriou-se de “Vapor barato<sup>29</sup>”, canção de Gal Costa, em ocasião de sua participação no disco da cantora. Os versos são “oh, sim!/eu estou tão cansado/mas não prá dizer/que não acredito/mais em você” e demonstram a descrença do eu-poético ante a irrealização amorosa. Na sequência, os versos desvalorizam a riqueza contemporânea, os bens financeiros e dizem “eu não preciso/de muito dinheiro/ graças a Deus!/mas vou tomar aquele velho navio”. Ao passo que não necessita de

---

<sup>29</sup> COSTA, Gal. *MTV acústico*. São Paulo: Som Livre, 1997.

dinheiro, toma um navio talvez a fim de fugir do próprio estado de solidão e do outro em quem não acredita mais e demonstra estar farto de sua presença.

A próxima canção a ser analisada também demonstra solidão da voz que fala, porém se desfaz no momento em que se encontra carnalmente com o outro. Vejamos como isso acontece.

## 2.2 – “Alma nova”<sup>30</sup> (2005)

Na letra “Alma nova”, o eu-poético refere-se à sua alma como velha, mas vivificada pela presença do outro ao estar “linda, nua e uma pouco nervosa”. A relação de sentir-se “novo” e de ter alma nova pela presença do outro é intensificada pela expressão temporal “sempre” nos versos “sempre que te vejo assim/ linda, nua /e um pouco nervosa/minha velha alma /cria alma nova”. É neste momento que o eu-poético deseja prender-se ao outro, como uma forma de buscar pertencimento.

A alma, sintagma que intitula a canção, pode por aproximação ser comparada ao espírito, a parte imortal dos seres humanos<sup>31</sup>. Porém a alma cantada na letra difere um pouco do senso comum e está ligado ao bom, ao belo, ao justo, ou seja, à concretude do amor sólido, platônico. A alma nessa letra é personificada por desejos carnavais, lascivos, dirigidos a um mulher linda e nua.

A letra é marcada pelos verbos “voar”, “sair” e “partir” que demonstram inquietação desse sujeito ante a mulher-alma que o vivifica. A nova alma cria vida própria e deseja “voar pela boca” do ser que a pertence. Deseja ainda “sair por aí”, entretanto este desejo é freado pela razão do eu que dialoga com sua alma nova e lhe diz “calma, alma minha/calminha/ainda não é hora de partir”. O uso da forma diminutiva “calminha” revela afeição, intimidade entre o eu e sua alma personificada, como entidade independente do sujeito, a qual deseja acalmar.

Os versos “calma alma minha, caminha” podem também ser vistos sob os olhos da semiótica e serem percebidos como um jogo de palavras em que o significante alma é deslizado na forma diminutiva. O signo “calminha”, sentido lato de ter paciência, também podem ser visto como a junção das palavras “calma”, “alma” e “minha” que são exatamente anteriores ao predicativo “calminha”.

---

<sup>30</sup> BALEIRO, Zeca. *Baladas no asfalto e outros blues*. São Paulo: MZA, Universal Music, 2005.

<sup>31</sup> Segundo consulta ao dicionário eletrônico Priberam ([www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=alma](http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=alma)).

Na letra quando tais versos são pronunciados e tem-se a impressão de que “calminha” ora também se confunde com “caminha”, o que gera ambiguidade e dá margem à nova interpretação. Entender ‘calminha’ em aproximação fônica à ‘caminha’ faria alusão direta também à realização do amor consensual, *líquido*, cantando ao longo de toda canção. Tal interpretação, ainda que sonora, se confirma nos versos finais da letra que dizem “mas a minha alma não quer nem saber/ só quer entrar em você”. O verbo “entrar” aqui adquire interpretação sexual, se pensarmos no conjunto de versos que estão anteriormente ligados a ele.

Ao longo da canção, aparecem as seguintes imagens velha-alma, alma-nova e alma-carne. A alma velha do sujeito é transformada primeiro em alma-nova (ao se deparar com a imagem nua da mulher desejada) e depois em alma-carne (desejante, concupiscente). Ambos, ele e a velha-alma, passam a olhar o corpo nu da mulher desejada sem compreender como a alma velha, antiga (o que se poderia chamar de alma-alma), “entra nessa história/afinal o amor é tão carnal”. Ao pronunciar esses versos, a voz demonstra que oscila entre o desejo irrealizado do sentimento amoroso e a substituição dele pelo prazer momentâneo, “carnal”. As palavras ‘como’, ‘afinal’ e ‘tão’ expõem intensidade à relação carnal do amor e relatam a arbitrariedade defendida pelo eu da canção entre alma e amor.

Assim, no momento em que cria alma nova, a característica dessa alma é ser carnal, uma alma-carne, atenta aos desejos físicos do corpo. Isso se confirma nos versos “eu bem que tento/tento entender/mas a minha alma não quer nem saber/só quer entrar em você/como tantas vezes já me viu fazer”. Os versos também revelam uma transformação na forma de se ver o amor, o que Giddens chama de transformação da intimidade. O autor, na introdução de *A transformação da intimidade*, revela: “comecei a escrever sobre sexo. E me deparei escrevendo quase outro tanto sobre o amor (1993, p.11)”. A impossibilidade de amar desperta no eu a vontade de gozar os prazeres, como uma forma compensatória de substituição daquilo que não é alcançável.

Na canção, a nova alma é personificada, tem ações humanas e desejos de consumo. Quer gozar os prazeres vendidos pela ordem econômica da atualidade. Busca-se o máximo de vantagem nas relações amorosas, o máximo de prazer, de entrega, como se amar fosse como um produto à venda que oferece satisfação completa. Conforme Bauman salienta que as atenções humanas se concentram na satisfação e na reciprocidade que se espera do outro. Segundo o teórico, as relações afetivas “não têm sido consideradas plenas e verdadeiramente satisfatórias (BAUMAN, 2004, p.09”).

Sobre isso, Lipovetsky fala também que o período de agora, da contemporaneidade, é do “*self-service*”, sirva a si mesmo. Nota-se, no termo usado pelo estudioso, uma relação de escolha e descarte, no tocante ao sentimento amoroso, como existe também com qualquer outro produto adquirido. O outro nessa visão tem apenas o papel de satisfação de um desejo momentâneo.

Em “Alma nova”, a relação dicotômica entre alma velha (alma-alma) vs alma-nova causa confusão ao eu-lírico da canção, pois de um lado sua alma velha tem desejos celestiais, de elevação; já sua alma nova tem desejos carnavais dirigidos ao outro. É uma constante confusão mental, um conflito que se instaura entre ter e não ter amor de forma *líquida*<sup>32</sup>, carnal. Oscila entre a alma-velha e a alma-nova, pois esta é incompreendida por este sujeito, como nos versos “calma alma minha/calminha/você tem muito/que aprender”.

Consequentemente, a transformação da alma velha em alma nova, diante do corpo de uma mulher linda e nua, demonstra que algo age sobre este sujeito para que sua nova alma mude os interesses. Essa transformação é uma relação entre corpo e alma. De um lado, a alma velha tem desejos puros, de outro, é lasciva. A nova alma é despertada pela emoção carnal causada pelo outro na canção. Os versos, então, corroboram a visão de Lipovetsky, ao que dizer que

o direito de ser absolutamente si mesmo, de aproveitar a vida ao máximo é, certamente, inseparável de uma sociedade que instituiu o indivíduo livre como valor principal e não é mais do que a transformação definitiva da ideologia individualista; mas foi a transformação dos estilos de vida ligada à revolução do consumo que permitiu esse desenvolvimento dos direitos e desejos do indivíduo na ordem dos valores individualistas (LIPOVESTSKY, 2005, p.03).

Alma, segundo Chevalier & Gheerbrant (2009), tem muitas significações, dentre elas (como na tradição Maia) sair do corpo da pessoa morta pela boca e ir em busca de Deus. Logo, tem também o significado de elevação e inteligência, como se fosse responsável pela direção correta do corpo, um guia. Já para os povos da África do Norte, o corpo é habitado por duas almas. Uma que guia as paixões e o comportamento emocional e a outra que simboliza a vontade do coração. Ao homem contemporâneo cantado por essa letra, a interpretação africana é a mais coerente e traduz o conflito vivido.

---

<sup>32</sup> Conforme entendimento de Bauman.

Quando na letra se repete por duas vezes seguidas o verbo ‘tentar’ (“eu bem que tento/tento entender/mas a minha alma não quer nem saber/só quer entrar em você/como tantas vezes já me viu fazer”), conjugado na primeira pessoa, denota um esforço grandioso da voz que se pronuncia em compreender a ligação entre amor e alma. Contudo, diante da incapacidade do eu de ter essa compreensão, permanece apenas o desejo do amor consensual, baseado no prazer instantâneo, sexual. A alma nesse processo tem sua virtude celestial modificada e seduzida pelo desejo de possuir a “mulher linda, nua”. A alma representa, portanto, o desejo do eu em relação ao outro, a fruição prazerosa de gozar seus ímpetos. André Lázaro citando Castiglione, diz que “através do encontro sexual se pode falar, preferencialmente, de um encontro de almas, mais que de corpos, porque já há nele tanta força que as atrai para si e quase as separa do corpo (1996, p.126)”.

Em outras significações, a alma está ligada a pensamentos apolíneos, de elevação, pureza. Contudo, na letra de Zeca Baleiro, adquire personalidade dionisíaca, ligada ao prazer, à satisfação ainda que instantânea, ao gozo e ao regozijo humano. O que se confirma pelo título da canção “Alma nova”. O adjetivo “nova” só pode ser entendido claramente quando a letra avança e revela a transformação ocorrida na natureza do significante alma. É alma nova não pelo simples fato de ser algo novo, mas de ser uma grande novidade, já que tem personalidade própria, descolada do ser a que pertence. Tem desejos autônomos que foram motivados pelo contato com o objeto desejado – a “mulher linda, nua e um pouco nervosa”.

Na canção a seguir, a relação de alteridade e dependência do outro também é manifestada. Vejamos.

### 2.3 – “Skap (Flor de azeviche)” (1997) <sup>33</sup>

A letra se inicia com um trecho de Shakespeare como epígrafe <sup>34</sup>: “pois toda essa beleza que te veste vem de meu coração, que é teu espelho/o meu bem é bem melhor que tudo posto”. O título da canção é “Skap”, contudo é mais conhecida pelo nome de “Flor de azeviche” ou “Menos só”. Azeviche é uma imagem criada pelo eu-lírico, visto

---

<sup>33</sup> BALEIRO, Zeca. *Por onde andaré Stephen Fry?* São Paulo: MZA, 1997.

<sup>34</sup> SHAKESPEARE, William. *Espelho não me prova que envelheço*.

que não existe flor de azeviche. Esse era um carvão muito usado para fazer joias, devido à sua cor negra cintilante, essa pedra também é chamada de âmbar negro. Daí decorrem, na letra, outras imagens assemelhadas ao negro, como boneca de piche, nega fulô, fruta-passa.

Todas as imagens criadas pelo eu-poético estão relacionadas à conjunção subordinativa temporal “quando”, que aparece em treze versos na canção, propiciando uma relação de dependência entre tempo e ação. É como se as ações se desenrolassem apenas com o consentimento das ações de alguém, um outro que as fizessem para que o eu-lírico passasse a se sentir existente, uma relação clara de alteridade. O sujeito da canção tem a necessidade de ser visto, motivado pela ação do outro sobre si, para que as sensações e as ações sejam despertadas nele. Nos versos, existe uma relação de dependência entre o eu e o outro. Entre a primeira pessoa (a que deveria falar, porém não fala) e a segunda pessoa (com quem se fala):

Quando você pinta a pinta nessa tela cinza,  
Quando você passa doce desta fruta passa,  
Quando você entra mãe benta, amor aos pedaços,  
Quando você chega nega fulô, boneca de piche, flor de azeviche,  
Você me faz parecer menos só, menos sozinho.

Existem quatro orações subordinadas adverbiais temporais para enfatizar e ressignificar a circunstância solitária do eu que se faz “parecer menos só, menos sozinho”. Entretanto, o que se observa é que a segunda pessoa é quem determina a amenização do estado de solidão do sujeito da canção, são seus feitos que o fazem existir e sentir-se menos sozinho. Para Bakhtin, “os valores de uma pessoa qualitativamente definida são inerentes apenas ao outro. Só com ele é possível pra mim a alegria do encontro, a permanência com ele, a tristeza da separação a dor da perda (...), só ele pode ser e não ser para mim (2006, p.96)”. Tais versos da letra citados permitem enxergar essa dependência em relação ao outro.

As imagens dessa letra são inteiramente construídas a partir da interação que o eu anseia em relação ao outro. São depositados no outro os anseios afetivos, a fim de que se acabe com seu estado de solidão, pois “a noção de amor, tal como a concebemos no mundo moderno, é uma dimensão interior do sujeito, capaz de prometer a plena realização de si no encontro com o outro (LÁZARO, 1996, p.129)”. É um apoio e um conforto para a era de incertezas em que o homem contemporâneo vive. Agarrar-se a isso traz a si a sensação de segurança e conforto.

Em “você me faz parecer menos só, menos sozinho/você me faz parecer menos pó, menos pozinho”, fica claro o desejo de que o outro seja protagonista em sua vida, aquele responsável por dar sentido e direção a ela. O uso do verbo de estado (parecer) denota que o desejo é apenas uma situação temporária, é um estado. Sobre a satisfação plena e instantânea do desejo, Bauman explica que os “vínculos e liames tornam impuras as relações humanas – como o fariam com qualquer ato de consumo que presumo a satisfação instantânea e, de modo semelhante, a instantânea obsolescência do objeto consumido (2004, p.65)”. O uso do diminutivo reforça mais o efeito de intensidade da solidão e isso se potencializa na canção, porque é o refrão e aparece repetidas vezes, como um efeito semântico e sonoro (“você me faz parecer menos só, menos sozinho”).

Os verbos usados na letra da canção para criar imagens são, em sua maioria, significativos e de ação (pinta, entra, fala, dança, olha, pausa, encharca, diz, quer, usa, arde, faz). Eles também estão ligados a um sujeito gramatical que não está em primeira pessoa: você. Logo, o eu-lírico fala do outro e de suas ações que causam no eu-poético sensações de alegria, alteridade, crença (“quando você olha, molha meu olho que não crê), pertencimento (“quando você usa lousa para que eu possa ser giz”).

Na primeira estrofe da letra (“quando você pinta tinta nessa tela cinza/quando você passa doce dessa fruta passa/quando você entra mãe benta amor aos pedaços/quando você chega nega fulo/boneca de piche, flor de azeviche/você me faz parecer menos só, menos sozinho”), fica claro também que o eu sente-se novo pela presença do outro. A tinta na tela que era cinza, o doce que adoça a fruta passa, o doce dos bolos: “mãe benta e amor aos pedaços”, “a boneca de piche”, a pedra negra (“azeviche”), todos são substantivos que reforçam a importância do outro, como ator principal e criador do eu. É no encontro dos dois (o eu e o outro) que acontece a transformação, como nas palavras de Lázaro: “o amor no mundo moderno torna-se um grande espaço que envolve o corpo, os sentidos, a imaginação, o próprio reconhecimento que o sujeito faz de si (1996, p.78)”.

Flor de azeviche é uma imagem criada por Baleiro que avigora a raridade daquilo que simboliza. Além de ser considerada uma pedra nobre usada para fazer joias, era também associada ao estado de luto. A imagem flor de azeviche também traz, nas entrelinhas, o significado do amor realizado e, ao mesmo tempo, o da morte da vontade de que ele acontecesse. Por um lado, é inexistente por se tratar de uma flor e, por outro, é uma pedra associada ao luto. O que faz conexão com as palavras de Ivan Klima,



citadas por Bauman, ao dizer que “poucas coisas se parecem tanto com a morte quanto o amor realizado. Cada chegada de um dos dois é sempre única, mas também definitiva: não suporta a repetição, não permite recurso nem promete prorrogação (...). Cada um deles nasce ou renasce no próprio momento que surge (2004, p.16-17)”.

Na segunda estrofe de “Skap”, o significado é construído a partir de significantes relacionados à violência. São palavras opostas, por vezes, antagônicas que constroem esse conjunto de ações. Quando o outro fala, desperta no sujeito a bala do velho oeste. Quando dança, lança flecha, estilingue. Seu olho traz a capacidade de ver ao incrédulo eu (“quando você olha, molha meu olho que não crê”). A mariposa morna lisa, quando pousa, encharca a camisa de sangue. Quando o ato sexual é consumado, alardeia a voz que fala e permite que sua carne triste pareça quase feliz (“quando você arde, alardeia sua teia cheia de ardiz”). São exatamente essas ações violentas que proporcionam contentamento, pertencimento ao sujeito que se expressa na canção. Os vocábulos “bala”, “flecha”, “estilingue” e “sangue que encharca a camisa” demonstram a violência do encontro entre o eu e o outro.

Nessa mesma estrofe há jogos de palavras, característica marcante nas letras de Baleiro, em que faz brincadeiras sonoras e semânticas com palavras parecidas. No instante em que diz “quando você olha, molha meu olho que não crê”, além de demonstrar o protagonismo do outro em sua vida, também usa significantes sonoramente semelhantes ‘olha’, ‘olho’, ‘meu’, ‘molha’. Nesse mesmo conjunto de versos, usa “mariposa morna lisa” que, se cantado rápido, faz imediatamente o som ‘Mona Lisa’, pintura estática e misteriosa de Leonardo Da Vinci. Tal pintura é repleta de significados ligados ao mistério e ao sorriso introspectivo da personagem. Alguns acreditam que a imagem feminina foi pintada com traços masculinos e que suas mãos eram exatamente o desenho das mãos de Da Vinci.

Na terceira estrofe de “Flor de azeviche”, o eu-lírico fala que o outro faz sua carne triste quase feliz, porque diz o que ninguém diz/quando quer o que ninguém quis/quando usa lousa para que possa ser giz/quando arde ao arder e sua tela cheia de ardiz/quando faz a carne triste quase feliz. Tais versos conferem intensidade a tudo o que foi dito anteriormente. Entretanto, a palavra “quase” traz o sentido de incompletude a esse sujeito, não é de todo completo, feliz, ainda que o outro, a partir de suas ações, proporcione a ele algum desejo e alegria.

É uma felicidade momentânea, realizada e acabada, algo que finda. Essa felicidade é desencadeada pelas palavras **que ninguém diz**, pelo desejo que **ninguém**

**quis** ou ações que ninguém fez e finda com o ardor incomparável ao de ninguém. Contudo, nenhuma dessas ações do outro é capaz de acalantar, a longo prazo, o eu-lírico da canção, pois revela que sua **carne triste é quase feliz**. O que seria capaz de saciar sua vontade amorosa? Seria uma pessoa amada e idealizada? A escolhida, o par que o completasse? Nem mesmo o eu-lírico sabe essas respostas, dado o pêndulo que oscila das múltiplas identidades com as quais se reconhece, nesse tempo de grande individualização, causada pelos breves laços afetivos na contemporaneidade.

Para essas respostas, Bauman traz à tona um esclarecimento, ao dizer que no mundo contemporâneo, os sujeitos podem estar preocupados com uma forma de relacionamento e falando em outra, pois garantem que o maior desejo é relacionar-se com o outro. Contudo, o teórico questiona: “será que na verdade não estão preocupados, principalmente, em evitar que suas relações acabem congeladas e coaguladas? Estão mesmo procurando relacionamentos duradouros como dizem ou seu maior desejo é que eles sejam leves e frouxos? (BAUMAN, 2004, p.11)”. Sobre esse fato, diz também que a mudança dos valores amorosos acontece, devido a existir uma

cultura consumista como a nossa, que favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exijam esforços prolongados, receitas testadas, garantias de seguro total e devolução do dinheiro. A promessa de aprender a arte de amar é a oferta (falsa, enganosa, mas que se deseja ardentemente que seja verdadeira) de construir a experiência amorosa à semelhança de outras mercadorias, que fascinam e seduzem (IDEM, p.21-22).

Os versos em questão também apresentam outro jogo de palavras ligadas ao desejo, diz “ quando você arde, alardeia sua teia cheia de ardiz”, o verbo alardear em seu sentido lato diz de fazer alarde, ostentação. Contudo, nesses versos adquire outra significação. ‘Alardeia’ relembra também ‘arde’, ‘teia’, ‘cheia’ e ‘ardiz’. São palavras ligadas ao ardor do desejo sentido entre o eu e o outro.

Numa busca por vídeos da letra analisada, em [www.youtube.com.br](http://www.youtube.com.br), um desses chama a atenção por fazer uma relação entre a “Skap”<sup>35</sup> e algumas pinturas de Joan Miró, pintor surrealista francês. O movimento surrealista reuniu ideias abstratas à realidade, a fim de transcender a lógica e a consciência humana. Nas criações do artista, o foco era o retrato da fome e as sensações causadas por ela. Ao fazer uma analogia com a letra de Zeca Baleiro, nota-se a semelhança da temática fome em aproximação a Miró, já que o eu-poético tem fome e necessidade das ações do outro para parecer menos

<sup>35</sup> <<http://www.youtube.com/watch?v=YOM6EILyqRw>>.

sozinho. Nas pinturas de Miró, predomina quase sempre o desenho de dois seres disformes, um deles pintado de forma maior, desproporcional, que olha para o outro menor. O menor está sempre acompanhado dos olhos grandes do outro maior. As imagens são em tom de preto e carmesim. A disposição das cores lembra o eu da canção de Baleiro, que é pintado numa tela cinza e é colorido com ações violentas que resultam no sangue encharcando a camisa. Azeviche e sangue são imagens criadas pelo compositor que se relacionam com as telas de Miró, porque em ambas predominam exatamente os tons de preto e vermelho. Esse vídeo é representativo das ressonâncias que as imagens construídas por Baleiro podem promover.

Outra letra de canção em que aparece a temática lírica amorosa e existencial (a dependência do ser amado, a falsa realização do desejo e falta do novo) para o eu-lírico, é “Blues do elevador”. Vejamos.

#### 2.4 – “Blues do elevador” (2000) <sup>36</sup>

O título apresenta o gênero musical *blues* que tem raízes pautadas no sofrimento dos escravos afro-americanos. Embora a letra seja o objeto deste estudo, convém ressaltar que, especialmente, em “Blues do elevador”, a melodia retoma a poesia, porque é construída lembrando a batida de *blues*, revelando ao ouvinte um retorno à temática triste e padecida, proposta pelo gênero musical. Sobre a performance do artista para compreensão da obra, Paul Zumthor diz que

as regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para a comunicação tanto ou mais ainda do que as regras textuais postas na obra na sequência de frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance (2007, p.30).

A introdução e as notas usadas na música são feitas por uma gaita e um violão que soam tristes ao público receptor de tal performance. Dessa forma, fica clara a intenção do poeta em construir um tom melancólico e agudo às notas. A forma como a canção é interpretada por Zeca Baleiro, notas longas e fala pausada, lembra também um protesto pacífico, sem deixar de expressar consternação. Sobre a criação de “Blues do elevador”, Fabiane Rossi, citando Baleiro no encarte do álbum *Líricas* (2005), fala

---

<sup>36</sup> BALEIRO, Zeca. *Líricas*. São Paulo: MZA, Universal Music, 2000.

que o compositor “estava sozinho no elevador do prédio em que morava quando lhe surgiram as primeiras frases da canção”. Rossi reproduz o que disse o artista: “depois, já em casa, menos triste, mas ainda sozinho, fiz este *blues* sobre a solidão e o desconforto de viver (ROSSI, 2008, p.02)”.

A letra “Blues do elevador” fala sobre a solidão e questiona “ora **quem** é que não sabe/o que é se sentir sozinho”. O uso do pronome ‘quem’ intensifica a ocorrência corriqueira e comum de se sentir sozinho, visto que poderia ser universal a todos. A frase faz referencia à solidão do cotidiano. O isolamento também vem acompanhado da falta do novo, a ‘chatice’ dessa sensação, declarada na letra.

O uso da terceira pessoa exclui momentaneamente o eu dessa solidão. No verso seguinte “mais sozinho que um elevador vazio”, o advérbio de intensidade evidencia ainda mais a solidão que é comparada a um elevador vazio. Consequência disso é achar “a vida mais chata/do que um cantor de *soul*”. A comparação da chatice da vida ao *soul* pode ser interpretada como sendo um gênero inoportuno por estar ligado à religião. Como há grande descrença e minimização dos suportes religiosos na contemporaneidade, talvez a voz que fala o reconheça como chato.

Dessa forma, o eu dependeria de ter alguém por perto, a fim de que sua vida não fosse vazia como um elevador e chata como um cantor de *soul*. A pesquisa realizada pelo grupo VIVOVERSO, anteriormente citada, confirma que a dependência do ente amado está presente como imagem expressiva nos trechos citados no *blog* e representa a segunda ideia mais recorrente nas letras pesquisadas. Para exemplificar essa dependência, o eu-poético de “Blues do elevador” cita ações banais como “regar as plantas” e “dependurar as roupas no varal”, sendo ele quem refresca a memória do outro para as ações. Nesse momento a situação se inverte e passa a ser o sujeito do qual o outro teria necessidade. Na canção coloca-se em posição dominante, como se o outro dependesse inteiramente dele até para realizar as ações mais simples do dia a dia. A posição ativa ainda está no verso seguinte “só faz milagres/quem crer que faz milagres/como transformar lágrima em canção”.

A visão que tem si mesmo difere das outras canções analisadas anteriormente, porque esse eu-lírico não deixa de protagonizar a própria vida, ainda que o desejo de pertencimento pelo sentimento amoroso seja a temática cantada. Nessa canção, o eu é agente e acredita que é quem motiva o ser amado a realizar ações, não o inverso. Pronuncia que “só faz milagres quem crê que faz milagres”, o milagre feito é dar vazão à solidão, transformando-a numa canção. Faz também analogia entre si e os pombos

que, mesmo sabendo “voar alto”, insistem em “catar as migalhas do chão”, o que demonstra mediocridade daquele que consegue ser elevado. Busca aquilo que está mais facilmente ao seu alcance, já que é a cômoda posição de não ir em busca daquilo que deseja, o que confirma um dado importante da pesquisa realizada pelo VIVOVERSO: as contradições do sujeito. Essas somam 25% das imagens citadas no *blog*, nas letras de canção da temática existencial.

Os verbos na primeira pessoa só aparecem a partir da segunda estrofe da canção, nesse momento é que a voz que fala se inclui no sentimento de solidão e diz:

Sou eu quem te refresca a memória  
Quando te esqueces de regar as plantas.  
E de dependurar as roupas brancas no varal.  
Só faz milagres quem crê que faz milagres,  
Como transformar lágrima em canção.

Ao proferir a solidão, a voz da canção fala como se esse sentimento fosse intrínseco ao cotidiano. Sobre isso, Lipovestky diz que, na era do vazio, “a solidão se tornou um fato, uma banalidade com a mesma importância dos gestos cotidianos. As consciências não mais se definem pela dilaceração recíproca; o reconhecimento, a sensação de incomunicabilidade e o conflito deram lugar à apatia, e a própria intersubjetividade se encontra relegada (2005, p.29)”.

Na estrofe seguinte, surge o sentimento de fraqueza por ser consciente de que pode fazer tudo, mas não faz. Essa imagem é criada pela metáfora dos versos “vejo os pombos no asfalto/eles sabem voar alto/mas insistem em catar as migalhas do chão”. Com isso, conforma-se em não ter o afeto que deseja, como explica Lipovestky “há solidão, vazio, dificuldade de sentir, de ser transportado para *fora de si mesmo* (2005, p.57-58)”.

O eu-lírico diz que sabe se defender, como no verso “sei rir mostrando os dentes e a língua afiada mais cortante que um velho *blues*”, mas demonstra confusão entre o que sabe fazer e a atitude que realmente toma, ao dizer que seu desejo de hoje é apenas chorar (“mas hoje eu só quero chorar/ como um poeta do passado/e fumar o meu cigarro na falta de absinto”). Transparece um ato de desespero de tentar sentir algo, como explicam as palavras de Lipovetsky “se pelo menos pudesse sentir alguma coisa. Essa frase traduz o novo desespero que aflige um número cada vez maior de pessoas (2005, p.55)”. Quando se pronuncia incapaz de realizar o que é necessário à sua felicidade,

deixa de ser altivo e se inclui junto àqueles que se sentem sozinhos e que se contentam “com as migalhas do chão”. Isso só ocorre porque hoje este é seu desejo. A expressão temporal “hoje” denota que essa circunstância é apenas momentânea. Por isso, deseja elevar sua dor, mesmo sabendo que é capaz de não senti-la se voar alto, como os pombos deveriam fazer na analogia anterior.

No verso seguinte, o eu poético recorre ainda ao vício para atenuar a solidão e diz que fuma devido à falta de absinto – bebida surgida na França, muito apreciada pelos artistas e intelectuais da *Belle Époque* e proibida tempos depois, por ter uma alta concentração alcoólica e causar alucinações. O absinto ficou conhecido como fada verde, por causa de suas propriedades alucinógenas. Foi proibida também porque, segundo acreditavam os médicos da época, podia causar epilepsia, convulsões e loucura. Alguns dos poetas considerados malditos, nos séculos XIX e XX, por serem da geração *Mal do século*, como Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Wilde, Poe eram adeptos ao uso do absinto.

A presença do verbo sentir (“eu sinto tanto, eu sinto muito, eu nada sinto”) é polissêmica e causa ambiguidade aos versos, pois também pode ser entendida como um pedido de desculpas da voz que fala ao outro por não sentir nada, e, assim, desculpa-se dizendo que sente muito por aquilo que não é capaz de sentir.

O desespero e confusão niilista se confirmam no mesmo verso, já que o uso dos advérbios “tanto” e “muito” intensificam mais a desordem dessa voz que ora admite que sente muito, tanto; ora “nada” sente. A repetição do sujeito pronominal (eu), por três vezes, no verso<sup>37</sup> intensifica aquele que sente muito, tanto e nada ao mesmo tempo, como um estágio alucinógeno, causado por um torpor. Segundo estudo feito por Maria Aparecida Rocha Gouvêa, o uso e a repetição do sujeito pronominal causam intensidade ao sentimento proclamado nos versos: “eu sinto tanto, eu sinto muito, eu nada sinto”, visto que proporcionam “redundância à sentença, pois as normas gramaticais permitem a elipse do pronome pessoal ‘eu’, quando o verbo contém o significado implícito de faz a quem ação pela desinência de pessoa e número (GOVÊA, 2009, 599)”.

A analogia com o gênero musical afro-americano em “mais cortante que um velho *blues*” também causa impacto e intensidade ao verso, pois soa como um protesto, uma forma sofrida de sentir solidão, por se tratar de uma língua afiada, ferrenha, ácida e

---

<sup>37</sup> GOVÊA, Maria Aparecida Rocha. *Aspectos do português do Brasil nas letras da música popular brasileira*. Cadernos do CNLF, Vol. XIV, nº 2, t. 1. Rio de Janeiro: UERJ, 2009, p.599. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/xiv\\_cnlf/tomo\\_1/593-602.pdf](http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_1/593-602.pdf)>.

um sorriso cínico, irônico (“sei rir mostrando os dentes/ e a língua afiada/mais cortante que um velho *blues*”).

Em seguida, a letra de canção faz menção à Maria Madalena <sup>38</sup>, pecadora e adúltera, que foi perdoada por Jesus. A personagem bíblica aparece em pelo menos três passagens importantes no Evangelho de Jesus Cristo. A primeira delas é quando Jesus expulsa-lhe sete demônios na presença dos apóstolos e dá-lhe livramento (“E algumas mulheres que haviam sido curadas de espíritos malignos e de enfermidades: Maria, chamada Madalena, da qual saíram sete demônios – Lc 8:2”). A segunda referência é quando se prostra ao pé da cruz em que Cristo está sendo crucificado e observa o sepultamento (“Muitas mulheres que tinham seguido Jesus desde a Galileia, para o servir/ Entre as quais estava Maria Madalena – Mt 27:55-56”).

Por fim, o momento mais importante em que está presente, a ressurreição. Foi Madalena e a outra Maria (não identificada pela Bíblia) que protagonizaram o instante em que Cristo ressuscitou e foram dar a notícia aos discípulos (“Ele não está aqui, porque já ressuscitou, como havia dito. Vinde, vede o lugar onde o Senhor jazia/ (...) E indo elas a dar as novas aos discípulos, eis que Jesus lhes sai ao encontro, dizendo: Eu vos saúdo. E elas, chegando, abraçaram os seus pés, e o adoraram - Mt 28:6-9). Mesmo sendo uma pecadora, a partir de quando Maria Madalena recebe o livramento de seus demônios por Jesus, os dois passam a ter uma ligação forte de adoração e fé. É ela que está presente nos momentos mais sublimes e difíceis que Ele passa e não qualquer um de seus apóstolos, o que demonstra essa forte ligação.

Os versos de Baleiro dizem “como dizia Madalena/replicando os fariseus/ quem dá aos pobres empresta a Deus” e demonstram que a posição altiva do eu-lírico que se impõe, como se emprestasse seus carinhos e atenção ao pobre outro – necessitado, carente e incapaz de prosseguir sem sua presença. O verbo usado nesse verso (replicar) tem o sentido de responder com contestação. Segundo conta o Evangelho Bíblico, Madalena foi indagada, na casa dos Fariseus, se era digna de ter lavado os pés de Jesus com suas lágrimas e enxugando-os com seus cabelos, pois era pecadora. Contudo, foi perdoada e curada por sua fé. Tal imagem reproduzida no verso de Baleiro demonstra também a coragem dessa mulher, uma vez que os fariseus foram um grupo radical de judeus que era contra os preceitos de Jesus Cristo, por acreditar que Ele desvirtuava as

---

<sup>38</sup> Segundo o verbete da Enciclopédia Barsa (2002, p.306), Maria Madalena é “aquela que curada por Jesus, tornou-se sua discípula e foi a primeira pessoa a vê-lo após a ressurreição; a Maria Betânia mística, irmã de Lázaro e Marta, que lavou com óleos perfumados os pés de Cristo e depois os enxugou com seus cabelos; e uma pecadora que lhe prestou homenagem e foi por Ele foi perdoada”.

leis. Junto aos saduceus, foram os responsáveis pela perseguição de Cristo e responsáveis por guardar o sepulcro para que não ressuscitasse e fugisse do castigo.

Sendo Madalena pecadora e também coadjuvante dos fatos mais importantes contados no Evangelho, nota-se que o mítico-religioso entre ela, Deus e o amor cantado na canção pelo eu-poético demonstra uma dicotomia, tanto na analogia religiosa quanto na poética, pois a voz que fala apresenta nesses versos a ausência de sentido e confusão sensorial, ao dizer: “eu sinto tanto, eu sinto muito, eu nada sinto/como dizia Madalena/replicando os fariseus/quem dá aos pobres empresta a Deus”. Outra forma de interpretar os versos acima é mais informal e remete ao dito popular de que quem empresta algo ao outro nunca mais o verá, já que “quem empresta, adeus”.

Outra canção que completa o grupo cujo tema remete à solidão, dependência do ser, conflitos existenciais do eu, é “Cigarro”. Vejamos.

## 2.5 – “Cigarro” (2005)<sup>39</sup>

O título da canção “Cigarro” remete aos versos de Oscar Wilde “(...) o cigarro é o protótipo perfeito do prazer perfeito/é delicioso e ao mesmo tempo me deixa insatisfeito/que mais se pode querer?”. Nessa canção, o eu-lírico está perdido devido à solidão e acaba por buscar refúgio nos vícios, como cigarro e vinho. Tenta buscar asilo nesses outros prazeres, visto que não tem a realização do maior desejo – o amor. Procura abrigo, pertencimento, acalanto, entretanto não consegue, por isso declara a descrença no amor, nos poetas, na vida.

O vício aparece como fuga da realidade ante a impossibilidade de realização amorosa e solidão, presente na poética de Baleiro nas duas canções analisadas: “Blues no elevador” e “Cigarro”. Esse traço demonstra que o eu-lírico em ambas as canções deseja a solidão, é um vício do qual não quer se livrar, já que tem o torpor da bebida (vinho e absinto) e do cigarro para aliviar o mal-estar causado pela solidão, como faziam os poetas da geração ultra-romântica do século XIX. Sobre as características desse período literário, vale lembrar o pertinente comentário de Alfredo Bosi (2006), quando diz que “a oclusão do sujeito em si próprio é detectável por uma fenomenologia bem conhecida: o devaneio, o erotismo difuso ou obsessivo, a melancolia, o tédio, o namoro com a imagem da morte, a depressão (p.110)”. Nota-se o reaparecimento da

---

<sup>39</sup> BALEIRO, Zeca. *Baladas do asfalto e outros blues*. São Paulo: Universal Music, 2005.



angústia, do tédio e da depressão séculos à frente, nas letras de Zeca. O mal-estar, presente no Romantismo, era causado pelas grandes mudanças sociais que ocorreram muito rapidamente. Já na contemporaneidade, este estado é causado pela falta do novo e o abandono aos próprios sentidos – como bem disse Bauman. Ou ainda pelo “direito de ser absolutamente si mesmo, de aproveitar a vida ao máximo (LYPOVETSKY, 2005, prefácio)”, o que pode promover a angústia existencial.

O verso inicial da primeira estrofe da canção diz “a solidão é meu cigarro”, fazendo-se a analogia ao trecho de Oscar Wilde citado anteriormente, logo nota-se que a solidão também é uma forma de prazer para o eu-lírico. A solidão é momentânea, pois é comparada a esse cigarro que dura pouco e que é (segundo Wilde) o protótipo perfeito do prazer, já que pode aliviar o estágio de isolamento. Ao comparar o amor sentido por ele (mesmo que descrente) à imagem criada por Wilde de que o cigarro é o modelo perfeito de prazer, nota-se que então o amor é primoroso, entretanto, ainda que perfeito, causa insatisfação nos seres.

A analogia cigarro e solidão representa também o fim da solitude pelo aparecimento de uma nova oportunidade, já que o eu-lírico não demonstra ser exclusivamente de alguém na canção. Essa não exclusividade se confirma, na segunda frase do verso seguinte, quando afirma “não sei de nada e **não sou de ninguém**”. Entretanto, confessa “eu entro no meu carro e corro/corro demais só para te ver, meu bem”. Também comprova isolamento em si mesmo por parte do eu que fala. O ato de correr evidencia a urgência em se aproximar, em ver o objeto desejado. A repetição do verbo “correr” e o uso do advérbio de intensidade “demais” nessa sentença traduzem a urgência do eu-poético em ver o objeto de sua atenção. Contudo, a vontade é tornada pequena quando diz “só para te ver, meu bem”, oscilando entre a valorização e a desvalorização do outro.

Tais versos também são intertexto dos versos da canção “Por isso eu corro demais” (1967) de Roberto Carlos. A canção em questão fala da urgência que o eu-lírico tem em encontrar o objeto de seu sentimento.

Na sequência, descreve vícios e morte: “um vinho, um travo amargo e morro”, o que torna mais intensa a aproximação de Zeca Baleiro com os conceitos vinculados aos poetas ultrarromânticos, embora em outro contexto temporal. Expoente máximo dessa geração, Álvares de Azevedo, em *Lira dos vinte anos* (2006)<sup>40</sup>, oscila entre o amor, o

---

<sup>40</sup> Copyright Editora Martin Claret.

entorpecimento, o tédio, os vícios, como o eu-poético baleriano. A divisão da lira de Azevedo é feita entre o Bem (Ariel) e o Mal (Caliban) – referência aos personagens de *A tempestade* (o espírito do ar e o escravo) de William Shakespeare. A sequência dos acontecimentos é a solidão, o desejo de amar, a impossibilidade amorosa, o vício e a morte (“um vinho, um travo amargo e morro/eu sigo só porque é o que me convém”). A voz que fala, por último, recorre à poesia como forma de ajuda: “minha canção é meu socorro/ se o mar virar sertão, o que é que tem?”.

O verso “se o mar virar sertão, o que é que tem?” é intertexto de “Os Sertões”, de Euclides da Cunha, que descreve a Guerra de Canudos e a profecia de Antônio Conselheiro de que o sertão seria inundado por um transbordamento e viraria mar. A imagem da inundação faz referência à morte e, ao mesmo tempo, ao renascimento. A morte da seca e da infelicidade causada por ela e o nascimento de uma nova era que se anunciava. A voz que fala neste trecho interroga o que aconteceria se amor se transformasse em morte e acontecesse a inundação para um novo tempo. Assim, hesita entre a negação e a aceitação de um sentimento por esse alguém. Contudo, esse eu segue só, porque é o que lhe convém. Escreve canções, a fim de expressar o que sente e o desejo de ter abrigo (“minha canção é meu socorro”).

Na estrofe seguinte, o eu-poético fala da monotonia de seus dias que vão e vem em vão e mesmo diante disso sabe que somente ele pode se curar da própria solidão. Diz também que já perdeu a crença “nos santos e poetas” e não conseguiu agir em benefício próprio, mesmo sabendo que isso só depende exclusivamente de si. Ao contrário das outras canções de Zeca Baleiro, em que o eu se coloca inteiramente à mercê do outro, os sentimentos do eu em “Cigarro” são possíveis e curados por si só, conforme expressam os versos “dias vão, dias vêm, uns em vão, outros nem/quem saberá a cura do meu coração se não eu?”.

Os versos “não creio em santos e poetas/ perguntei tanto e ninguém nunca respondeu” demonstram o pêndulo que oscila entre crença e descrença no amor e nos sentimentos. A palavra “tanto” junto ao verbo “perguntar” causa o efeito de exaustão, por não conseguir sua resposta. É um questionamento sem resposta. Esta também é uma semelhança com as características ultrarromânticas de Álvares de Azevedo, em *Lira dos vinte anos*. O livro é dividido em Ariel – poemas em louvor ao ser amado e Caliban – poemas que tratam da descrença, do tédio e da falta de objetivos que o poeta vive. No prefácio da segunda parte da *Lira*, Azevedo diz:

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. Ademais, o poeta é homem. (...) Vê, ouve, sente e, o que mais, sonha de noite as belas visões palpáveis de acordado. Tem nervos, tem fibras e tem artérias — isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo. E digam o que quiserem, sem esses elementos, que sou o primeiro a reconhecer muito prosaicos, não há poesia (AZEVEDO, 2006, p.108).

Sobre o aparecimento de características ultrarromânticas na poética de Baleiro, em especial, na canção “Cigarro” (2005), Ana Paula Nascimento de Souza diz que “o resultado, como se vê, é uma total melancolia que nos faz lembrar o *mal do século* e o ultrarromantismo de Álvares de Azevedo (2007, p.42)”. A presença de Ariel e Caliban em Zeca Baleiro se confirma com a dicotomia bem e mal, sentimento puro e descrença, tédio, desejo e sublimação. Todas essas angústias e sensações convivem em conflito num só homem, o poeta visceral que já não é feito de idealizações como bem definiu Azevedo. No prefácio da *Lira*, ao falar de Caliban demonstra que a relação conflituosa é, por si só, a definição do homem romântico e do contemporâneo que externam suas dificuldades e medos de prosseguir por não ter um norte.

Vejamos a próxima estrofe:

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

Ao comparar o sentimento sublime a uma pedra jogada no abismo, conota incerteza do que acontecerá e nulidade do ato de amar (pedra no abismo). Amor e morte também foram temas bastante explorados pelos poetas ultrarromânticos e, em especial, por Álvares de Azevedo que falava das incertezas de amar alguém. A semântica dos signos “amor”, “pedra” e “abismo” revela desespero e fim, a linha que divide o bem e o mal (“a meio-passo entre o mal e o bem”), como Ariel e Caliban azevedianos. O verso “com meus botões à noite cismo” denuncia o insulamento e a melancolia que a noite traz a voz que fala. Ainda questiona a função do sentimento amoroso ao se perguntar “pra que ter trilhos, se não passa trem?”, evidenciando tédio, a falta de sentido da vida. Esse trecho expõe o ceticismo do eu em relação ao amor. A descrença também é marcada pela aproximação amor e morte.

No fim da letra, o eu exalta os mortos aos vivos, pois acredita que “os mortos sabem mais que os vivos”, uma vez que “sabem o gosto que a morte tem”, por isso “para rir tem todos os motivos”. É uma exaltação fúnebre, valorização da experiência de morte, porque a função de estar vivo não tem mais sentido, pois está descrente de tudo. A morte aqui é cantada como uma experiência ligada à sabedoria. Por se elevar a morte diante da impossibilidade amorosa e a nulidade do ato de amar, verifica-se outra característica semelhante ao período romântico, é o *spleen* – melancolia extrema, desejo de morte que seria a solução para os problemas vividos pelo homem, pois somente a morte traria o alívio eterno. Como exemplo, cabe citar o trecho do poema “Solidão”, de Azevedo: “minha alma tenebrosa se entristece,/é muda como sala mortuária.../deito-me só e triste, e sem ter fome/veja na mesa a ceia solitária//ó lua, ó lua bela dos amores/se tu és moça e tens peito amigo,/não me deixes assim dormir solteiro, /à meia-noite vem cear comigo (2006, p.159)”.

Os versos da estrofe final da canção de Baleiro (“os mortos sabem mais que os vivos/sabem o gosto que a morte tem/para rir tem todos os motivos/os seus segredos vão contar a quem?”) evidenciam isolamento e ironia por aquele que está morto rir e sentir alegria, devido a não ter a quem contar seus segredos.

Álvares de Azevedo, na segunda parte de *Lira dos vinte anos*, também demonstra ironia e satanismo pela descrença na vida e a exaltação da morte como uma experiência que finda o padecer na vida terrestre. Azevedo, no poema de abertura da parte satânica, intitulado “Um cadáver de poeta”, diz também do sentimento de solidão por morrer sozinho e até mesmo sem mãe, assim resta-lhe apenas uma sombra daquilo que foi um poeta. “De tanta inspiração e tanta vida/que os nervos convulsivos inflamavam/e ardia sem conforto.../o que resta? uma sombra esvaecida,/um triste que sem mãe agonizava.../resta um poeta! (2006, p.111)”. A ideia do esquecimento vivido pela experiência de morte é retomada nos versos de Baleiro: “não creio em santos e poetas/perguntei tanto e ninguém nunca respondeu”, pois nem a religiosidade e nem a lírica são capazes de acalantar este eu que está perdido em meio aos próprios sentimentos. A falta de caminho ocasiona a falta de sentido em continuar vivendo sem significado, já que os “dias vão, dias vêm/uns em vão outros nem”.

## 2.6 – “Balada do asfalto” (2005)

“Balada do asfalto” tem o mesmo nome de parte do álbum de origem *Baladas no asfalto e outros blues* (2005). Em entrevistas, na ocasião de lançamento desse cd, Baleiro faz referência ao asfalto como símbolo de sua trajetória musical, sua “estrada”. Esse disco também representou uma mudança na escolha de ritmos e parcerias dos últimos discos do artista. Ao contrário, como o próprio nome sugere, as canções são baladas e melodias que lembram *blues*. Têm um foco existencial, são mais intimistas e a maior parte delas tem a alma como signo semântico principal. Estão ligadas a uma fase mais urbana do artista. Sobre a semântica e escolha do repertório, Zeca Baleiro ressalta que

coincidência não foi, porque em várias canções falo de alma. Isso tem a ver um pouco com o imaginário católico que eu tive na infância, no qual alma é uma coisa muito presente. Mas tem a ver com uma certa coisa ideológica. Hoje tudo é automático: o fazer artístico, as relações – não é à toa que crescem essas comunidades de relações virtuais; as pessoas preferem isso a beber um chope com pastel no boteco. O que eu proponho à minha vida e ao público é que é preciso colocar alma, fazer as coisas com paixão (REVISTA QUEM, 2006)<sup>41</sup>.

Desta forma, como o próprio artista ressalta que tudo é automático na contemporaneidade, as pessoas se relacionam por meio de redes sociais midiáticas e esquecem-se de preservar o convívio social cotidiano, fora do virtual. Tal característica demonstra o esfacelamento dos relacionamentos e a dificuldade que o homem do século XXI tem de aceitar o outro e não vê-lo como uma ameaça à sua individualidade. Sobre isso, Bauman reitera que noção de relacionamento está também ligada à perda de outras possibilidades, talvez mais vantajosas, por isso “em vez de relatar suas experiências e expectativas utilizando termos como ‘relacionar-se’ e ‘relacionamentos’, as pessoas falem cada vez mais em conexões, ou ‘conectar-se’ e ser ‘conectado’. Em vez de parceiros, preferem falar em ‘redes’ (BAUMAN, 2004, p.12)”. O teórico conclui dizendo que o objetivo de estar ‘conectado’ a alguém é manter um vínculo afetivo superficial, já que

---

<sup>41</sup> REVISTA QUEM, Edição 260, agosto de 2005. *As baladas de Zeca Baleiro*. Disponível em: [revistaquem.globo.com/EditoraGlobo/componentes/article/edg\\_article\\_print/1.3916.1025150-3428-1.00.html](http://revistaquem.globo.com/EditoraGlobo/componentes/article/edg_article_print/1.3916.1025150-3428-1.00.html)>.

uma rede serve de matriz tanto para conectar quanto para desconectar; não é possível imaginá-la sem as duas possibilidades. Na rede, elas são escolhas igualmente legítimas, gozam do mesmo status e tem importância idêntica. (...) A palavra rede sugere momentos nos quase 'se está em contato', intercalados por períodos de movimentação a esmo. Nela as conexões são estabelecidas e cortadas por escolha (IDEM, 2004, p.12).

Ao se estar conectado, a chance que o sujeito contemporâneo tem de romper rapidamente o laço afetivo é tão igual à de criá-lo, visto que é superficial e baseado na vantagem pessoal desejada. Se o desejo é afeto, concretiza-se imediatamente, se é prazer sexual, também. Por isso, o teórico diz ainda que na pós-modernidade as relações são virtuais e vão à contramão dos relacionamentos a longo prazo que são considerados antiquados. É natural que esses tipos de envolvimento “surjam e desapareçam numa velocidade crescente e em volume cada vez maior, aniquilando-se mutuamente e tentando impor aos gritos a promessa de ser o mais satisfatório e mais completo. Diferentemente dos relacionamentos reais, é fácil entrar e sair dos relacionamentos virtuais (BAUMAN, 2004, p.12-13)”.

“Balada do asfalto” trata do clamor amoroso por alguém que supra a necessidade afetiva do eu-póético (“me dê um beijo, meu amor/só eu vejo o mundo com meus olhos”). Questiona-se de que forma esse mundo é visto pela voz que fala, já que faz questão de reiterar seu olhar único. No verso seguinte ao citado, faz menção à sua idade hoje e diz que tem cem anos e que seu “coração bate como um pandeiro num samba dobrado”, o que representa uma alusão ao um ritmo de samba mais lento, assemelhado a uma balada, uma canção. Tal ritmo é contrário aos mais populares, com ritmo de batida forte, partido alto. No trecho “hoje eu tenho cem anos”, a voz que fala se considera velha por ter cem anos, o uso do advérbio hoje dá a relação temporal. O sujeito da canção sente-se centenário e sabe que seu coração bate e pulsa por alguém a quem clamou um beijo nos versos iniciais e chamou de meu amor para enfatizar a relação de posse e possuidor que almeja existir entre eles. O uso do verbo no modo imperativo afirmativo (dê) denota um desejo certo, um pedido ao outro.

A forma de ver o mundo à sua maneira está ligada ao isolamento do eu-poético e o coloca na posição reflexiva de seu papel no mundo, já que essa canção trata da trajetória do artista e do seu desejo de colocar ‘alma’ na rotina das suas relações. O clamor amoroso, nos primeiros versos, soa como um pedido de socorro. O próximo verso (“vou pisando asfalto entre os automóveis”) demonstra um caminhar sem muito sentido, direção ou rumo. É uma busca sem encontro, um caminho que não sabe onde

vai chegar. Contudo, por não conseguir realizar esse desejo de alma, a voz que fala contenta-se em se relacionar com uma pessoa qualquer e pronuncia na sequência: “mesmo o mais sozinho nunca fica só/sempré haverá um idiota ao redor”. Esses versos apresentam também contraste entre o eu e a existência do outro, pois o deseja ainda que seja um idiota. Bauman diz que “quando se é traído pela qualidade, tende-se a buscar desforra na quantidade (2004, p.13)”. Assim, há uma desvalorização da experiência amorosa no momento em que pronuncia que qualquer um pode ter alguém por perto. Demonstra também uma descrença quanto à eleição e à escolha dessa pessoa ser objeto de exclusividade. A respeito da desvalorização da experiência amorosa, Lipovetsky diz que

não é verdade que as pessoas estejam procurando um distanciamento emocional e uma proteção contra a irrupção do sentimento; (...) homens e mulheres continuam aspirando (talvez nunca tenha havido tanta “demanda” afetiva como nestes tempos de deserção generalizada) à intensidade emocional dos relacionamentos privilegiados, e quanto mais a esperança é forte, mais o milagre da união se torna raro ou, pelo menos, breve (2005, p.57).

O eu-poético novamente volta a clamar pela atenção do outro na canção (“me dê um beijo, meu amor/os sinais estão fechados”), porque se sente sozinho. O mundo e o futuro se apresentam como um “*outdoor* luminoso, luminoso *outdoor*”, mas, mesmo diante de toda novidade representada no *outdoor*, ele tem no bolso apenas “uns trocados *pro café*”. A voz que fala está à margem das benesses proporcionadas pela pós-modernidade, não pode gozá-las, está excluída. O paradoxo do futuro que se anuncia num “*outdoor* luminoso” e seu bolso vazio, repleto apenas por trocados, apontam isso. Sobre o isolamento por medo dos sujeitos contemporâneos e a segregação econômica daqueles que podem gozar os prazeres e bens oferecidos pela globalização, Bauman diz que as propagandas anunciam “um modo de vida completo que representaria uma alternativa à qualidade de vida oferecida pela cidade e pelo espaço público deteriorado. (...) Isolamento significa separação daqueles considerados socialmente inferiores (2004, p.130)”.

As referências ao asfalto na canção estão em três versos (“vou pisando asfalto entre os automóveis/ (...) os sinais estão fechados/ (...) eu sinto como se eu seguisse os meus sapatos por aí”) e demonstram que a voz que fala necessita se encontrar, mas “os sinais estão fechados”, por isso segue quase autômata e tem os movimentos determinados por seus próprios sapatos que são seguidos no asfalto.

A letra da canção também relata os reclamos pelo céu. De quem seriam esses reclamos? Seriam causados pela solidão e isolamento da contemporaneidade? Nesses reclamos, o eu-poético não se inclui, pois a forma verbal “há” (na terceira pessoa, impessoal) representa a existência destes reclamos e um distanciamento da primeira pessoa deles (“há tantos reclamos pelo céu/quase tanto como nuvens”). Demonstra também uma forma de reflexão da voz que fala, quando diz que “um homem grave vende risos”, o que também traduz uma situação de contraste, a venda de risos – como a alegria fosse um produto que tem valor mercantil. Esse verso traz a crítica aos desejos consumistas de se comprar tudo pronto e acabado nos centros comerciais. O adjetivo “grave”, que caracteriza o homem, causa maior intensidade à ação de venda dos sorrisos, visto que não se trata de um homem qualquer e sim de alguém importante. Logo, os valores vendidos pela pós-modernidade. O verso denota também ironia em relatar pelo uso do adjetivo grave ao substantivo homem, vendedor de risos.

O eu-lírico lembra-se dos reclamos à noite, da falta de amor, do homem grande que vende risos, de tudo e pensa nisso tudo como um filme (“aquele filme não sai da minha cabeça”). O verso é repetido para intensificar seu incômodo. É como se vivesse numa realidade virtual, por isso ruminava “versos de um velho bardo”. O emprego do verbo ruminar, por sua semântica, traz à letra da canção uma mudança ritmo poético, visto que sua significância é bastante prosaica. Ruminar significa mastigar novamente aquilo que é devolvido pelo estômago e completa o sentido dizendo que parece fome o que sente. Os versos ruminados não são de qualquer poeta, são de um velho bardo, ou seja, um poeta celta (segundo definição do dicionário Priberam<sup>42</sup>) que exaltava o feito dos heróis. Neste caso é apropriado perguntar-se a que fome está se referindo, fome de amor, afeto? Já que no início da canção pede por um beijo do ser amado.

Além dos abundantes reclamos, os versos da canção inferem clima sombrio, porque ações incomuns acontecem “um homem grave vende risos” e a noite se personifica, insinuando sua voz. A voz da noite perturba o eu-poético da canção que pronuncia: “aquele filme não sai” da sua cabeça. Em decorrência da voz insinuante, o repetido filme o perturba e o faz ruminar “versos de um velho bardo” e causando-lhe uma sensação de vazio, semelhante à fome.

As ações de venda de risos, fome de afetividade e ruminar versos de um velho bardo traduzem o desejo do homem contemporâneo de sentir alegria e pertencimento,

---

<sup>42</sup> Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/>>.



contudo o desejo é abatido pela solidão da ordem vigente, já que “atravessando sozinho o deserto, levando a si mesmo sem qualquer apoio transcendental, o homem de hoje caracteriza-se pela vulnerabilidade (LIPOVETSKY, 2005, p.28)”.

As imagens e personagens que aparecem ao longo da canção (“um centenário”, “pandeiro de samba dobrado”, “sinais fechados”, “futuro”, “*outdoor*”, “homem grave que vende risos”, “intrépido cowboy”, “bandido indócil”) são contraditórias, paradoxais se vistas aos pares. O centenário que tem um coração de batida de pandeiro, os sinais que fechados estão fechados em contraposição ao futuro luminoso, o homem grave que vende risos, a compra da alma feita por um velho apache. Essa venda confirma o valor mercantil atribuído aos sentimentos na pós-modernidade, quando o eu-lírico encerra a canção com a imagem de um enfrentamento entre o “intrépido cowboy” e “bandido indócil”, ao pronunciar que “a alma é o segredo do negócio”. A alma, mais uma vez, na poética de Baleiro, é transformada. Na letra “Alma nova”, ela se configurou humana e carnal, em “Balada do asfalto” simbolizou um produto que pode ser adquirido. Portanto, novamente há o desvirtuamento daquilo que outrora representou para os ideais platônicos, sólidos: elevação e sopro divino.

A canção “Meu amor, minha flor, minha menina” (2005) é também do álbum *Baladas no asfalto e outros blues*. Essa letra tem uma forte relação com o conceito de relacionamento de bolso, pensado por Bauman. O eu-lírico substitui a impossibilidade da realização do clamor amoroso pelo desejo sexual e satisfaz a vontade de gozar prazeres instantaneamente. Essa letra é a expressão máxima daquilo que se configura como *amor líquido* neste *corpus*, traduz os relacionamentos baseados na expectativa, vantagem e satisfação sexual. Vejamos.

## 2.7 – “Meu amor, minha flor, minha menina” (2005)<sup>43</sup>

O verso inicial da canção “Meu amor, minha flor, minha menina” (2005) faz um chamamento a alguém que considera ser seu amor (“Meu amor, minha flor, minha menina”) e o uso dos pronomes possessivos exemplificam este sentimento de posse e pertencimento. A primeira sequência de ideias da letra é marcada pelo desejo de cura da solidão, por meio da possibilidade amorosa. O eu-lírico faz um pedido de afeto ao

---

<sup>43</sup> BALEIRO, Zeca. *Baladas no asfalto e outros blues*. São Paulo: MZA, 2005.

outro, ao dizer “meu amor, minha flor, minha menina/solidão não cura com aspirina/tanto que eu queria o teu amor” e também torna evidente a mentalidade do sujeito pós-moderno de ter soluções acabadas e imediatas para tudo. Até mesmo para as relações amorosas. O conectivo “tanto” traz à letra um efeito de causa e consequência entre não curar a solidão com aspirina e, por isso, desejar curá-la com o amor. O verbo querer, usado no futuro do pretérito (“queria”), expressa uma possibilidade que só ocorrerá mediante alguma condição anterior, logo é uma consequência de não se ter uma solução para a solidão.

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).

Os versos “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...” demonstram que a necessidade afetiva é irrealizável, sendo suplantada pelo elemento sexual. Põe no outro a responsabilidade de realizar suas vontades, ante o fracasso da concretude amorosa. Espera vantagem sexual, ao pronunciar “vem me vestir do terno da ternura”. A ação é ocasionada pelo outro e, ao dizer “sexo também é bom negócio”, aceita a possibilidade de sanar sua carência ainda que instantaneamente. A palavra “também” fortifica tal impressão.

Contudo, pelo querer não se realizar, a voz que fala intenta realizar-se por meio das trocas sexuais, visto que a solidão não é curada pela aspirina. Não é possível efetivar-se afetivamente, portanto aceita a troca sexual, tema bastante cantado nas canções de Baleiro. A confirmação disso está no verso seguinte que profere “o melhor da vida é isso e ócio”. O pronome dêitico (“isso”) retorna à ideia de que sexo pode também ser uma possibilidade a ser aceita e antecede a ideia de gozar o prazer por não ter que fazer nada, aqui expressa pelo uso do substantivo ócio.

Bauman diz que “no caso das parcerias sexuais, seguir os impulsos, em vez dos desejos, significa deixar as portas escancaradas a novas possibilidades românticas que podem ser mais satisfatórias e completas (2004, p.27)”. Contudo, adverte sobre a brevidade desses impulsos e fala que “tal como outros bens de consumo, deve ser consumida instantaneamente e usada uma só vez, sem preconceito. E, antes de mais nada, eminentemente descartável (IDEM, p.27)”. Podem ser descartáveis e trocáveis,

caso não ofereçam satisfação plena ou forem defeituosas, como qualquer outra mercadoria adquirida no mercado do mundo pós-moderno.

O eu aqui, manifestando-se em versos, tem o desejo de curar sua solidão, entretanto, por não conseguir sanar completamente a carência de afeto, recorre aos relacionamentos breves, encontros em busca de prazer, momentos de apaziguamento da solidão para não se sentir tão sozinho. Reconhece que todos os seres, mesmo os que parecem não ter sentimento, têm necessidade de afeto, pois não há fórmula pronta ou remédio para tal inquietação. Sobre a dificuldade de se relacionar profundamente e acreditar no amor como um sentimento elevado na pós-modernidade, Bauman diz que

homens e mulheres desesperados por terem sido abandonados aos seus próprios sentidos e sentimentos facilmente descartáveis, ansiando pela segurança do convívio e pela mão amiga com que possam contra num momento de aflição, desesperados por 'relacionar-se'. E, no entanto, desconfiados da condição de 'estar ligado', em particular de estar ligado 'permanentemente', pra 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.8).

No capítulo “Apaixonar-se e desapaixonar-se”, de *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos* (2004), Bauman inicia seu raciocínio usando como preâmbulo Charles Baudelaire, dizendo que ao se separar um casal, ambos voltarão a se unir a outros, sem dificuldades, porque têm vida própria. Assim, “há bases bastante sólidas para se vê o amor e, em particular, a condição de estar apaixonado, como – quase que por sua natureza – uma condição recorrente, passível de repetição, que inclusive nos convida a seguidas tentativas (BAUMAN, 2004, p.19)”. Por isso, na pós-modernidade, segundo acredita o teórico, há um número crescente de experiências breves, ligadas ao prazer sexual que são nomeadas por amor. O fato é que o amor, desde sua primeira noção de intimidade, passou por transformações que, ao longo da história, modificaram-no. Logo, “tendem a crescer o acúmulo de experiências. O próximo amor será uma experiência ainda mais estimulante do que a que estamos vivendo atualmente, embora não tão emocionante ou excitante quanto a que virá depois (BAUMAN, 2004, p.19)”. Isso é também expressado pelo discurso amoroso pós-moderno da canção aqui analisada, quando diz “sexo também é bom negócio/o melhor da vida é isso e ócio”.

Dessa forma, as relações amorosas na pós-modernidade se fragmentaram, estão pautadas pelo hedonismo. Não há mais a existência do eleito, da pessoa ideal, do

escolhido, já que estão interessadas na busca do prazer momentâneo e da possibilidade amorosa mais vantajosa. Por isso,

a conveniência é a única coisa que conta e isso é algo para uma cabeça fria, não para um coração quente. Quanto menor a hipoteca, menos inseguro você vai se sentir quando for exposto às flutuações do mercado imobiliário futuro; quanto menos você investir no relacionamento, menos inseguro vai se sentir quando for exposto às flutuações de suas emoções futuras. (...) Mantenha o bolso livre e preparado. Logo vai precisar pôr alguma coisa nele (BAUMAN, 2004, p.37).

Relacionar-se, então, é como “vitamina c: em altas doses, provocam náuseas e podem prejudicar a saúde, (...) é preciso diluir as relações para que se possa consumi-las (BAUMAN, 2004, p.10)”. Em seguida, os versos de Baleiro fazem referência a um nome de mulher “Carolina”, entendida aqui como inferência ao poema “A Carolina<sup>44</sup>”, de Machado de Assis<sup>45</sup>. Esse poema trata de uma mulher morta que se separa de seu amado e esse lhe traz o coração apaixonado ao leito de morte. O soneto foi o último escrito pelo autor, em 1906, devido à morte de sua esposa. Quando Baleiro diz “minha cara, minha Carolina/a saudade ainda vai bater no teto”, a saudade do objeto amado é demonstrada, bem como dizem os versos de Machado de Assis (“aqui venho e virei, pobre querida,/ trazer-te o coração do companheiro). O tema saudade é tratado por Zeca Baleiro de forma coloquial, dessa forma, a saudade cantada é tão grande que excederá o limite físico do eu-lírico e terá vida fora de seu corpo.

Depois, o eu refaz o chamamento ao outro e diz “até um canalha precisa de afeto”, já que “dor não cura com penicilina”, repetindo que o homem contemporâneo não tem saídas prontas para a falta de afeto do outro. Reforça tal ideia ao dizer “tanto que eu queria o teu amor”. Entretanto, o outro não lhe corresponde, pois o eu confessa: “tanto amor em mim, em ti nem tanto”. Trata-se de um vazio que não é correspondido.

O amor sentido pelo eu-lírico é comparado a um quebranto (“tanto amor em mim como um quebranto”), ou seja, um feitiço, mal-olhado. Consequentemente, representa um estado de encantamento passageiro, assim como são as breves relações em conexão na pós-modernidade. Nesse verso da canção, Baleiro se vale de um

---

<sup>44</sup> 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 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 separados//Que eu, se tenho nos olhos malferidos/Pensamentos de vida formulados,/São pensamentos idos e vividos.

<sup>45</sup> Disponível em < <http://www.luso-poemas.net/modules/news03/article.php?storyid=804>>.

elemento regional brasileiro (presente também em sua terra natal), as rezadeiras<sup>46</sup>, para expressar o estado amoroso sentido. Isso é transcrito pela imagem da palavra “quebranto”. Contudo, esse amor, esse quebranto não é compartilhado pelo outro. Se isolarmos as ações “tanto que eu queria.../ tanto amor em mim/em ti nem tanto”, fica claro o aparecimento do desespero amoroso do eu-lírico, já que o sentimento que sente é “tanto” e o do outro “nem tanto”.

Na sequência, os versos apresentam outra figura feminina como um chamamento, poetisa goiana Cora Coralina. A voz pronuncia “minha Cora, minha Coralina/mais que um Goiás de amor carrego/destino de violeiro cego”. A poetisa em questão foi uma mulher simples e pouco escolarizada do interior de Goiás que usava o cotidiano de doceira e a vida simples para compor sua poesia. Porém, mesmo com simplicidade, declarou o amor pela terra e pela vida que levava. O eu-lírico em Zeca Baleiro a relembra e aumenta o amor sentido pelo outro ao compará-lo àquele sentido pela poetisa por seu estado natal, ao dizer “mais que um Goiás de amor carrego”.

O amor carregado no peito da poetisa e cantado pela poética de Baleiro é o “destino de um violeiro cego”. O substantivo “destino” remete ao que já foi trilhado e não pode ser mudado, é apenas uma consequência de atos feitos. A incerteza do destino da voz que fala se confirma quando acompanhado da expressão “violeiro cego”. Qual seria, então, o destino de um violeiro (imagem de alguém que não firma raízes, por se tratar de um andarilho) cego (perdido no próprio caminho)? A voz poética recorre à outra voz, a de Cora Coralina, em busca de confessar o imenso amor que carrega. Porém, tem consciência da incerteza de seu próprio destino ao afirmar que ele é um violeiro cego.

Ainda sobre a solidão e os relacionamentos, a letra traz versos que pronunciam “há mais solidão no aeroporto/que num quarto de hotel barato”, assim a voz que fala diz da sensação de estar em um aeroporto, rodeada de pessoas (ainda que estranhas), porém, sentindo-se sozinha. O teórico Lipovetsky explica que “a solidão se tornou um fato, uma banalidade com a mesma importância dos gestos cotidianos. As consequências não mais se definem pela dilaceração recíproca; o reconhecimento, a sensação de incomunicabilidade e o conflito deram lugar à apatia e a própria intersubjetividade se encontra relegada (LIPOVETSKY, 2005, p.28)”.

---

<sup>46</sup> As benzedoras ou rezadeiras surgiram a partir culturas africanas e indígenas e são muito comuns no interior do país. São conhecidas por suas rezas, banhos e garrafadas que acreditam ter o poder de cura.

A letra da canção nos diz também do eu que se sentiria menos só em um quarto de hotel barato, o que insinua que gostaria de ter um contato físico, sexual com alguém. Nos versos “antes do atrito que o contato”, infere-se de atrito o ato sexual e de contrato, um documento oficial de união – símbolo social máximo da ligação amorosa entre duas pessoas. A palavra “antes” ainda traz a significância de preferência, prefere relacionamentos instáveis a estáveis, estar “conectado” a alguém e fica clara a demonstração de como são as relações amorosas, segundo acredita Bauman, na contemporaneidade. O eu da canção declara sua predileção por um encontro casual e abdica do contrato sólido de compromisso.

Assim, a voz que fala “retira do bolso” o relacionamento momentâneo, capaz de suprir sua necessidade imediata e sanar sua solidão em um “quarto de hotel barato”. Sobre a confluência amorosa, Giddens diz que

o amor confluyente é um amor ativo, contingente e ,por isso, entra em choque com as categorias ‘para sempre’ e ‘único’ da ideia do amor romântico. A ‘sociedade separada e divorciada’ de hoje aparece aqui mais como um efeito da emergência do amor confluyente do que como sua causa. Quanto mais o amor confluyente consolida-se em uma possibilidade real, mais se afasta da busca da ‘pessoa especial’ e o que mais conta é o ‘relacionamento especial’ (GIDDENS, 1993, p.72).

No verso seguinte, a voz se contradiz e pronuncia que virtualidade dos relacionamentos não é capaz de suprir sua necessidade de atenção e afeto (“telefone não basta ao desejo/o que mais invejo é o que não vejo”). Contudo, diz também “o céu é azul, o mar também/se bem que o mar, às vezes, muda”, em que pode-se inferir que ora essa virtualidade pode ser um caminho a sanar a solidão, pois assim como o céu e o mar são azuis e podem mudar de cor. Tudo dependerá da conveniência e oportunidade do eu para concretizar tal ação. Há, portanto, um desejo que oscila entre ter um relacionamento mais extensivo e estar “conectado” a alguém momentaneamente.

Na sequência dos versos, reclama novamente das soluções prontas do tempo em que vive, ao dizer: “não suporto livros de autoajuda” e o caminho para resolver, ainda que momentaneamente, sua carência seria a presença do outro (“vem me ajudar, me dá seu bem”), assim faz críticas às soluções prontas da contemporaneidade para os problemas afetivos.

A análise da canção indica que há confusão mental do eu-poético ao criar chamamentos (ora possessivos, ora poéticos) para se referir à pessoa que é objeto de sua atenção. As expressões usadas por ele são: “meu amor”, “minha flor”, “minha menina”,

“minha cara”, “minha Carolina”, “minha Cora”, “minha Coralina”, todas remetem à idealização da mulher desejada. Em contrapartida, varia entre fantasia romântica e desejo momentâneo. Isso acontece se for contraposto o verso “antes o atrito que o contato/(...)sexo também é bom negócio” aos versos em que ele faz este chamamento a essa mulher imaginada “meu amor, minha flor, minha menina” ou “minha cara, minha Carolina”.

As próximas canções “Telegrama” (2002) e “Muzak” (2005) serão analisadas em conjunto, na sequência, por terem elementos semânticos semelhantes e serem referentes à angústia e à solidão do eu-lírico. Os versos de cada uma delas dialogam, demonstrando a dificuldade sentida ante o sentimento amoroso não correspondido e a incerteza que isso traz.

## 2.8 - “Telegrama” (2002)<sup>47</sup>/ “Muzak” (2005)<sup>48</sup>

“Telegrama” e “Muzak” apresentam elementos próximos, por se tratar de canções que falam da solidão e do desejo de encontrar conforto na relação com o outro. Em “Telegrama”, a voz que fala pronuncia imagens de abandono, ligadas às personagens da contemporaneidade, quando diz

Eu tava triste, trístico  
Mais sem graça que a top-model magrela  
Na passarela.  
Eu tava só, sozinho!  
Mais solitário que um paulistano  
Que o canastrão na hora que cai o pano.

Semelhante solidão também é cantada nos versos iniciais de “Muzak”(“estou aqui em Arari, Nova York,/estou aqui, vou do Chuí ao Oiapoque/tenho nas mãos um coração maior que o mundo/e o mundo é meu, o mundo é teu de todo mundo”). A voz que fala demonstra angústia de estar em diversos lugares, mas não encontrar abrigo em nenhum deles.

Já em “Telegrama”, a ação do outro é o avivamento para o eu, pois só mediante o envio de um telegrama de alguém distante é que deixa de ser **triste, trístico**. O

---

<sup>47</sup> BALEIRO, Zeca. *Pet shop mundo cão*. São Paulo: Universal Music, 2002.

<sup>48</sup> BALEIRO, Zeca. *Baladas no asfalto e outros blues*. São Paulo: Universal Music, 2005.

remetente do telegrama não foi corretamente identificado pelo eu-poético que diz “era você de Aracajú ou do Alabama/dizendo nego, sintase feliz/porque no mundo tem alguém que diz/que tanto te ama/que muito te ama”. O que sente ante o recebimento é capaz de causar euforia e motivar ações inesperadas, porque, devido a isso, sentiu “uma vontade danada de mandar flores ao delegado/ de bater na porta do vizinho e desejar bom dia/ de beijar o português da padaria”.

Segundo os teóricos mencionados nesta pesquisa, as ações de relacionar-se com outro são incomuns aos seres da pós-modernidade, trancados em si mesmos. As imagens “triste, tristonho”, “mais sem graça que modelo magrela na passarela” e “mais solitário que um paulistano/que canastrão na hora que cai o pano” e “mais bobo que banda de rock, que um palhaço do circo Vostok” formam um conjunto intensificado dessas personagens da pós-modernidade. Pessoas fechadas que vivem solitárias, mas em busca de olhares.

Os signos “triste” e “só” são intensificados pelo uso do diminutivo e da forma exclamativa, já que não estava apenas triste, estava tristonho e não só e sim sozinho. As personagens mencionadas (“top-model magrela”, “solitário paulistano”, “canastrão” e “palhaço bobo”) sustentam a remissão ao sentimento de solidão na canção. Todas são solitárias e, de certo modo, têm necessidade de atenção e do olhar do outro para que se sintam aceitas, existentes.

A modelo magrela e o palhaço necessitam estar sob os olhares e os holofotes midiáticos do público. Já o solitário paulista é a imagem do homem que está preocupado com o trabalho, mas que, ainda sim, necessita dividir com o outro seus sentimentos para não ser solitário. O “canastrão na hora que cai o pano” é tão solitário quanto todas as outras personagens, no momento em que é desmascarado, não conta com o apoio de ninguém.

A canção “Telegrama” termina com um convite do eu dirigido ao outro e demonstra claramente o desejo que tem se ter alguém para compartilhar sentimentos: “me dê a mão, vamos sair/prá ver o sol!/mama! oh mama! oh mama!/quero ser seu!/quero ser seu!/quero ser seu!/quero ser seu papa!...”. A repetição dos versos “quero ser seu!” e o uso de sinal exclamativo de pontuação também denotam a urgência do desejo sentido.

Diferentemente de “Telegrama”, o eu-lírico em “Muzak” não conta com o apoio real de alguém, apenas sente o desejo de acolhimento pelo outro. Um desejo que não pode ser consumado. Nessa canção, a voz recua e encerra-se em si, como revelam os



versos “tenho nas mãos um coração maior que o mundo /e o mundo é meu, o mundo é teu de todo mundo”. Por isso, sugere nos versos seguintes um lugar de isolamento: “na ante-sala do dentista ouço meu muzak/me entorpeço, esqueço meu coração, frágil badulaque”. A ante-sala e a música muzak lhe causam um torpor, um estágio de esquecimento dos próprios sentimentos (**esqueço meu coração**). Quando se refere à alma e novamente ao coração, diz também que “dorme num velho porão, rima de almanaque”, logo fica bem guardada, escondida.

A voz também afirma que a solidão sentida no coração não é apenas sua, assim diz “tenho nas mãos um coração maior que mundo/e o mundo é meu e o mundo é teu de todo mundo”. No refrão, repete o mesmo verso acrescido de “e quem sou eu, além tudo?”, demonstrando o completo de vazio de não saber nem ao menos quem é. Confirma estar perdido, sem rumo, abandonado aos seus próprios sentimentos, sem saber o que fazer com eles.

Nos mesmos versos iniciais, fala de lugares incomuns: “Arari” (cidade maranhense onde nasceu Baleiro), “Nova York” (maior metrópole estadunidense), “Cariri” (região localizada no Ceará, Nordeste brasileiro), “Chuí” (região localizada no Sul do Brasil), “Oiapoque” (região localizada no Norte do Brasil) e “Bangkok” (capital tailandesa). Mesmo indo do Chuí ao Oiapoque, não consegue se livrar da solidão, já que essa sensação é compartilhada por todo globo terrestre, isso é, cruzando seu próprio país de um extremo ao outro ou mesmo indo de continente ao outro (Nova York à Tailândia).

Sobre isso, Bauman diz que “os moradores das cidades e seus representantes tendem a ser confrontados com uma tarefa que, nem por exagero de imaginação, seriam capazes de cumprir: a de encontrar soluções locais para contradições globais (2004, p.124)”. Completa ainda, citando Castells, dizendo que “indefesas diante do furacão global, as pessoas agarram a si mesmas. (...) Quanto mais estiverem ‘agarradas a si mesmas’, mais indefesas tenderão a ficar diante do furacão global (IDEM, 2004, p.124)”.

“Muzak”, substantivo que intitula a canção, significa exatamente uma música ambiente usada em centros comerciais, aeroportos, lojas, com objetivo de acalmar aqueles que esperam. Assim, o eu-póético, enquanto espera por aquele que irá concretizar seu desejo, ‘guarda o coração’, ouvindo um muzak acalentador e pacificador do desejo. A voz também despreza o sentimento experimentado quando diz “meu coração, frágil badulaque”, objeto sem muito valor. Quanto vale um coração na

contemporaneidade? Assim, questiona que valor tem um coração num mundo em que todos estão rodeados de possibilidades hedonistas. Sobre a solidão na pós-modernidade, Lipovetsky comenta que

quanto mais a cidade desenvolve possibilidades de encontros, mais os indivíduos se sentem sós; quanto mais as relações se tornam livres, emancipadas das antigas restrições, mais rara se torna a possibilidade de conhecer uma relação intensa. Por outro lado, há solidão, vazio, dificuldade de sentir, de ser transportado para *fora de si mesmo*; daí uma fuga para as ‘experiências’, que apenas traduz a busca de uma ‘experiência’ emocional forte (2004, p.57-58).

As perguntas feitas pelo eu-poético de “Muzak” sugerem, nas entrelinhas, a falta de sentido que enxerga nos bens de consumo e na valorização do capital. Quando questiona “tudo que se vê, para quê crer? / tudo que se crê, pra quê ter?/ tudo que se tem, para quem?”, fala de uma descrença naquilo que vê, crê e naqueles que têm algo. Dessa forma, sugere que está imune e apático ao mundo exterior a sua volta. Supõe-se que nada lhe seja tão importante quanto à realização amorosa. Assim, esta voz é diferente da maioria das vozes contemporâneas, por ter objetivos não ligados à realização financeira.

No capítulo “Narciso ou estratégia do vazio” (2005)<sup>49</sup>, Lipovetsky diz que cada geração gosta de se reconhecer sob a imagem de algum ser mitológico. No caso do homem contemporâneo, a figura é Narciso – ser de rara beleza que se apaixonou por sua própria imagem ao vê-la num rio e acabou morrendo afogado ao tentar abraçá-la. O reconhecimento pela figura mítica de Narciso, segundo o autor, deve-se ao fato de a era contemporânea ter um novo estágio de individualismo, considerado ‘puro’, desembaraçado dos valores sociais e morais. Neste tempo o sujeito não tem vergonha de expor seu egoísmo. Isso aparece no discurso da canção “Meu amor, meu bem me ame” (1999).

## 2.9 - “Meu amor, meu bem me ame” (1999)<sup>50</sup>

A voz que fala na letra “Meu amor, meu bem me ame” pede, ordena ao outro que o ame, assim, diz “meu amor, meu bem me ame/meu amor, meu bem me queira/tô

---

<sup>49</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio. Ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Tradução Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri, SP: Manole, 2005.

<sup>50</sup> BALEIRO, Zeca. *Vô imbolá*. São Paulo: Universal Music, 1999.

solto na buraqueira, tô num buraco”. A justificativa para tal desejo de amor é novamente o estado de solidão. O significado dos substantivos “buraqueira” e “buraco” trazem ao verso a ideia de que a voz poética está perdida, sem rumo. O que se confirma na sequência com a comparação feita no próximo verso: “fraco como galinha d’angola”.

Na maioria dos versos da canção, há o uso de expressões com verbos no imperativo, ora afirmativo, ora negativo (“me **ame**”/ “me **queira**”/ “**manda** não vá para Aruba”/ “**suba** aqui no meu pescoço”/ “**faça** dele seu almoço”/ “**roa** o osso”/ “**deixe** a carne”/ “**repare** no meu cabelo”/ “não me **esconda**”/ “me **leve**”/ “**sacie, mate** minha fome de vampiro”/ “não me **desampare**”/ “me **espere**”/ “não **precisa** de camisa-de-vênus”/ “**ouça**, meu bem me **ouça**”), que denotam a ideia de sugestão, ordem, desejo, pedido de afeto. Sobre o amor dirigido ao outro, Bauman diz que a dificuldade de amar ao outro como a si mesmo, conforme os mandamentos bíblicos, está em se ter dúvida de que o objeto amado seja especial e completo para ter alguém que dedique sentimentos a ele. O eu-lírico da letra demonstra exatamente isso, deseja o sentimento do outro, porém não sugere reciprocidade em momento algum. Deseja que o outro dedique-se a ele apenas.

Assim, cada um deseja afeto, mas desconfia se o outro é digno de merecimento do sentimento que lhe é dedicado, característica do isolamento do eu contemporâneo. Sua atitude denota o “narciso reinventado”, proposto por Lipovetsky, preocupado com a imagem que o outro faz de si, sendo ele de personalidade notadamente individualista e egocêntrica. Na letra aqui analisada, o eu quer ser amado e querido, porque está “solto na buraqueira”, está num “buraco”, “fraco como galinha d’Angola”. Os versos seguintes a estes revelam também o desejo de ser importante para o outro, já que pronuncia: “meu amor, meu bem manda não vá pra Luanda/não vá pra Aruba”. Esses versos falam do desejo de ser importante e, em decorrência disso, pede e até deseja que o outro lhe proíba de sair, viajar, encontrar novas possibilidades. Lipovetsky justifica essa vontade de ser querido, dizendo que “para muitos, o amor continua sendo a experiência mais ardentemente desejada, mais emblemática da vida verdadeira (2005, p.19)”.

Os versos “meu amor, meu bem repare no meu cabelo/ no meu terno engomado, no meu sapato” apresentam a importância com a aparência física e com objetos de valor. Como se a imagem fosse preparada para chamar a atenção do ser desejado, uma vez que pede: “repare”. Os trajes citados pelo eu-lírico não são de uma pessoa singela. O homem representado na canção é a imagem do sujeito contemporâneo bem-sucedido e burocrático (realizado financeiramente, mas carente de afeto), por isso se dirige ao

outro com tantos pedidos e desejos. Para Lipovetsky, estamos vivendo numa era de depressão e isso aconteceu devido à “própria evolução social do homem que antes vivia em consonância com sua respectiva situação social, só almejando aquilo que lhe parecia plausível de se obter (2007, p.08)”, por isso os graus de descontentamento eram bem menores do que os de hoje.

Para continuar a demonstrar força e convencer o outro de sua importância, ele afirma “eu sou um dragão de pelo, eu cuspo fogo”. A autoimagem de confiança em si e a reiteração ao outro para mantê-lo interessado é explicada na apresentação do livro *Sociedade da decepção* (2007), de Lipovetsky: “o grande problema é que agora cada um sente-se na obrigação de se realizar, de fazer algo da sua vida, de ser bem-sucedido, de dar um sentido satisfatório ao próprio destino (2007, s/p)”. Sobre a vontade de ser notado pelo outro, o teórico afirma que

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 (2007, p.19).

A fim de seduzir e lograr atenção, a voz pronuncia-se ao mesmo tempo fraca (“fraco como galinha d’Angola”) e forte (“eu sou um dragão de pelo, eu cuspo fogo”). Oscila entre medo e imponência e adverte o outro: “não me esconda o jogo ou berro no ato”. Dessa forma, a vontade da voz que fala varia entre estar “preso” e “livre” (“meu amor, meu bem, me leve”). Todavia traz imagens ligadas à liberdade de voar “de ultraleve, de avião, de zepelim<sup>51</sup>, de caminhão”. Tudo aquilo que corre, voa e causa adrenalina, êxtase.

Entretanto, novamente, demonstra-se impotente diante do outro ao admitir: “sacie e mate minha fome de vampiro, se não eu piro”. A fome de desejo a ser saciada é comparada a de um vampiro, ser imaginário, imortal, eterno e que vive desejoso por sangue humano. A sublimação desse desejo seria possível para a voz poética se fosse realizada pelo outro, ainda que não perenemente, mas passageira. Porém, “se a felicidade depende dos outros, então o homem está fatalmente condenado a uma ‘felicidade frágil’. Depositamos enormes esperanças em determinada pessoa (...). Assim,

---

<sup>51</sup> Ultraleve, avião e zepelim são substantivos ligados à sensação de voar, de liberdade.

nossas radiantes expectativas se revelam um grande equívoco (LIPOVETSKY, 2007, p.20)”.

Se a “fome de vampiro” não for saciada, haverá consequências (“sacie e mate minha fome de vampiro, se não eu piro/ viro *hare-krishna hare hare hare*/não me desampare ou me desespero”). Desse modo, Lipovetsky ressalta que a frustração da civilização está pautada na ideia de enfraquecimento dos aparatos religiosos nas sociedades hiperindividualistas. Assim, buscar esses aportes religiosos não atenuará os efeitos da desilusão na pós-modernidade, porque “de agora em diante compete a cada pessoa procurar as próprias tábuas de salvação (LIPOVETSKY, 2007, p.07)”, já que cada vez menos o sujeito desse tempo pode contar com experiências ligadas ao Sagrado.

Nos versos seguintes, a voz lírica faz trocadilho com a conhecida frase romântica “até que a morte nos separe” e diz: “meu amor, meu bem, me espere até que motor pare/ até que Marte nos separe”. O anseio é que o outro esteja a seu inteiro dispor e o espere até o impossível acontecer (Marte os separar). Porém, os cenários são fluidos e a aspiração não é passível de realização. Marte também é um signo que tem a semântica ligada ao deus da guerra, dessa forma pode-se inferir que para o eu-poético se separar daquele de quem deseja afeto, será necessário que aconteça uma guerra.

Os versos “**meu amor, ele** é demais, nunca de menos” traz consigo o sujeito pleonástico (meu amor, ele...) , a fim de intensificar o ardor do amor sentido. O que vai se confirmar na sequência “ele não precisa de camisa-de-vênus”, denotando a realização, a satisfação sexual plena dessa vontade – sem barreiras de proteção.

A satisfação esperada é repetida em “ouça o que eu vou dizer, meu bem me ouça/ o que ele precisa é de uma camisa-de-força”. As expressões “camisa-de-vênus” e “camisa-de-força” exprimem, respectivamente, satisfação plena da vontade e da loucura. Logo, o eu-poético confirma que aquilo que sente é desmesurado, algo próximo à insanidade. A realização do desejo acontece, em seu pensamento, de forma desprotegida e, por isso, reconhece ser um louco por essa atitude, já que não há garantia de exclusividade amorosa, se na contemporaneidade os laços são frouxos, o amor é *líquido*.

Ainda sobre a loucura, a letra diz “você é a minha cura, se é que alguém tem cura”. Contudo, chantageia o outro e fala “você quer que eu cometa uma loucura?” , colocando à prova o que sente, desafiando-o e convidando-o a ser desmedido também: “se você me quer, cometa”. Sobre o desejo sexual levado à última instância, Lipovetsky

diz que “como já não existem regras sociais estritas que inibam projetos mirabolantes ou insensatos, as ânsias e volúpias desencadeiam-se livremente (2007, p.09)”.

## 2.10 - “Um filho e um cachorro” (2002)<sup>52</sup>

A canção “Um filho e um cachorro” (2002) foi lançada pelo disco *Pet shop mundo cão* que se preocupou em fazer críticas às imagens da pós-modernidade. O eu-lírico, no primeiro verso, profere: “já tenho um filho e um cachorro/me sinto como num comercial de margarina”. Esses comerciais, como se sabe, normalmente retratam o ideal de família feliz, reunida junto à mesa. São também mostradas cenas em que a família é estruturada sob os modelos tradicionais e composta por pai, mãe, filhos e animal de estimação – normalmente representado por um cachorro (amigo fiel e dócil). Contudo, essa imagem de “família feliz” é cada vez menos verdade e mais escassa aos planos do sujeito que vive em uma sociedade mercantil contemporânea, ainda que represente uma aspiração narcisística, visto que é um ser munido de individualidade e carência.

O título da letra sugere, nas entrelinhas, a aspiração de se ter um “plano de vida” para alcançar a felicidade. Faz alusão ao dito popular de que o homem será pleno quando plantar uma árvore, escrever um livro e tiver um filho. A árvore simboliza fonte de vida e compromisso ambiental com as gerações futuras. O livro, a imortalidades das ideias e o filho, a perpetuação da própria espécie.

Sob a definição de Lipovetsky e Sébastien Charles, a era em que vivemos é a “hipermoderna”, ou seja, moderna aos seus extremos, conceito que indica extremismos e polarizações. Em dissonância ao pensamento de senso comum, este tempo não significa “a vitória definitiva do materialismo e do cinismo, pois se assiste, pelo contrário, ao reinvestimento afetivo em certo número de sentimentos e valores tradicionais: o gosto pela sociabilidade, o voluntariado, a indignação moral e a valorização do amor (2004, p.08)”.

Nos versos seguintes da letra aqui analisada, o eu-poético tenta se convencer de que é “mais feliz do que os felizes”, por ter realizado seu plano de acolhimento familiar. Porém, na performance do cantor, essa afirmação soa ao ouvinte com dubiedade, já que a melodia associada à letra remete a sons tristes. O prolongamento das vogais nas sílabas poéticas da canção também intensifica esse efeito. Sobre o uso de vogais, Luiz

---

<sup>52</sup>BALEIRO, Zeca. *Pet shop mundo cão*. São Paulo: Universal Music, 2002.

Tatit, em entrevista concedida à jornalista Débora Costa e Silva do *blog* Digestivo Cultural (2007), diz que

se em uma música a vogal dura bastante, esse efeito traz a sensação de que há uma busca e uma distância entre o sujeito e o objeto, por isso simboliza perda, um dos temas mais recorrentes de músicas de amor. Já naquelas canções com uma melodia mais acelerada, sem vogais prolongadas, os trajetos são condensados e não há falta nem necessidade de nada. Daí a razão de as canções com ritmo mais rápido passarem a sensação de alegria e festividade (COSTA E SILVA, 2007).

Ao mesmo tempo em que diz ser mais feliz, usando o comparativo de superioridade àquele mais feliz, no verso seguinte diz: “sobre as marquises me protejo do temporal”. De que temporal estaria falando? Incerteza de ter a felicidade pronunciada? A imagem de alguém sobre uma marquise, protegendo-se da forte chuva também sugere a sensação de impotência, por ter que esperá-la cessar. Assim, constitui-se a imagem de um eu-póético isolado.

Diante da incerteza causada pelo temporal, faz um comunicado e um pedido: “ó meu amor me espere/que eu volto *pro* jantar/ ainda tenho fome”. Dessa forma, quando a incerteza passar, terá acalanto de alguém que o espera para o jantar. Diz que ainda tem fome, a palavra “ainda” traz a conotação de ser algo passageiro, momentâneo. Mas de que seria essa fome? Fome de afeto? Assim, Lipovetsky reitera o papel fundante do amor, diz que “nunca se ausenta do cotidiano humano, sendo constantemente exaltado nas canções, nos filmes, na televisão. Se, por um lado, no mundo hodierno, o utilitarismo mercantil avança, por outro também se expande o culto ao sentimento (2007, p.18)”.

Nos versos seguintes, revela ter consciência de sua situação: “eu vejo tudo claramente/ com os meus óculos de grau”. O advérbio “claramente” e a locução “óculos de grau” reafirmam essa consciência e importância que dá ao vínculo familiar. Os versos “loucura é quase santidade/ e o bem também pode ser mal” exprimem o que Lipovetsky chamou de paradoxo da felicidade: “uma atmosfera de entretenimento e distensão de contínuos, de bem-estar consolidado coexiste com à intensificação dos obstáculos pra se viver e o aprofundamento do mal-estar subjetivo (2007, p.04)”.

Da “loucura quase santidade” aponta a abnegação dos desejos consumistas e da busca da vantagem pessoal para escolher a exclusividade dedicada a um ser apenas, sob prêmio de ter uma família e segurança sentimental. O que é confirmado pelo verso seguinte: “e o bem também pode ser mal”, pois o desejado anseio de ter plano de vida

realizado acaba por retirar-lhe as outras possibilidades de ser feliz e ter novas experiências. Assim,

em vez de ser um arcaísmo, algo fora de moda, a glorificação do amor condiz perfeitamente com a cultura da autonomia individual, que rejeita as imposições prescritivas de natureza coletiva que restrinjam o direito à busca da felicidade pessoal. Com a dinamização da individualização, cada um quer ser reconhecido, valorizado (LIPOVETSKY, 2007, p.19).

Os versos “engrosso o coro dos contentes/ e me contento em ser banal” soam como ironia, já que repisam a possibilidade de ser maximamente feliz por sua escolha, como num comercial de margarina, incluído em uma família, com um filho e um cachorro – verso repetido por três vezes ao fim da canção (“já tenho um filho e um cachorro”). O verbo “contentar” reforça a falta de opção do sujeito ante a escolha feita, pois se contenta “em ser banal”, como qualquer outro ser medíocre, abdicando das possibilidades de relacionamentos frouxamente atados, oferecidos pelo mundo contemporâneo.

### 2.11 – “Babylon” (2000)<sup>53</sup>

A canção “Babylon” (2000) é a última analisada por resumir a vontade que o ser contemporâneo tem de viver intensamente, sem adiar qualquer fruição e sempre estar em busca de novas experiências que lhe proporcionem a sensação de plenitude e satisfação. Assim, a letra aqui analisada não apenas demonstra a veemência da voz contemporânea no amor, mas, acima de tudo, revela como está presente nas relações sociais e em como o sujeito vê sua imagem diante de um mercado publicitário cada vez mais intenso e sedutor.

“Babylon” foi composta em 1989, porém só foi ouvida pelo público no segundo disco de Zeca Baleiro, *Líricas* (2000). É a canção composta pelo cancionista que mais tem fortuna crítica e é objeto de inúmeros estudos, artigos, dissertações e teses no meio acadêmico, alguns dos quais citados na sequência desta análise. Tal interesse, acreditamos que seja por ela fazer referências explícitas ao mundo mercantil, à vontade de usufruir os prazeres e as benesses apresentadas pela ordem social globalizada e ainda

---

<sup>53</sup> BALEIRO, Zeca. *Líricas*. São Paulo: Universal Music, 2000.



representar o espelho de nossas preocupações existenciais, muitas vezes inconfessadas. A letra exprime, assim, os valores e o forte discurso, espelhos da era contemporânea.

O título da canção, escrito em inglês, faz menção à Babilônia bíblica, cidade de grande progresso, mas que representou a destruição e os prazeres, considerada a grande prostituta no livro de Apocalipse. Sobre isso, Cristian L. Oliveira Santos, em *Babel (confusão ou salvação?): religiosidade, secularização e mercado em Babylon, de Zeca Baleiro*, diz que é “o 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 do Apocalipse como a cidade forte e grande, hábitat de mercadores enriquecidos e de reis devassos (SANTOS, 2009, p.41)”.

“Babylon” também traz como intertexto uma suave lembrança do poema *Vou-me embora pra Parságada*, de Manuel Bandeira. Assim, a cidade prometida na letra de Baleiro assemelha-se a uma Parságada moderna, em que tudo pode vivido pela voz que fala. Goza-se de todos os prazeres ao lado de quem deseja que o acompanhe.

Na letra de Baleiro, o eu-poético convida ao outro que intitula de “baby” para viver todos os prazeres em Babylon. Acredita que neste lugar poderá desfrutar intensamente os sonhos de consumo em detrimento das privações vividas na realidade. Babylon é o refúgio para aquele que foi colocado às margens das vantagens contemporâneas. A vontade de se alforriar de tal situação de privação decorre do próprio anseio de ser hiperconsumista, o que Lipovetsky chamou de maldição da abundância.

O paraíso da mercadoria só pode dar origem a carências e profundo desgosto. Por quê? Porque quanto mais somos estimulados a comprar compulsivamente, mais aumenta a insatisfação. (...) Como o mercado sempre nos sugere algo mais requintado, aquilo que já possuímos acaba ficando invariavelmente com uma conotação decepcional. Logo, a sociedade do consumo incita-nos a viver num estado de perpétua carência, levando-nos a ansiar continuamente por algo que nem sempre podemos comprar (LIPOVETSKY, 2007, p.23).

Babylon pode ser dividida em cinco momentos: o primeiro, lista os prazeres do lugar; o segundo, imagens de poder, dinheiro e prazer; o terceiro, deseja gozar estes prazeres; o quarto, o eu-poético se vê à margem, não pode viver o que há em Babylon e, por último, o quinto, em que demonstra insatisfação e cansaço por estar excluído das possibilidades de gozo.

No primeiro momento, pronuncia a solidão que é a motivação maior para ir em busca do lugar desejado, diz “*i’m so alone* (eu estou tão sozinho)/vamos para Babylon”. A pretensão de ir está ligada à fruição, à realização pessoal daquilo que não teve acesso, vivendo do modo em que está vivendo.

O segundo momento da letra é marcado pelo desejo hipermoderno de consumir e beneficiar-se das imagens de poder, dinheiro e prazer proporcionadas por eles. Os dois verbos significativos dessa estrofe são “comprar” e “passear” (“**comprar** o que houver” e “**passear** de iate nos mares do Pacífico Sul”). Nesse momento descreve Babylon e “a eleva ao patamar de *locus* privilegiado (SANTOS, 2009, p.40)”. Também se despede, ironicamente, daqueles não que irão para Babylon, encarna o espírito de riqueza e soberba dos que podem viver neste lugar: “*ao revoir, ralé* (até breve, ralé)/ *finesse s’il vous plait* (sofisticação, por favor)/ *mon Dieu Je t’aime glamour* (Meu Deus, eu amo o glamour)”.<sup>54</sup>

No terceiro momento, convida “*baby*” para gozar as benesses proporcionadas pelo dinheiro e luxo a que terá acesso na terra prometida: “vem ser feliz/ao lado deste bon vivant/vamos pra Babylon/baby! baby! babylon!”, assim o eu-poético se ludibria com a possibilidade de realização infinita.

No quarto momento da letra, retorna à sua condição de marginalizado, assumindo que não tem dinheiro para adquirir o que lhe é vendido como imagem de felicidade. Assim, depara-se com a própria realidade, está à margem dos objetos de consumo desejados. Na tomada de consciência da voz que fala, é notório o uso dos verbos semanticamente significativos que remetem às ações mercantis, ligadas à compra e à venda (“pagar”, “banicar”, “descolar”, “botar”, “sair” e “ser”). O último verbo “ser” completa o significado contemporâneo de existência: “ter para ser”.

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.

---

<sup>54</sup> Tradução e entendimentos meus.

Nada vem de graça,  
Nem o pão, nem a cachaça.  
Quero ser o caçador,  
Ando cansado de ser caça...

A solução encontrada para minorar a frustração de não consumir é a venda do bem mais precioso para a tradição cristã: a alma. A venda é motivada pela decepção de não viver as promessas proporcionadas pelo dinheiro e poder: “cansei de ser duro/vou botar minh’alma à venda”. Assim, assume estar cansado de ser “caça” e admite que agora quer ser o “caçador”. Demonstra também a descrença no mundo em que vive, ao dizer “nada vem de graça”. Assim, tudo é quantificado, tudo tem um valor. Dessa forma, retoma o que foi dito: “não tenho dinheiro/vou botar minh’alma à venda (...)/ não tenho grana...”.

Sandra Maria de Oliveira (2009) faz, em sua dissertação de mestrado, um quadro de recursos de linguagem utilizados na canção e elenca um rol de produtos de luxo vendidos pela publicidade, inacessíveis aos que estão à margem, como *Rayban* (marca valorizada e cara de óculos), *Scotch* (uísque), *Möet Chandon* (marca famosa de vinho e champagne), *escargot* (comida francesa), *Manhattan* (centro comercial de Nova Iorque). Esses produtos e serviços, ao mesmo tempo, são a vontade e a decepção do eu-lírico. Lipovetsky justifica a ambivalência deles, dizendo que “o hiperconsumo desenvolve-se como um substituto da vida que almejamos, funciona como um paliativo para os desejos não realizados de cada pessoa. Quanto mais avolumamos dissabores, os percalços e frustrações da vida privada, mais a febre consumista irrompe a título de lenitivo, de satisfação compensatória (2007, p.30)”.

Após eleger “Babylon” como escolhida para a realização plena, onde pode “de tudo provar/ champagne, caviar/*Scotch*, *escargot*, *Rayban/Bye, bye miserê/kaya now to me/o céu seja aqui/minha religião é o prazer”, assume que tanto conforto e satisfação não serão plenos se não estiver acompanhado de alguém e convida: “ai, morena/viver é bom/ esquece as penas/vem morar comigo em Babylon”. Desse modo, “de fato, após reconhecer a anomia irreversível do seu mundo que o faz sentir-se só, sem *locus* e, conseqüentemente, sem identidade, convida a companheira a dirigir-se para outro sítio mais seguro (“vamos pra Babylon!”). Babylon é o *locus* do prazer (SANTOS, 2009, p.42)”. Para o doutorando, quando o eu-poético pronuncia a expressão inglesa “*kaya now to me*”, está fazendo menção à maconha, ao torpor proporcionado pela droga.*

Trata-se de uma expressão jamaicana para se referir à maconha e que foi título de uma canção no álbum de mesmo nome lançado por Bob Marley e The Wailers em 1978. É evidente a referência da canção “Kaya” em Babylon. Na canção, Bob Marley afirma: “tenho que conseguir kaya agora [...] / Eu sinto tão alto que até toco o céu” (tradução nossa). A experiência sensitiva da *cannabis* é transposta ao gozo celestial (SANTOS, 2009, p.43).

Na letra de Baleiro, há a presença de palavras em outras línguas, uma mistura de língua portuguesa, francesa e inglesa que expressam o desejo de luxo e status social: “*bon vivant*” (uma pessoa de bem com a vida), “*baby*” (bebê, tratamento carinhoso em inglês), “morena” (tratamento carinhoso, à brasileira), “*souvenir*” (palavra francesa para definir objeto de lembrança de pouco valor). Neste caso “*souvenir*” é a própria vida (“vida é um *souvenir/ made in Hong Kong*”). Sandra Maria de Oliveira também registra gírias e expressões comuns ao dia a dia brasileiro, como: “meu broto (gíria da Jovem Guarda), miserê/ ser duro e descolar grana (2009, p.91)”.

O desejo de fruição é uma constante em “Babylon”, presente também em todas as canções analisadas. Seja na busca da realização amorosa, seja na concretude das vontades consumistas de ter acesso aos bens e serviços contemporâneos, julgados como símbolos da felicidade. A voz inicia o deleite, dizendo que vai “viver a pão de ló e *Möet Chandon*”, vai “gozar sem se preocupar com amanhã”, já que a vida, sob a ótica do ser contemporâneo, é “um *souvenir/made in Hong Kong*”. Assim, o eu-poético convida “baby” (a morena) para ser feliz ao lado dele (“deste *bon vivant*”), já que “viver é bom” e não pode esperar, por isso deve esquecer “as penas” e ir morar com ele em Babylon.

Portanto, a canção faz um resumo do desejo de ter e de ser alguém de prestígio, realizado, pleno em suas satisfações. Contudo, a realidade a que está submetido na ordem vigente é outra, é a de não ter dinheiro para pagar a yoga (exercício milenar que busca o equilíbrio), para bancar a droga (refúgio da realidade). O ser de “Babylon” corrobora, intrinsecamente, o que está expresso em *Sociedade da decepção* (2007) – a busca da realização e a frustração de não consegui-la. Para Lipovetsky, “desejo e decepção caminham juntos. A dicotomia entre a expectativa e o real, princípio de prazer e princípio de realidade, criam um vazio que muito dificilmente pode ser preenchido (2007, p.05)”.

Quando o ser contemporâneo toma consciência de que não consegue ter acesso ao modelo de vida vendido pela publicidade capitalista, busca isolamento e refúgio naquilo e naqueles em que acredita ser seu porto seguro: família, amores, animais de estimação. É exatamente esse preenchimento que se observa o eu-poético referenciar

nas letras. Demonstra que o suporte para seus medos está na família, amores ou animais de estimação, no vínculo de aceitação por seus semelhantes. Segundo Lipovetsky, “nos dias atuais, a família goza de consideração e apreço unânimes, situando-se em primeiro lugar na lista de prioridades do indivíduo (2007, p.63)”. Como essa relação familiar também pode causar descontentamento, busca-se novo encontro afetivo, dessa vez nos fiéis companheiros e, por isso, o teórico justifica o interesse exagerado em se criar animais de estimação na contemporaneidade, já que

a companhia de uma gato ou de um cachorro constitui uma maneira de se proteger das decepções nascidas no convívio humano. Ao contrário das pessoas, o animal é, por excelência, um ser que jamais causa decepção: ninguém espera dele algo que ele não possa oferecer (LIPOVETSKY, 2007, p.66).

Isso se constata na canção “Um filho e um cachorro”, em que no plano de vida desejado pelo ser contemporâneo há o amor, a família e o animal de estimação. A presença do amor e também a substituição dele pela vantagem sexual esteve presente também nas canções “Skap”, “Meu amor, minha flor, minha menina”, “Meu amor, meu bem me ame”, “Alma nova”, “Telegrama”. Em “Musak”, “Balada do asfalto”, “Cigarro” e “Blues do elevador”, em que pela ausência do amor aparecem a solidão e o isolamento do eu. Assim, na poética de Baleiro, as relações amorosas e sua problematização contextualizada pelo mundo do consumo são questões existenciais que traduzem um perfil crítico do ser contemporâneo.

Dessa forma, as doze canções analisadas aqui demonstraram de que forma o amor é sentido pelo ser na contemporaneidade. É um amor, por vezes, egoísta e hedonista, baseado nas relações de consumo e na expectativa que espera conseguir em um relacionamento.

A outra forma que o amor se manifestou nas análises feitas foi a dita forma sólida, o amor platônico, culto ao Bom e ao Belo. Nas letras “Skap”, “Blues do elevador”, “Cigarro”, “Flor da pele”, “Muzak” e “Um filho e um cachorro” pôde ser constatado que a voz que fala estava ávida por encontrar o ser amado, aquele que trouxesse contentamento e completude nesse mundo de incertezas e grande individualidade.

Já as letras “Alma nova”, “Balada do asfalto”, “Meu amor, minha flor, minha menina”, “Telegrama”, “Meu amor, bem bem me ame” e “Babylon” fizeram a perfeita tradução do que este trabalho considerou como amor *líquido*, consensual. Tais letras

demonstraram que o sujeito contemporâneo ante a irrealização amorosa aceita o encontro casual, como forma de satisfazer seus anseios afetivos.

O eu-lírico dessas canções demonstrou também estar desapegado dos valores de uma sociedade tradicional e deu vazão à realização de suas vontades, relacionando-se por meio das trocas sexuais com o outro, em detrimento da escolha da metade ideal, platônica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo apontou as transformações pelas quais o amor passou desde seu surgimento e suas implicações para o discurso amoroso produzido nos dias de hoje, por meio da representação do eu nas letras de canção de Zeca Baleiro. O amor, em sua noção primeira de solidez (baseado nas ideias platônicas de culto do Bom, do Belo e do Justo), construía-se em correspondência com as instituições de suporte, tais como família e igreja.

Foi sob a ótica das ideias de Platão que se discutiu e se intitulou o amor firme em suas convicções de cantar sentimentos peculiares, como a honra, a elevação e a beleza. Esse amor (dito sólido) é identificado pela incompletude, conforme foi debatido pelo subcapítulo “1.1 - Sólido: o amor nas ideias” dessas considerações. Ao falar sobre ele, Platão acreditava que os seres humanos foram cortados ao meio por um castigo de Zeus, por isso tiveram que padecer a eterna busca de sua metade. A busca de completude cantada pelo discurso amoroso e grande solidão puderam ser constatadas nas análises deste *corpus*, em especial, nas canções “Skap (Flor de azeviche)”, “Cigarro”, “Balada do asfalto”, “Flor da pele”, “Um filho e um cachorro”. Concentramo-nos a investigar sobre o amor entre os homens (eros) para demonstrar suas transformações até o tempo de hoje, identificado como *líquido*, com características tão fluidas quanto os desejos que o movem – conforme pensado por Bauman.

Todavia, a busca pela outra metade, conforme acreditava Platão, deu lugar ao hedonismo e à busca da satisfação máxima na contemporaneidade. Dessa forma, o amor passou do estado ‘sólido’ (sentido elevado, idealizado) para o *líquido* (relações dissolutas, substituição do amor pelo prazer sexual). Antes, no tempo do amor cortês, conter o desejo do guerreiro era uma maneira de elevar sua força. Entretanto, adiar a possibilidade de realizar-se hedonisticamente, nos dias atuais, é desperdiçar uma oportunidade. Isso foi constatado nas letras “Alma minha”, “Meu amor, minha flor, minha menina”, “Meu amor, meu bem me ame” e Babylon”.

A transformação do sentimento “sólido” para o “líquido” se iniciou no período histórico do Renascimento, que marca o início da idade moderna, quando a sociedade ganhou mobilidade contra o mundo estático do feudalismo medieval. A realização íntima e pessoal pôde passar a fazer parte das preocupações humanas a partir dessa época. Assim, elegia-se o ser amado, àquele digno de dedicação e sentimentos. Na

contemporaneidade, o amor é discutido como uma forma de encontrar refúgio para as dificuldades da vida. O fato de o sujeito ter a consciência de que está sozinho, sem suportes religiosos convincentes e descobrir que deve dar conta de administrar os próprios sentimentos é um fardo a ser enfrentado. Torna-se bem mais leve se puder ser compartilhado com alguém que o acolha. Um fardo pesado, porque se não há discursos e ideologias que o auxiliem na tomada de decisões, é um ser sozinho numa era vazia de significados, como bem explicaram as ideias de Lipovetsky para este estudo.

O tempo esvaziado de conteúdos também tem a característica de ser o tempo do excesso, do “hiper”, “dos extremos”, dos desejos cada vez mais personalizados e individuais, como aqueles presentes na canção “Babylon”, o que resultou no que Bauman chamou de dissolução dos laços afetivos. O sentimento amoroso, assim, evoluiu ao seu extremo e deu origem à busca incessante do prazer. Isso foi revelado nos versos de cada canção em que o eu-lírico ansiava pelo convívio, pela segurança, porém temia precisar pagar um preço alto e até perder outras possibilidades, assim refugiou-se nos prazeres momentâneos. Com isso, é possível responder ao questionamento primeiro desta dissertação: o papel da possibilidade de composição múltipla da identidade pessoal para a transformação do amor.

O que foi percebido nas análises literárias do *corpus* é que o amor evoluiu a um grau de desejo, em especial, sexual. Não há mais a busca do ser ideal, escolhido, a busca da metade platônica. Se há alguma parte dessa vontade, nas letras de Zeca Baleiro, acabou sendo traduzida pela forte presença do desejo de pertencimento e a importância da alteridade para a construção da voz que fala. A idealização e os sentimentos elevados, propostos por Platão, estão cada vez mais distantes do imaginário coletivo e do discurso do sujeito contemporâneo, pois, como bem disse Bauman, a era das possibilidades invalida a escolha de um único amor que se acredite ser capaz de satisfazer a todos os anseios. Assim, o que se verificou, com a análise das letras e com o que os teóricos defendem, é que o homem deste tempo está em busca de encontrar nas relações amorosas a mesma satisfação que espera de um produto comercializado. Quando os anseios sentimentais em uma relação amorosa não são correspondidos, o sujeito vai em busca de oportunidades que acredita fazer-lhe mais feliz, pleno e realizado.

Dessa forma, as transformações sociais que constituíram o suporte do ser contemporâneo contribuíram para seu total desprendimento em relação ao sentimento amoroso. As várias possibilidades a que teve acesso ocasionaram o paradoxo do sujeito



fragmentado, livre para fazer as próprias escolhas, o que naturalmente fez diminuir a necessidade de ter vínculos afetivos mais sólidos e duradouros.

O fato é que o lugar que o amor ocupa se modificou à luz das transformações sociais e humanas. Isso foi apresentado pelo capítulo primeiro “Histórico conceitual de um sentimento”, já o segundo capítulo se debruçou sobre como esse discurso foi representado no objeto literário canção. Foi por meio do desvelamento textual analítico das metáforas e da plurissignificação de Zeca Baleiro que se intentou tal tradução. O cancionista, em sua trajetória musical, representou seu tempo, por vezes, esvaziado de significados. A temática amorosa é o centro temático da poesia cantada, já que o poeta também busca se encontrar e para isso tem a necessidade de uma forte relação com seu objeto de desejo, que lhe constituirá como um espelho.

Ao fazer referências às ideias de Paz e de Cyntrão sobre a poesia, admite-se que as letras da canção podem ser uma forma privilegiada de sentidos sobre o ser, a partir da problematização do cotidiano e de suas relações amorosas. Nota-se que o poeta pós-moderno não morreu nesta era vazia, neste tempo de decepção. Sua poesia, agora tem referentes sobre a sociedade de consumo, dá a ele a *outra voz*. É uma voz que faz menção ao tempo de agora. Assim, a *outra voz* presente na poética de Zeca Baleiro traz consigo as angústias perenes do presente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Cia das letras, 2008.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentido da formação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

AZEVEDO, Álvares. *Lira dos vinte anos* (texto integral). São Paulo: Martin Claret, 2006. Coleção a obra-prima de cada autor.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*. Rio de Janeiro: Ed. Ouro, 1965.

BARSA. *Nova Enciclopédia*. 6ª edição. São Paulo: Barsa Planeta Internacional LTDA, 2002. Volume 18.

BAUMAN, Zygmunt. *Mal-estar na pós-modernidade*. Tradução Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *O amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006, 43ª edição.

BUENO, André. *O arcaico e o moderno no Brasil: variações em torno de uma educação interrompida*. In: *Memórias do futuro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ed.Ouro Azul, 2009.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: *Educação pela noite e Outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1999.

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania cultural – o direito à cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa et al. José Olympio, 2009, 23ª edição.

COMTE-SPONVILLE, André. *O amor*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano Editora, 2004.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. *O lugar da poesia dos versos da música popular brasileira no imaginário contemporâneo: reflexões a partir de uma situação de blog*. In: *Poesia contemporânea: olhares e lugares*. Brasília: Universidade de Brasília, 2011, p.139-147.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GOVÊA, Maria Aparecida Rocha. *Aspectos do português do Brasil nas letras da música popular brasileira*. Cadernos do CNLF, Vol. XIV, Nº 2, t. 1. Rio de Janeiro: UERJ, 2009, p.599. Disponível em: <[www.filologia.org.br/xiv\\_cnlf/tomo\\_1/593-602.pdf](http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_1/593-602.pdf)>.

GRAPHOS. *Literatura e cinema: diálogos, texto e contextos*. Revista da pós-graduação em Letras – UFPB, volume 9, nº1 . Paraíba: Ed.EFPB, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HOBBSAWN, Eric J. *Nação e nacionalismos desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOBBSAWN, Eric J. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Tradução Marcos Santarrita, revisão Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia da letras, 1995.

JIMENEZ, Marc. *Por uma nova leitura da obra de arte*. In: *Para ler Adorno*. Rio de Janeiro: Ed.Francisco Alves, 1977.

LÁZARO, André. *Amor: do mito ao mercado*. Petrópolis: Vozes, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles e CHARLES, Sébastien. *Os tempos hipermodernos*. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Editora Bacarolla, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio. Ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Tradução Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri, SP: Manole, 2005.

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

LOBATO, Andrea Teresa Martins. *Imbolada poética de Zeca Baleiro*. Revista Garrafa 23, Maranhão: janeiro-abril, 2011. Disponível em: <[www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa/garrafa23/revista\\_garrafa23.html](http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa/garrafa23/revista_garrafa23.html)>.

MEDEIROS, Célia Maria de. *O sujeito bakhtiniano: um ser sem resposta*. Revista da Faculdade do Seridó, volume 01, jan-jun, 2006. Disponível em: <[www.gelne.org.br/site/arquivostrab/929-AUTOBIOGRAFIA.pdf](http://www.gelne.org.br/site/arquivostrab/929-AUTOBIOGRAFIA.pdf)>.

OLIVEIRA, Sandra Maria de. *Hibridações: um estudo sobre canções do compositor Zeca Baleiro*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: USP/Escola de Comunicações e Arte, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br>>.

PAZ, Octávio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

PLATÃO. *O banquete*. Tradução Donaldo Shüler. Rio de Janeiro: L&PM Poquet, 2009.

REVISTA QUEM, Ed. 260, agosto de 2005. *As baladas de Zeca Baleiro*. Disponível em:<[revistaquem.globo.com/EditoraGlobo/componentes/article/edg\\_article\\_print/1,3916,1025150-3428-1,00.html](http://revistaquem.globo.com/EditoraGlobo/componentes/article/edg_article_print/1,3916,1025150-3428-1,00.html)>.

ROSSI, Fabiane Tamara. *Saravá, mundo cão! Um estudo da obra de Zeca Baleiro, cantor e compositor popular*. Disponível em: <[www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=104](http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=104)>.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Canibalismo amoroso*. Brasília: Brasiliense, 1984.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004.

SANTOS, Cristian J. Oliveira. *Babel (confusão ou salvação?): religiosidade, secularização e mercado em Babylon, de Zeca Baleiro*. Revista Ciências da Religião - História e Sociedade, volume 07, nº1, 2009.

SCHWARZ, Roberto. *Nacional por subtração*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical: um percurso do nosso tempo*. In: *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SHAKESPEARE, William. *50 sonetos de Shakespeare*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 2011.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. São Paulo: Melhoramentos, 1957, 2ªed.

SOUZA, Ana Paula Nascimento de. *Pet shop mundo contemporâneo: o nosso tempo através do olhar de Zeca Baleiro*. (Dissertação de Mestrado em Ciência da Literatura. Orientador: Helena Parente Cunha). Rio de Janeiro: UERJ, 2007. Disponível em:<[www.ciencialit.letas.ufrj.br/trabalhos/2007/anapaulasouza\\_petshopmundo.pdf](http://www.ciencialit.letas.ufrj.br/trabalhos/2007/anapaulasouza_petshopmundo.pdf)>

TATIT, Luiz. *Canção, eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Cultural, 2004.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção*. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. São Paulo: Editora Art, 1991.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANA, Elaine Lima. *Canção popular e pós-modernidade: a outra voz na letra da canção "Alma nova", de Zeca Baleiro*.(Artigo Científico). Revista Confluências Culturais, vol. 1, nº 1. Santa Catarina: Joinville, 2012. Disponível em: <[periodicos.univille.br/index.php/RCC/article/viewArticle/335](http://periodicos.univille.br/index.php/RCC/article/viewArticle/335)>.

## REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

BALEIRO, Zeca. *Por onde andar* Stephen Fry? São Paulo: Universal Music, 1997.

BALEIRO, Zeca. *Vô imbolá*. São Paulo: Universal Music, 1999.

BALEIRO, Zeca. *Líricas*. São Paulo: Universal Music, 2000.

BALEIRO, Zeca. *Pet shop mundo cão*. São Paulo: Universal Music, 2002.

BALEIRO, Zeca. *Perfil*. São Paulo: Universal Music, 2002.

BALEIRO, Zeca. *Baladas do asfalto e outros blues*. São Paulo: Universal Music, 2005.

CARLOS, Roberto. *Roberto Carlos em ritmo de aventura*. São Paulo: CBS, 1967.

COSTA, Gal. *MTV acústico*. São Paulo: Som Livre, 1997.

## REFERÊNCIAS DE INTERNET

UOL. *Clique music* (notícia). Disponível em: <[cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/zeca-baleiro](http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/zeca-baleiro)>.

CULTURA BRASIL. *Zeca Baleiro, o trovador pós-tropicalista* (programa de rádio web. Data:26-11-2010). Disponível em:< [www.culturabrasil.com.br/programas/a-voz-popular/arquivo-4/zeca-baleiro-o-trovador-postropicalista-5](http://www.culturabrasil.com.br/programas/a-voz-popular/arquivo-4/zeca-baleiro-o-trovador-postropicalista-5)>.

NUNES, Henrique. *O neotropicalismo de Zeca Baleiro* (notícia). Disponível em:<[diariodonordeste.globo.com/1999/12/18/030006.htm](http://diariodonordeste.globo.com/1999/12/18/030006.htm)>.

BEM PARANÁ. *Zeca Baleiro se apresenta em Curitiba* (notícia). Disponível em:<[www.bemparana.com.br/noticia/74585/zeca-baleiro-se-apresenta-em-curitiba](http://www.bemparana.com.br/noticia/74585/zeca-baleiro-se-apresenta-em-curitiba)>.

COSTA E SILVA, Débora. *O que é canção, por Luiz Tatit?*(entrevista). Disponível em:<[www.digestivocultural.com/blog/post.asp?codigo=1567&titulo=O\\_que\\_e\\_cancao\\_por\\_Luiz\\_Tatit](http://www.digestivocultural.com/blog/post.asp?codigo=1567&titulo=O_que_e_cancao_por_Luiz_Tatit)>.

## ANEXOS

### 2.1 - “Flor da pele” (1997) (p.58)

Ando tão à flor da pele,  
Qualquer beijo de novela  
Me faz chorar.  
Ando tão à flor da pele  
Que teu olhar "flor na janela"  
Me faz morrer.  
Ando tão à flor da pele,  
Meu desejo se confunde  
Com a vontade de não ser.  
Ando tão à flor da pele  
Que a minha pele  
Tem o fogo  
Do juízo final...

Barco sem porto,  
Sem rumo, sem vela.  
Cavalo sem sela,  
Bicho solto,  
Um cão sem dono,  
Um menino, um bandido.  
Às vezes me preservo,  
Noutras, suicido!

#### 2.1.1 - “Vapor barato” (1997) (p.58)

Oh, sim, eu estou tão cansado,  
Mas não pra dizer  
Que eu não acredito mais em você.  
Com minhas calças vermelhas,  
Meu casaco de general  
Cheio de anéis,  
Vou descendo por todas as ruas  
E vou tomar aquele velho navio.

Eu não preciso de muito dinheiro  
Graças a deus  
E não me importa, honey.

Minha honey baby.  
Baby, honey baby.  
Oh, minha honey baby.  
Baby, honey baby;  
Oh, sim, eu estou tão cansado,  
Mas não pra dizer  
Que eu tô indo embora.  
Talvez eu volte,  
Um dia eu volto,  
Mas eu quero esquecê-la, eu preciso.



Oh, minha grande,  
Ah, minha pequena,  
Oh, minha grande obsessão,  
Oh, minha honey baby,  
Baby, honey baby,  
Oh, minha honey baby,  
Honey baby, honey baby, ah.

## 2.2 - “Alma nova” (2005) (p.60)

Sempre que te vejo assim  
Linda, nua  
E um pouco nervosa  
Minha velha alma  
Cria alma nova  
Quer voar pela boca,  
Quer sair por aí...

E eu digo  
Calma alma minha  
Calminha!  
Ainda não é hora  
De partir...

Então ficamos,  
Minha alma e eu,  
Olhando o corpo teu  
Sem entender...  
Como é que a alma  
Entra nessa história,  
Afinal o amor  
É tão carnal...

Eu bem que tento,  
Tento entender,  
Mas a minha alma  
Não quer nem saber,  
Só quer entrar em você,  
Como tantas vezes  
Já me viu fazer...

## 2.3 - “Skap (flor de azeviche)” (1997) (p.63)

*Pois toda essa beleza que te veste vem de meu coração, que é teu espelho. O meu bem é bem melhor que tudo posto. Shakespeare.*

Quando você pinta tinta nessa tela cinza,  
Quando você passa doce dessa fruta passa,  
Quando você entra mãe benta, amor aos pedaços,  
Quando você chega nega fulô,  
Boneca de piche, flor de azeviche.

Você me faz parecer menos só, menos sozinho.  
Você me faz parecer menos pó, menos pozinho.

Quando você fala bala no meu velho oeste,  
Quando você dança lança flecha, estilingue,  
Quando você olha, molha meu olho que não crê,  
Quando você pousa mariposa morna lisa,  
O sangue encharca a camisa.  
Você me faz parecer menos só, menos sozinho.  
Você me faz parecer menos pó, menos pozinho.

Quando você diz o que ninguém diz,  
Quando você quer o que ninguém quis,  
Quando você usa lousa pra que eu possa ser giz,  
Quando você arde, alardeia sua teia cheia de ardiz,  
Quando você faz a minha carne triste quase feliz...  
Você me faz parecer menos só, menos sozinho,  
Você me faz parecer menos pó, menos pozinho.

#### 2.4 - “Blues do elevador” (2000) (p.68)

Ora quem é que não sabe  
O que é se sentir sozinho,  
Mais sozinho que um elevador vazio.  
Achando a vida tão chata,  
Achando a vida mais chata,  
Do que um cantor de *soul*.

Sou eu quem te refresca a memória  
Quando te esqueces de regar as plantas  
E de dependurar as roupas brancas no varal.  
Só faz milagres quem crê que faz milagres,  
Como transformar lágrima em canção.

Vejo os pombos no asfalto,  
Eles sabem voar alto,  
Mas insistem em catar as migalhas do chão.  
Sei rir mostrando os dentes,  
E a língua afiada,  
Mais cortante que um velho *blues*.

Mas hoje eu só quero chorar,  
Como um poeta do passado  
E fumar o meu cigarro  
Na falta de absinto.  
Eu sinto tanto, eu sinto muito, eu nada sinto.  
Como dizia Madalena,  
Replicando os fariseus,  
Quem dá aos pobres empresta  
A Deus.

## 2.5 - “Cigarro” (2005) (p.73)

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?

### 2.5.1 - “Por isso eu corro demais” (1967) (p.74)

Meu bem qualquer instante  
Que eu fico sem te ver,  
Aumenta a saudade  
Que eu sinto de você.

Então eu corro demais,  
Sofro demais,  
Corro demais, só pra te ver meu bem.

E você ainda me pede  
Para não correr assim.  
Meu bem, eu não suporto mais  
Você longe de mim.

Por isso, eu corro demais,  
Sofro demais,  
Corro demais,  
Só pra te ver meu bem.

Se você está ao meu lado, eu só ando devagar.  
Esqueço até de tudo, não vejo o tempo passar.  
Mas se chega a hora de pra casa te levar,  
Corro pra depressa outro dia ver chegar.

Então eu corro demais,  
Sofro demais,  
Corro demais,  
Só pra te ver meu bem.

Se você vivesse sempre ao meu lado,  
Eu não teria  
Motivo pra correr  
E devagar eu andaria  
Eu não corria demais.

Agora corro demais,  
Corro demais,  
Só pra te ver meu bem.

## 2.6 - “Balada do asfalto” (2005) (p.78)

Me dê um beijo, meu amor.  
Só eu vejo o mundo com meus olhos.  
Me dê um beijo, meu amor.  
Hoje eu tenho cem anos, hoje eu tenho cem anos

E meu coração bate como um pandeiro num samba dobrado.  
Vou pisando asfalto entre os automóveis.  
Mesmo o mais sozinho nunca fica só,  
Sempre haverá um idiota ao redor.

Me dê um beijo, meu amor.  
Os sinais estão fechados  
E trago no bolso uns trocados pro café.

E o futuro se anuncia num *outdoor* luminoso,  
Luminoso o futuro se anuncia num *outdoor*.

Há tantos reclamos pelo céu,  
Quase tanto quanto nuvens.  
Um homem grave vende risos,  
A voz da noite se insinua.  
E aquele filme não sai da minha cabeça,  
E aquele filme não sai da minha cabeça.

Rumino versos de um velho bardo,  
Parece fome o que eu sinto.  
Eu sinto como se eu seguisse os meus sapatos por aí.  
Eu sinto como se eu seguisse os meus sapatos por aí.  
Há alguns dias atrás vendi minha alma a um velho apache,  
Não é que eu ache que o mundo tenha salvação,

Mas como diria o intrépido cowboy, fitando o bandido indócil  
A alma é o segredo, a alma é o segredo,  
A alma é o segredo do negócio.

## 2.7 - “Meu amor, minha flor, minha menina” (2005) (p.82)

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 autoajuda,  
Vem me ajudar, me dá seu bem.

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.

### 2.8.1 - “Telegrama” (2002) (p.88)

Eu *tava* triste, tristonho!  
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: Nego, 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!

### **2.8.2 - “Muzak” (2005) (p.88)**

Estou aqui em Arari, Nova York,  
Estou aqui, vou do Chuí ao Oiapoque.  
Tenho nas mãos um coração maior que o mundo  
E o mundo é meu, o mundo é teu de todo mundo.

Na antessala do dentista, ouço meu muzak.  
Me entorpeço, esqueço meu coração, frágil badulaque.

Estou aqui em Arari, Nova York,  
Estou aqui, no Cariri, em Bangkok.  
Tenho nas mãos um coração maior que tudo.  
Nem tudo é meu, e quem sou eu além de tudo?

Na antessala do dentista ouço meu Muzak.  
Minh'alma dorme num velho porão, rima de almanaque.

Tudo que se vê, pra quê crer?  
Tudo que se crê, pra quê ter?  
Tudo que se tem, pra quem?

### **2.9 - “Meu amor, meu bem me ame” (1999) (p.91)**

Meu amor, meu bem me ame, não vá pra 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 pra Luanda,  
não vá pra Aruba.

Se eu descer, você suba aqui no meu pescoço,  
faça dele o 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 me leve de ultraleve,  
de avião de caminhão de Zepelim.

Meu amor, meu bem sacie, mate  
Minha fome de vampiro, se não 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 .

## **2.10 - “Um filho e um cachorro” (2002) (p.94)**

Já tenho um filho e um cachorro..  
Me sinto como num comercial de margarina,  
Sou mais feliz do que os felizes,  
Sob as marquizes 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 contentes  
e me contento em ser banal.  
Loucura é quase santidade  
e o bem, meu bem, pode ser mal, mal...

Já tenho um filho e um cachorro..  
Já tenho um filho e um cachorro..  
Já tenho um filho e um cachorro...

## **2.11 - “Babylon” (2000) (p.98)**

*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,  
Champagne, 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...