

# Pelas dobras das canções – uma investigação sobre Posicionamento em canções de Zeca Baleiro.

*For the folds of songs - a research position in songs of Zeca Baleiro*

Hermínia Lima<sup>1</sup>

*“Se queres ser universal, canta a tua aldeia.”*

Leon Tolstoi



## Resumo

Este artigo tem como meta apresentar e aplicar o conceito de posicionamento (Maingueneau, 2001). Para a demonstração prática do conceito, serão tomadas como *corpus* de análise quatro canções do compositor maranhense Zeca Baleiro: *Serpente*, *Pedra de resposta*, *Ê boi* e *Boi de haxixe*. Temos, na verdade, o intuito de definir qual o posicionamento possível de ser detectado nesse conjunto de textos lítero-musicais. Considerando a natureza dialógica<sup>2</sup> de todo e qualquer discurso, esta análise centrar-se-á sobre um dos aspectos desse dialogismo: a intertextualidade. Assim procederemos, porque a relevância desse fenômeno lingüístico que determina o *primado do intertexto sobre o texto* (FIORIN, 2003, p. 4) é imprescindível para a definição do posicionamento que se nos enseja apontar.

**Palavras-chave:** Posicionamento. Dialogismo. Polifonia. Intertextualidade. Discurso lítero-musical.

## Abstract

This article aims to present and implement the concept of positioning (Maingueneau, 2001). For practical demonstration of the concept, will be taken as a *corpus* of songs looked at four of the composer Maranhense Zeca Baleiro: *Serpente*, *Pedra de resposta* and *Ê boi* e *Boi de haxixe*. We have, indeed, the purpose of defining what the position can be detected in that body of literary-musical works. Dialógical Considering the nature of any discourse, this analysis will focus on an aspect of this dialogue: the intertextuality. So proceed, because the relevance of this linguistic phenomenon that determines the *rule of intertext on the text* (FIORIN, 2003, p. 4) is essential for defining the position that we enseja point.

**Keywords:** Positioning. Dialogism. Polyphony. Intertextual. Speech liter-musical.

## Introdução

A princípio, numa análise superficial, regida apenas pelo conteúdo temático que essas canções oferecem, somos tentados a pensar que os textos aqui analisados se enquadrariam facilmente num conjunto de temática pura e tipicamente regional. Entretanto, analisando-os à luz dos conceitos da

Análise do Discurso<sup>3</sup>, entre eles, os de *dialogismo*, *polifonia* e *intertextualidade* e, em especial, o de *posicionamento*, iremos constatar que, embora parte do puramente regional, o modo como o compositor arquiteta o discurso nessas canções nos permitirá incluí-lo em uma categoria de posicionamento que o afasta do meramente regional. Para que melhor se compreenda essa afirmação, apresentaremos, a seguir,

<sup>1</sup> Mestrado Letras. Professora da UNIFOR

<sup>2</sup> Em Bakhtin e seu Círculo a reflexão sobre a linguagem está fundada, necessariamente, na relação e, portanto, salvaguardando o lugar fundante da alteridade, do outro, das múltiplas vozes que se confrontam para constituir a singularidade de um enunciado, de um texto, de um discurso, de uma autoria, de uma assinatura. E não na subjetividade, considerada como o que há de exclusivamente particular, individual, pessoal, características que tornaram, para o senso comum e para boa parte da estilística clássica/tradicional, sinônimo de estilo.” (BRAIT, 2005, p.78) ainda Beth Brait sobre o dialogismo”Esse elemento constitutivo da linguagem, esse princípio que rege a produção e a compreensão dos sentidos, essa fronteira em que eu/outro se interdefinem, se interpenetram, sem se fundirem ou se confundirem.” (BRAIT, 2005, p. 80)

<sup>3</sup> Aqui, referimo-nos à Análise do Discurso de origem francesa; em especial, aos conceitos definidos por Maingueneau.

considerações indispensáveis para a compreensão desses conceitos.

Para alicerçar as considerações que sustentam teoricamente esta investigação, elegemos como fundamentos básicos as concepções de *dialogismo*, *polifonia* e *intertextualidade*, legadas por Bakhtin (FIORIN, 2003), e o conceito de *posicionamento* definido por Maingueneau (2001). Além deles, constituem ponto de partida para a análise os seguintes trabalhos: a obra *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin* (FIORIN, 2003), por explorar e retomar os conceitos com os quais lidaremos aqui; a tese *A produção do discurso lítero-musical brasileiro* (Costa, 2001), por oferecer um específico, apurado e pioneiro estudo acerca do discurso lítero-musical brasileiro, universo no qual se insere o objeto desta análise, e o artigo *O nordeste falando para o mundo: plurilingüismo em canções de Lenine, Chico César e Zeca Baleiro* (Bezerra, 2005), por apresentar, como objeto de estudo, não só o discurso lítero-musical, mas também como elemento constitutivo desse objeto canções do compositor que ora analisamos.

Segue, como acima anunciado, uma breve abordagem dos conceitos que sustentam teoricamente esta análise.

## 1 Dialogismo, polifonia e intertextualidade

Partindo da constatação de que o dialogismo é característica essencial da linguagem e princípio constitutivo de todo discurso ou, ainda, a condição do sentido do discurso (FIORIN, 2003, p. 2); de que polifonia é o termo que se emprega para caracterizar um certo tipo de texto, aquele em que se deixam entrever muitas vozes (FIORIN, 2003, p. 5), e recordando também que intertextualidade é a presença mais ou menos explícita de um texto no interior do outro (COSTA, 2001, p. 26), convém lembrar que o *corpus* aqui apresentado constitui-se de quatro textos monofônicos, ou melhor, quatro textos que, através de uma voz, escondem os diálogos que os constituem (FIORIN, 2003, p. 6). Essa voz, aparentemente “senhora” do próprio discurso, é revelada por um enunciador que é único na materialidade lingüística do texto. Trabalharemos, dessa forma, não com um conjunto polifônico, em que vozes se mostram introduzidas pelo próprio autor na superfície do texto, mas com um conjunto dialógico, monofônico e intertextual, o que nos coloca diante, repita-se, do primado do intertexto

sobre o texto. Significa dizer que, embora sendo textos monofônicos, nos quais o autor cria a ilusão de uma voz única e solitária a espraiar-se como absoluta no tecido constitutivo do discurso, reconhecemos que, por trás dessa máscara monofônica, habitam outras vozes, às vezes perceptíveis sob a forma intertextual, versão detectável deste intertexto que agora investigamos. Essa forma de relação entre os textos, que resulta no intertexto das canções, afasta-nos de uma ocorrência polifônica, já que tais vozes, também colocadas no texto pelo autor, não são anunciadas explicitamente por ele. Em outras palavras, vale dizer que o discurso não apresenta assinaladas as marcas da presença do(s) outro(s) na teia discursiva.

Retomando Bakhtin, e partindo do princípio de que *nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz*, Fiorin (2003, p. 3) aponta para os dois aspectos que compõem o dialogismo discursivo, assegurando:

Em resumo, Bakhtin concebe o dialogismo como o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. Examine-se, em primeiro lugar, o dialogismo discursivo, desdobrado em dois aspectos: o da interação verbal entre o enunciador e o enunciatário do texto, o da intertextualidade no interior do discurso. (grifo nosso)

É exatamente sobre o segundo aspecto, o da intertextualidade, que se desenvolverá esta análise. Por isso, deixaremos de lado o aspecto da interação verbal entre o enunciador e o enunciatário, e centraremos nossa atenção sobre o que nos é revelado através da intertextualidade.

Convém advertir, por bem relevante, que a intertextualidade presente nestas canções revela-se ora de modo mais explícito - através de citações de outros textos que entrecruzam e interferem na fala monofônica do enunciador; ora através de alusões que ocorrem mais discretamente dentro do próprio tecido do texto.

Para que melhor se compreendam as relações intertextuais, transcreveremos aqui o que Costa (2001: p. 31), em sua tese, afirma sobre o tema através de esquema construído a partir de estudos anteriores de Piegay-Gros (1996) e de Maingueneau (1989). Nesse trabalho, o autor descreve as *relações intertextuais* e *relações interdiscursivas*. Aqui, comentaremos somente aquelas, por serem as que interessam mais diretamente para esta análise. As *relações intertextuais*, apresentadas em dois grupos, ordenam-se do seguinte

modo: 1. As *relações de co-presença*, subdivididas em quatro tipos: citação, referência, plágio e alusão; 2. As *relações de imitação*: a *captativa*, que é o pastiche, e a *subversiva*, que é a paródia. O autor da tese adverte ainda que, nas *relações de co-presença*, *objeto de nosso estudo* aqui, a citação e a referência são explícitas, enquanto o plágio e a alusão são implícitas. Ao nos aprofundarmos na análise, poremos a claro, em especial, a ocorrência destas duas relações: a citação e a alusão.

Considerando o texto como *ponto de intersecção de muitos diálogos, cruzamento de vozes oriundas de práticas de linguagem socialmente diversificadas, o texto, assim concebido*, (FIORIN, 2003, p. 4) só poderá ganhar sentido se considerarmos as isotopias que a ele se agregam através dos “outros”<sup>4</sup> que se presentificam em sua constituição. Desse modo, a *intertextualidade não é mais uma dimensão derivada, mas, ao contrário, a dimensão primeira de que o texto deriva* (FIORIN, 2003, p. 4). Essa constatação permite concluir que, para haver uma construção de sentido pleno nas canções aqui analisadas, necessário se faz que o leitor, ou o ouvinte, detenha também o conhecimento acerca das intervenções intertextuais ocorridas nas canções.

## 2 Definindo Posicionamento

### 2.1 Posicionamento

Para que bem se esclareça o sentido do conceito de *posicionamento*, partamos da definição elementar de Maingueneau: posicionamento é *uma das categorias de base da análise do discurso, que diz respeito à instauração e à conservação de uma identidade enunciativa* (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2004, p. 392). Em outras palavras, é-nos dado garantir que o posicionamento implica uma tomada de posição em determinado campo discursivo, o que resulta numa definição identitária do sujeito em relação aos outros que compõem o campo.

O analista francês explicita melhor o conceito *posicionamento*, dizendo: *O posicionamento corresponde à posição que um locutor ocupa em um campo de discussão, os valores que ele defende (consciente ou inconscientemente), e que caracterizam reciprocamente sua identidade social e ideológica* (MAINGUENEAU, 2004, p. 392). Essa afirmação autoriza a constatação de que o sujeito se definirá no campo discursivo a partir do modo como ele constrói a enunciação dos seus textos. Tal construção enunciativa implica também a existência de uma comunidade discursiva<sup>5</sup> que legitime e conceda reconhecimento social ao sujeito, como o lingüista reforça no excerto abaixo:

o posicionamento supõe a existência de grupos mais ou menos institucionalizados, de comunidades discursivas, que não existem senão pela e na enunciação dos textos que elas produzem e fazem circular. O posicionamento não é, portanto, apenas uma doutrina, a articulação de idéias; é a intricação de uma certa configuração textual e um modo de um conjunto de homens (MAINGUENEAU, 1995 e 2000, in COSTA, 2005, p. 43)

Recorrendo novamente a Maingueneau, importa lembrar que aos sujeitos se apresentam duas maneiras de assumir um posicionamento em determinado campo discursivo: a ancoragem em um percurso já existente, ao qual ele adere num processo de submissão transgressiva<sup>6</sup>, ou uma tomada de posição que implica a fundação de um novo posicionamento. Assim também afirma Costa:

Uma característica básica de toda prática discursiva é o estabelecimento de posicionamentos: a inserção dos sujeitos em um percurso anterior ou a fundação de um percurso novo no interior de um espaço conflitual.(COSTA, 2001, p. 98).

Para concluir este comentário sobre posicionamento, é importante referir o que escreveu Costa acerca das várias possibilidades de posicionamentos em um mesmo autor ou em uma mesma obra:

<sup>4</sup> Usamos aqui a palavra “outros” para nos referirmos a outros textos.

<sup>5</sup> conjunto de ritos, normas e modos de ser correspondentes a uma série de papéis sócio-discursivos, que produzem, reproduzem, consomem, fazem circular os discursos.” (grifo nosso) (COSTA, 2001, p. 98).

<sup>6</sup> Maingueneau (2001, p. 71) utiliza-se dessa expressão para explicar que a adesão do sujeito a um determinado posicionamento não significa mera imitação ou cópia de algo já existente. O sujeito submete-se, mas transgride, até provoca alterações no posicionamento ao qual aderiu, e exercita, assim, uma salutar experiência de troca.

Encarar os posicionamentos como momentos de um percurso, daí eles não poderem ser entendidos como um enquadramento de uma vez por todas dos sujeitos. Mais do que um rótulo, eles são momentos historicamente datados, que podem abranger toda a carreira do artista ou apenas uma pequena parte (COSTA, 2001, p. 99).

Retomado o conceito de *posicionamento*, importa ainda ressaltar que a análise da ocorrência intertextual verificada nos textos será de suma importância para a definição de *posicionamento* que desejamos revelar nestas canções.

Com o intuito de definir ainda mais o nosso percurso teórico rumo à análise que logo será exposta, enfatizaremos, no item seguinte, os posicionamentos definidos por Costa (2001, p. 100) no âmbito da Música Popular Brasileira, o que nos permitirá registrar evidências que estabeleçam relação de pertinência entre um deles e o objeto desta análise.

## 2.2 As categorias de Posicionamentos no discurso litero-musical brasileiro

Retomaremos agora, em forma de síntese, uma parte da proposta teórica contida no capítulo *Pluralidade na diversidade: posicionamentos na música popular brasileira*, no qual ele define os posicionamentos mais evidentes neste campo discursivo. A abordagem se faz necessária porque intentamos, parafraseando Costa (2001), assinalar, no objeto aqui analisado, traços identificadores “herdados” de um dos posicionamentos definidos por ele. Esses traços dizem respeito às características da produção tropicalista apresentada na sua tese.

No capítulo que agora destacamos, o autor define cinco formas de marcação identitárias: 1. *movimentos estéticos ideológicos* (*bossa nova, canção de protesto, tropicalismo etc*); 2. *agrupamentos de caráter regional* (*mineiros, baianos, cearenses etc*); 3. *agrupamentos em torno de temáticas* (*catingueiros, mangue beat, românticos etc*); 4. *agrupamentos em torno do gênero musical* (*forrozeiros, sambistas, chorões etc*); 5. *agrupamentos em torno de valores relativos à tradição* (*mpb tradicional, mpb moderna, pop etc*) (COSTA, 2001, p.100). Para nossa análise, interessa especificamente o primeiro desses movimentos, porque nele se encontra o movimento tropicalista do qual percebemos traços nas canções de Zeca Baleiro, em especial nestas que agora analisamos.

## 3 Pelas dobras das canções: a análise.

Iniciamos a análise advertindo sobre as restrições que este *corpus* nos impõe, dada a sua pouca representatividade frente ao conjunto da obra do autor. Por isso, mister se faz reforçar que as afirmações aqui apresentadas restringem-se às canções que agora analisamos. Importa ainda antecipar que as canções não serão analisadas isoladamente, uma a uma, em todos os seus aspectos, e, sim, em bloco, realçando apenas o que interessa para esta investigação. Convém ainda esclarecer que, embora sejam mencionados alguns elementos pertencentes à composição melódica das canções, esta análise centra-se no plano verbal, portanto abrange exclusivamente o texto escrito, grafado no encarte dos CDs, e o texto oral cantado pelo Baleiro.

Oportuno se torna trazer a claro o que afirmou Bezerra (2005, p. 172) sobre o posicionamento do compositor Zeca Baleiro na Música Popular Brasileira. Ele figura, em artigo da referida autora, como um representante do posicionamento da *Geração de 1990*. Partindo desse enquadramento, cabe-nos, nesta parte, apontar a ocorrência da intertextualidade para, a partir desse fenômeno, mostrar como o intertexto nos autoriza a detectar vestígios do posicionamento tropicalista nas canções selecionadas. Conseqüentemente, através dos traços nelas detectados, ser-nos-á permitido referir a possibilidade de identificar o autor como um exemplo de manifestação da herança tropicalista.

Antes de anotar exemplos de ocorrência intertextual, reservemos um espaço para o modo como a *intertextualidade* se revela. As canções oferecem exemplos de dois tipos de relação de co-presença: citação e alusão. Sobre a primeira forma, a citação, não há muito a teorizar, por ser ela o tipo mais evidente e mais rapidamente detectável. Facilmente se expõe, e é desnecessário qualquer esforço do analista para identificá-la, porque se revela evidente, explícita, sem máscara, na superfície do texto. A citação vai clivando a fala do enunciador ao mesmo tempo em que nela se instala, contribuindo para a sua constituição, embora permanecendo a uma certa distância da voz dele, o que nos permite identificá-la com prontidão. Já a alusão camufla-se e não se deixa perceber tão facilmente como a citação. A respeito desse “disfarce”, Costa comenta:

A alusão, como o plágio, não explicita a retomada intertextual, mas, diferente deste e do mesmo modo que a referência, não convoca visivelmente as palavras do outro. A alusão elabora um jogo

de sugestões ao leitor, solicitando sua memória e inteligência, sem romper a continuidade do texto. Assim, para que a alusão faça efeito, é necessário que o leitor relate o que o autor disse efetivamente com o que ele deixou de dizer diretamente. Em outras palavras, o leitor deve recuperar o texto aludido por meio dos poucos índices que o autor lhe põe à disposição. Tais índices são, na maior parte das vezes, palavras, mas podem aparecer como forma textual, uma entonação um estilo (COSTA, 2001, P. 28).

Definidos teoricamente os conceitos com os quais trabalharemos agora, iniciemos por comprovar a ocorrência deles, destacando, em primeiro lugar, os exemplos de citação.

A acurada análise do conteúdo das citações destacadas demonstra que todas remetem ao universo cultural maranhense, o que, a princípio, como foi evidenciado na introdução deste artigo, levar-nosia a nos restringir a um posicionamento regional<sup>7</sup>; entretanto, após o exame atento das ocorrências de alusão, que mostraremos a seguir, constata-se que definir esse posicionamento como regional seria desconsiderar o modo como o sujeito constrói o seu discurso. As citações, na verdade, parecem invocar uma verdade cultural retomada pelo autor e que será depois subvertida<sup>8</sup> por ele.

Passemos, então, aos casos de alusão. Nesta forma de intertextualidade, a presença do outro texto

CANÇÃO	CITAÇÃO	CONTEÚDO DA CITAÇÃO
Serpente	Fragmento do <i>Sermão da Quinta Dominga da Quaresma</i> do Padre Antonio Vieira	<i>Resolvi-me a vos dizer uma só verdade. Mas que verdade será esta? Não gastemos tempo. A verdade que vos digo é que no Maranhão não há verdade</i> (registro somente oral, no CD).
	Fragmento de <i>Harpa selvagem</i> de Sou-sândrade	<i>.De repente, à Terra salta o fantasma formoso, como donzela de cera, fez-se ao clarão luminoso. A tumba no peito encerra, voa com ela para o céu</i> (registro somente oral, no CD).
	As vozes do couro do Bumba-meu-boi.	Não é possível citar o fragmento porque as vozes se misturam de modo que torna ininteligível o conteúdo daquilo que o coro fala, embora sua presença ali seja inquestionável.
Boi de haxixe	Fragmento de uma toada de bumba-meu-boi(sem identificação)	<i>meu bem eu cheguei agora/ mas eu te peço tu num vai chorar/ por favor me dé a sua mão/ entra no meu cordão/ venha participar</i> (cf. anexo).
Ê boi	Expressão usada tipicamente pelos vaqueiros do nordeste e cantadores de toadas de bumba-meu-boi.	Ê boi (cf. anexo).

	Fragmento de poema de Ferreira Gullar (sem identificação).	Minha cidade formosa esperando ventanias rolando loucas sobre os mirantes/ ah sombras rumorejantes/ que arrasto por outras ruas (registro somente oral, no CD).
Pedra de resposta	Gíria usada pelos regueiros de São Luís do Maranhão.	Pedra de resposta (cf. anexo).

<sup>7</sup> Aqui considerado como o define Costa (2001, p. 114)

<sup>8</sup> Queremos dizer que o enunciador não se limita a apenas retomar esta verdade regional. Em seguida, ele irá questioná-la e apresentará uma nova possibilidade de leitura dessa verdade.

se materializa de modo muito menos explícito do que nas citações, e é sobre ela que se concentra a parte mais importante desta análise; porque, a partir das alusões, é que se define o posicionamento de viés tropicalista que pretendemos demonstrar.

Em primeiro lugar, destaca-se aqui a alusão que ocorre em *Serpente*. A partir do título, *Serpente (outra lenda)*, instaura-se o pressuposto da existência de uma lenda anterior que é retomada nesta canção. Esse pressuposto se confirma quando se toma conhecimento de que, na cultura maranhense, existe realmente uma lenda que alude a uma serpente, figura de proporções gigantescas, que estaria adormecida em torno da Ilha de São Luís. Reza a lenda que esse monstro marinho não deve acordar nunca porque, no dia em que isso acontecer, a cidade sucumbirá no Atlântico. O título ainda permite a possibilidade de alusão a um outro texto, de conotação mística, bem mais antiga que o da serpente da Ilha: a “lenda” da serpente bíblica. Essas isotopias encontram respaldo nas palavras do Sermão do Padre Antonio Viera, citado no início da canção, que versa exatamente sobre verdades e mentiras. O sermão funciona como uma espécie de epígrafe que anuncia um questionamento sobre as lendas. Deixando de lado a serpente bíblica do Gênesis, foca-se aqui a outra, não só por estar mais evidente, e coerentemente relacionada à cena que se cria no texto, mas também por ser esta um elemento representativo do universo cultural que intencionamos pôr em evidência nestas quatro canções. O enunciador, quando alude a uma figura icônica da cultura maranhense, resgata, da memória cultural, um elemento folclórico que tem sua imagem legitimada pelo investimento que o enunciador faz através do plurilingüismo interno<sup>9</sup>, em palavras e expressões como *Rio anil, Rua da inveja, Ilha grande, Ilha maravilha, Alhadef, touro encantado, couro do batalhão, azul colonial, arroz de cuxá, cozido de jurará, pedra de resposta, boi-bumbá, eu também já fui boi, cazumbá etc* (cf. anexo), todas alusivas à Ilha de São Luís. Assim, a alusão à lenda é reforçada pelo

plurilingüismo interno que contribui para a definição de uma cena tipicamente maranhense. Ele funciona como um complemento e, ao mesmo tempo, como pista que sinaliza para esta isotopia, além daquela, visível na superfície do texto.

Mas o enunciador vai muito além de uma simples alusão a esta lenda maranhense. Ele, após resgatá-la, subverte o sentido que ela encerra quando decide “perturbar o sono” da serpente, instigando-a a acordar: *levanta miss serpente/ vem sacudir a ilha grande, vem dançar, vem dançar/ eu quero ver/ eu quero ver a serpente acordar/ acorda mademoiselle serpente/ acorda milady* (cf. anexo). Desse modo, o enunciador resgata a versão tradicional, todavia a desconstrói no seu discurso, o que indica uma atitude irreverente, apontando para um comportamento vanguardista que desafia a “verdade” da lenda, o que provoca uma desmistificação, uma quebra de tabu, uma negação da “pedagogia do medo”. Parece que o enunciador tenta libertar a todos daquela amarra que aterroriza a Ilha e os seus habitantes.

Nas canções *Ê boi e Boi de Haxixe*, a alusão invoca o mais representativo folgado da cultura maranhense. Embora, nas duas, a palavra boi venha explícita desde os seus títulos, é imprescindível recordar que só é possível entender o resgate que as canções encerram através da alusão. Na primeira, *Ê boi*, o boi figura como elemento de identidade cultural e expressa uma saudade que o enunciador declara, indiretamente, em relação à sua cidade natal: *Ê boi ê boi ê boi/ Quem ficará quem foi/ Ê bumba iê iê/ Eu também já fui boi* (cf. anexo). Essa compreensão se confirma na explicação dada por ele no encarte do CD. Ser boi, portanto, significa ser de lá, ser da Ilha. Ser ludovicense. Aqui também ocorre, de certo modo, uma subversão através da mesma afirmação, porque fazemos valer a certeza de que o autor é realmente de São Luís; no entanto, numa expressão saudosista, o enunciador diz *eu também já fui boi*, sugerindo o seu afastamento, a sua entrega a um mundo maior e

<sup>8</sup> Variedade lingüística geográfica. A presença desse tipo de plurilingüismo está ligada a propósitos como, por exemplo, aproximar-se de uma Origem que conferiu à obra uma certa legitimidade; ou posicionar-se politicamente em relação a um dado fato histórico. No que diz respeito ao plurilingüismo interno, este tem a ver com a relação entre diversas variantes de uma mesma língua, que podem ser: a) de ordem geográfica (dialetos, regionalismo); b) ligadas a uma estratificação social (popular, aristocrática); c) ligadas a uma situação de comunidade (médica, jurídica); d) ligadas a níveis da língua (familiar, oratório). (BEZERRA, 2005, p. 173, comentando Maingueneau)

distante do mundo do boi. Essa idéia está respaldada no fragmento do poema de Ferreira Gullar que é declamado no meio da canção: Minha cidade formosa esperando ventanias rolando loucas sobre os mirantes/ ah sombras rumorejantes/ que arrasto por outras ruas (cf. anexo). “Minha cidade” confirma a alusão feita a São Luís; e “arrasto por outras ruas” reforça a idéia do afastamento e da saudade. Mais uma vez, como em Serpente, ao mesmo tempo em que resgata a tradição cultural, ele a transcende.

Em Boi de haxixe, reafirma-se, através das alusões, o convívio pacífico entre o erudito e popular, o tradicional e o universal que se misturam e parecem conviver amistosamente. É o que se percebe no título desta canção que ao mesmo tempo alude ao Boi de Axixá, um dos mais famosos do Maranhão, como, ao mesmo tempo, faz-nos voltar ao poema de Baudelaire, Poema do Haxixe. Não é, além disso, apenas foneticamente que as duas expressões se aproximam; a letra da canção cria um cenário encantatório que rememora os brilhos e as cores do bumba-meu-boi, um efeito sinestésico que o leitor/ouvinte percebe através de estrelas/ espada cintilante cravejada de brilhantes/ vermelho-sangue/verde-oliva e, em especial, azul-colonial (cf. anexo). Observa-se que não é o azul celestial, mas colonial; é o azul dos azulejos da cidade de São Luís, outro símbolo da Ilha. A invocação desses elementos aciona na memória de quem lê, ou ouve, efeito semelhante aos efeitos alucinógenos provocados pelo haxixe e mencionados no poema de Baudelaire. Outra alusão muito significativa e que leva à outra subversão registra-se no momento em que o enunciador diz: sem ter medo da careta/ na cara do temporal(cf. anexo). Aqui a palavra careta sugere tanto a careta do boi-bumbá, por ser grande e negra, o que provoca medo em muitas crianças, quanto a careta da música de ninar Boi da cara preta. Neste momento, os “bois” se misturam, o do folguedo folclórico e o boi da canção de ninar. O enunciador deixa claro, porém, que não teme nenhuma dessas caretas. Nem a do boi que tanto amedrontou infâncias: pega esse menino que tem medo de careta, nem a do boi que dança nas festas de

São João. Além dessas duas isotopias, ainda é possível perceber uma terceira, que diz respeito à “careta” no sentido de conservador ou reacionário. Ao mesmo tempo, satisfazendo, portanto, a três possibilidades isotópicas, o enunciador subverte a ordem desses três sentidos quando afirma não ter medo da careta.

Em *Pedra de resposta*, a cena conduz mais uma vez às terras maranhenses. O plurilingüismo interno nesta canção é ainda mais intenso. Partindo de uma expressão típica da Ilha, *pedra de resposta*, o enunciador vai invocando o mesmo cenário, enquanto subverte a ordem de sentido quando cria a ilusão de um enunciador que não é da Ilha, quando se sabe, é conveniente repetir, que o autor é. Colocando-se como visitante da Ilha, o enunciador pode falar com mais autoridade sobre os valores de lá, sem cair na mediocridade de um bairrismo piegas; e, sem comprometimento para o autor, pode até assumir o gosto pela maconha, o que é dito de maneira leve, engracada e sutil: me deram um cigarrim pra fumar/ menino como eu gostei! (cf. anexo). Nesta canção, a alusão se realiza sobre o diálogo sugerido entre o enunciador e sua mãe, enunciatária que não se manifesta nesse colóquio.

Todas estas constatações evidenciadas no plano verbal são ainda mais consolidadas no plano melódico, pela presença de vozes típicas da Ilha, como a voz de puxadores de toadas de bumba-meu-boi, o couro de vozes desse folguedo, além da presença de instrumentos típicos, como a matraca, os pandeirões, os instrumentos de sopro do boi de orquestra etc.

Tomando por base a intertextualidade, pode-se afirmar que, pelo modo como o autor tece o seu discurso, considerando tanto as citações quanto as alusões, percebem-se nele indícios de um posicionamento tropicalista. Para comprovar a afirmação, retoma-se aqui o que disse Costa (2001: p. 110, 111 e 112) sobre este posicionamento.

Em sua tese, ao definir o posicionamento tropicalista, Costa destaca, como traços marcantes, o que se coloca no lado esquerdo do quadro abaixo. E, para comprovarmos a presença dessas características nas canções, destacamos à direita alguns exemplos:

CARACTERÍSTICAS	EXEMPLOS
Uma das características mais evidentes do discurso tropicalista é a <b>descontinuidade do fio narrativo ou descritivo da canção</b> . (grifo nosso) Ele o faz, no mais das vezes, através de um procedimento “quadro a quadro”, que vai gradualmente compondo o cenário ou o acontecimento criado (COSTA, 2001, p. 111).	É o que se verifica através dos fragmentos citados que “quebram” a continuidade. Como vimos através da presença de outras vozes citadas em fragmentos de poemas, de toadas, sermões etc.
Conforme Campos (op. cit. : 163), o texto tropicalista se constrói através de uma <b>operação de bricolagem, um processo de montagem de frases feitas, intertextos provenientes de canções populares ou de poemas famosos</b> (grifos nossos) etc., que muitas vezes é efetuado juntamente com o procedimento descrito acima (COSTA, 2001, p. 111).	É o que acabamos de demonstrar pela convivência de vozes entre da literatura considerada erudita, como Sousândrade, Ferreira Gullar e Padre Antonio Vieira, mescladas a fragmento de vozes de puxadores de toadas e outras personagens populares.
Manifesta gosto pela <b>construção/desconstrução da palavra</b> , (grifo nosso) buscando transpor para a canção os procedimentos da poesia concreta (COSTA, 2001, p. 111).	Estampa-se um exemplo disso no jogo que o enunciador faz no título <i>Boi de Haxixe</i> .
Apresenta uma visão paródico-carnavalesca da realidade brasileira, <b>subvertendo símbolos nacionais, ridicularizando imagens arcaicas, desmacarando instituições, comportamento “enquadrados” e “verdades” sacralizadas pela história oficial</b> (grifo nosso) (COSTA, 2001, p. 111).	Isso ocorre com a subversão da lenda, na referência ao medo superado em relação à caretá (ou aos caretas!), e, ainda, ao assumir atitude de ruptura como quando o enunciador assume gostar do <i>cigarrim</i> .

## Considerações finais

Neste artigo, tentamos apresentar e aplicar o conceito de posicionamento para comprovar que, no *corpus* analisado, embora o conteúdo das canções remeta para uma temática regional, o modo como os enunciadores se pronunciam afasta o autor deste enquadramento e sinaliza para um posicionamento de perfil tropicalista.

Para demonstrar o que acima afirmamos, partimos, a princípio, dos conceitos de *dialogismo*, *polifonia* e *intertextualidade*, no intuito de distinguí-los e de destacar a ocorrência da intertextualidade nestas canções.

Verificamos que este fenômeno lingüístico emerge na superfície dos textos nas formas de citação e de alusão, sendo as duas ocorrências de grande significação para a definição do posicionamento que ora investigamos.

Concluímos que, nestas canções, o compositor apresenta características que o aproximam da atitude tropicalista, tais como processo de *bricolagem*, descontinuidade do texto pelas “interrupções” das interferências intertextuais, subversão de valores e verdades, mistura do antigo com o moderno, do

conservadorismo com a irreverência, do regional com o universal, entre outros aspectos.

Constatamos que Zeca Baleiro desconstrói o tradicional, não para silenciá-lo, mas para recriá-lo de maneira moderna, universal e inovadora. Desse modo, relacionando-se com uma comunidade discursiva infinitamente mais abrangente que a da sua terra natal, amplia o seu alcance discursivo, quando demonstra cuidados com detalhes, como notas explicativas e glossário nos encartes dos seus cds, o que seria totalmente dispensável para um público exclusivamente regional. Isto indica a intenção de ampliar o alcance das vozes dos seus enunciadores para além das fronteiras maranhenses. Uma atitude assim nos leva a apontar um salto de qualidade, tanto do ponto de vista social quanto ideológico, o que confere à sua obra um nível de elaboração que foge de ser mera repetição dos hábitos de recriação artística regional. É o que se percebe não só no plano verbal, mas também no musical. Embora este não tenha sido analisado aqui.

Finalizamos, registrando a consciência da brevidade desta análise, todavia acreditamos que ela cumpriu, pelo menos em parte, a função de desvendar parte ínfima do universo verbal infindável que é o conjunto da obra musical de Zeca Baleiro. Acreditamos,

por fim, que ele pôs em prática o que propôs Tolstoi: *Se queres ser universal, canta a tua aldeia.*

## Referências

BEZERRA, Lígia Cristine de Moraes. O Nordeste falando para o mundo: plurilingüismo em canções de Lenine, Chico César e Zeca Baleiro. In: COSTA, Nelson Barros (Org.). *Práticas discursivas: exercícios analíticos*. Campinas, SP: Pontes, 2005. p. 171-184.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos chaves*. São Paulo: Contexto, 2005.

CHARAUDEAU, Patrick ; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

COSTA, Nelson Barros. *O contexto da obra literária*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COSTA, Nelson Barros. *A produção do discurso lítero-musical brasileiro*. 2002. 258 f. Tese (Doutorado em Lingüística Aplicada e Estudos da Linguagem)-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

FIORIN, José Luís; BARROS, Diana Pessoa. *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 2006.

## Discografia

BALEIRO, Zeca. *Por onde andará Stephen Fry?* Polygram, 1997.

BALEIRO, Zeca. *Vô imbolá*. Polygram, 1999.

BALEIRO, Zeca. *Líricas*. MZA music, 2000.

BALEIRO, Zeca. *PetShopMundoCão*. MZA music, 2002.

## Anexo

### As canções analisadas

#### 1. Serpente (outra lenda)

céu azul rio anil  
dorme a serpente  
levanta miss serpente  
põe tua lente de contato  
mira dos mirantes

os piratas não param de chegar  
vem ver como é que é  
vem sacudir a ilha grande  
vem dançar vem dançar  
alhadef te espera na casa de nagô

eu quero ver  
eu quero ver a serpente acordar  
eu quero ver  
eu quero ver a serpente acordar  
pra nunca mais a cidade dormir  
pra nunca mais a cidade dormir

acorda *mademoiselle* serpente  
desfila na rua da inveja dessa gente  
vem que o touro encantado  
já te espera acordado  
ouve o couro do meu batalhão pesado

acorda *milady*  
vem ver são joão  
vem cá vem dançar  
com teu cazumbá  
desperta do sono  
derrama veneno  
faz tua fuzarca  
o teu carnaval  
alhadef te espera na casa de nagô

#### 2. Pedra de resposta

é pedra é pedra é pedra  
é pedra de resposta  
mamãe eu volto pra ilha  
nem que seja montado na onça

quando fui na ilha maravilha  
fui tratado como um paxá  
me deram arroz de cuzá  
água gelada da bilha  
cozido de jurará  
alavantu na quadrilha

me levaram no boi-bumbá pra dançar  
eu dancei  
me deram catuaba pra provar  
aprovei  
me deram um cigarrim pra fumar  
menino como eu gostei

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

## 2. Boi de haxixe

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

## 4. Ê boi

ê boi ê boi ê boi  
quem ficará quem foi  
ê bunba iê iê  
eu também já fui boi

a lua clareou no terreiro  
berreiro eu parei pra escutar  
e abrir a janela do mundo  
eu ria na noite vazia  
eu via mas crer eu não cria  
um saco de vento fechado  
e o tempo  
parado no fundo

morena vem cantar a toada  
zoada eu cansei de escutar  
cinema onde a luz  
não se esconde  
quem sabe o olho acusa  
e a blusa da musa me veste  
amor palavra sem uso  
vacina da peste