

## O Diálogo de influências na produção musical de Zeca Baleiro: hibridismo, polifonia e intertextualidade no rap *Piercing*<sup>1</sup>

---

Maura Penna

*Universidade Federal da Paraíba*

**Resumo:** No atual contexto histórico, marcado pelo processo de globalização, práticas culturais diversas entram em contato e dialogam de múltiplas formas, de modo que se tornam constantes os processos de hibridização nas produções artísticas. Apresentamos uma análise de *Piercing*, rap de Zeca Baleiro, que integra o CD *Vô Imbolá* (1999) e também o DVD (2006) de mesmo título, tomados como produtos musicais vinculados à indústria cultural e ao universo urbano. Desenvolvido nas periferias negras americanas, o rap – termo formado pelas iniciais de *rhythm and poetry* (ritmo e poesia) – já é, em si, um estilo globalizado, que, como parte do movimento hip hop, tem cumprido importante papel na socialização da juventude das periferias urbanas brasileiras. Em *Piercing*, Zeca Baleiro reapropria-se criativamente do gênero musical rap, num trabalho que revela “traduções” de influências diversas, colocadas em diálogo e interconexão. Explicita-se, assim, o hibridismo de seu trabalho, que se manifesta através da polifonia e intertextualidade. De início, o refrão de seu rap é uma citação “modificada” (um *détournement*) dos versos de um conhecido samba, estabelecendo um diálogo com essa tradição musical. A intertextualidade está presente, ainda, através das “citações diretas”, que se realizam por meio de trechos sampleados (em que outras vezes se fazem concretamente presentes) e são explicitadas através das informações sobre suas fontes presentes no encarte impresso do CD, considerado como um elemento extramusical que também integra esse objeto cultural. As diversas camadas de significação do rap de Zeca Baleiro dependem, portanto, da capacidade de o ouvinte reconhecer as diferentes vozes e “resgatar” as relações estabelecidas com as diversas músicas citadas. Concluímos mostrando a relação entre hibridismo e intertextualidade, na medida em que as inter-relações entre diferentes práticas musicais expressam-se através das diversas vozes e diferentes textos.

**Palavras-chave:** Hibridismo. Intertextualidade. Significação. Rap. Zeca Baleiro.

---

<sup>1</sup> Versão revista e ampliada de trabalho apresentado no *Encontro Internacional de Texto e Cultura* (Fortaleza, 2008) e publicado em anais apenas em CD-rom em 2009. Foi também objeto de apresentação oral no *II Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET* (2016), com publicação somente de resumo expandido nos anais do evento, disponibilizados on line. O texto aqui apresentado amplia o material analisado, incluindo também o DVD *Vô imbolá* (2006), além de diversas outras fontes bibliográficas e documentais, atualizando e expandindo significativamente a discussão anteriormente apresentada.

## **The dialogue of influences in Zeca Baleiro's musical production: hybridism, polyphony e intertextuality in the rap *Piercing***

**Abstract:** In the present historical context, marked by globalization, various cultural practices come into contact and dialogue in multiple ways giving rise to frequent processes of hybridization in artistic productions. This paper presents an analysis of *Piercing*, a rap by Zeca Baleiro – a Brazilian singer and composer – which is part of the 1999's CD *Vô Imbolá* (I will make an embolada – a traditional popular musical genre) and is also presented in the DVD (2006) of the same title. Both CD and DVD are assumed as a musical production associated to the cultural industry and to the urban music universe. Developed in the African-American peripheries, rap (a term formed by the initials of "rhythm and poetry") now is in itself a globalized style that, as part of the hip hop movement, has fulfilled an important role in the socialization of Brazilian youth of urban peripheries. In *Piercing*, Zeca Baleiro creatively explores the musical genre rap in a work that reveals "translations" of various influences that are put in dialogue and interconnection. In this way, the hybridity of his work makes itself explicit, manifesting itself through polyphony and intertextuality. At first, his rap's refrain is a "modified" quotation (a *détournement*) of a well-known samba's verses, establishing a dialogue with this musical tradition. Intertextuality can still be found in the direct quotes, which come from sampled excerpts that make other voices concretely present. Printed information about these samples is offered on the CD booklet, taken as an extra-musical element that also integrates this cultural object. Therefore, the various layers of meaning enveloping Zeca Baleiro's rap depend on the listener's ability to recognize the different voices and to "rescue" the relationships established with the quoted songs. We conclude by showing the relationship between hybridization and intertextuality, insofar as interrelations between different musical practices are expressed through the different voices and texts.

**Keywords:** Hybridity. Intertextuality. Meaning. Rap. Zeca Baleiro.

### **Introdução**

As transformações produtivas, financeiras, demográficas e tecnológicas que caracterizam a globalização tornam o mundo contemporâneo cada vez mais interdependente. Neste quadro, as manifestações culturais e artísticas não podem mais ser compreendidas em função de demarcações territoriais ou nacionais, cabendo buscar paradigmas explicativos que

dêem conta das múltiplas formas através das quais distintas práticas culturais entram em contato, dialogam e se interconectam.

Para responder a tais questões, diversos autores – como Garcia Canclini (2003a; 2003b) e Hall (1997) – optam pelo conceito de hibridismo, argumentando que o processo de globalização não promove uma homogeneização, pois, sendo um processo desigual, antes se combina a diversos tipos de

diferenciações locais. Na mesma direção, examinando os mecanismos de articulação de respostas locais à globalização, Anjos (2005:15-30) analisa a produtividade e limites de diversos conceitos “concorrentes” empregados em estudos sobre o tema: aculturação, transculturação, mestiçagem, tradução, sincretismo, antropofagia, crioulização, diáspora. Discute as suas origens, apontando como os termos sincretismo, crioulização e diáspora estão inscritos na história social, ao contrário de hibridismo, que não remete, imediatamente, às relações de poder. Por seu dinamismo e flexibilidade, considera o termo hibridismo como mais produtivo para os estudos acerca das relações culturais no quadro da globalização:

O conceito de hibridismo é apto [...] a capturar, de maneira talvez mais flexível (e também por isso talvez mais acurada) que os outros termos assinalados, a natureza necessariamente inconclusa do processo de articulação social das diferenças locais no contexto de interconexão ampliada que a globalização promove. Entre a submissão completa a uma cultura homogeneizante e a afirmação intransigente de uma tradição imóvel, instaura-se, portanto, um intervalo de recriação e reinscrição identitária do local que é irreduzível a um ou a outro desses pólos extremados. (ANJOS, 2005:30)

Também Vargas (2007a: 61-62) argumenta que, aplicadas à cultura, à arte e à comunicação, as

noções de hibridismo, mestiçagem, sincretismo, mescla, fusão e relação “remetem à ideia de estar em jogo no terreno da cultura e das mídias um complexo e radical processo de misturas que rompe com os modelos únicos de análise”, especialmente aqueles baseados em conceitos lineares e evolucionistas. E, desta forma, utiliza o conceito de hibridismo para analisar produções musicais do Movimento Mangue (VARGAS, 2007b).

Sendo assim, no mundo contemporâneo – um mundo globalizado tanto em termos econômicos quanto culturais –, as manifestações culturais e artísticas são marcadas, em maior ou menor grau, pelo hibridismo, ou melhor dizendo, por processos de hibridização / hibridação<sup>2</sup>, que se revelam nas inter-relações entre diferentes padrões, gêneros e práticas. Mas convém lembrar que, como aponta Garcia Canclini (2003b), “a hibridização é tão antiga quanto os intercâmbios entre sociedades”<sup>3</sup>. Por isso, por vezes tratamos como fixadas certas práticas culturais e gêneros musicais já estabelecidos – como o rap e o samba –, esquecendo o caráter híbrido de suas próprias origens (como veremos adiante).

Apresentamos aqui uma discussão sobre as relações entre hibridismo e intertextualidade no trabalho do compositor e cantor Zeca Baleiro, especificamente, uma

---

<sup>2</sup> Diversos autores usam o termo “hibridação”, como Vargas (2007a, 2007b). No entanto, preferimos o termo hibridização para designar o processo de “formação de um híbrido”, por já se encontrar dicionarizado, assim como “hibridismo” (cf. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 3.0*).

<sup>3</sup> No caso de original é em língua estrangeira, a tradução é nossa.

análise do rap *Piercing*, que integra o CD *Vô Imbolá*, de 1999, além do DVD de mesmo título, lançado em 2006, ambos da MZA/Universal Music. *Vô Imbolá* é o segundo disco autoral de Zeca Baleiro: das 14 músicas do CD, apenas três não são de sua autoria. O DVD, lançado

apenas em 2006, apresenta a gravação ao vivo do show no Memorial da América Latina (São Paulo) em 26 de abril de 2000, e traz ainda os clipes de cinco outras músicas suas, além de alguns extras (embolada ciclística e fotos).

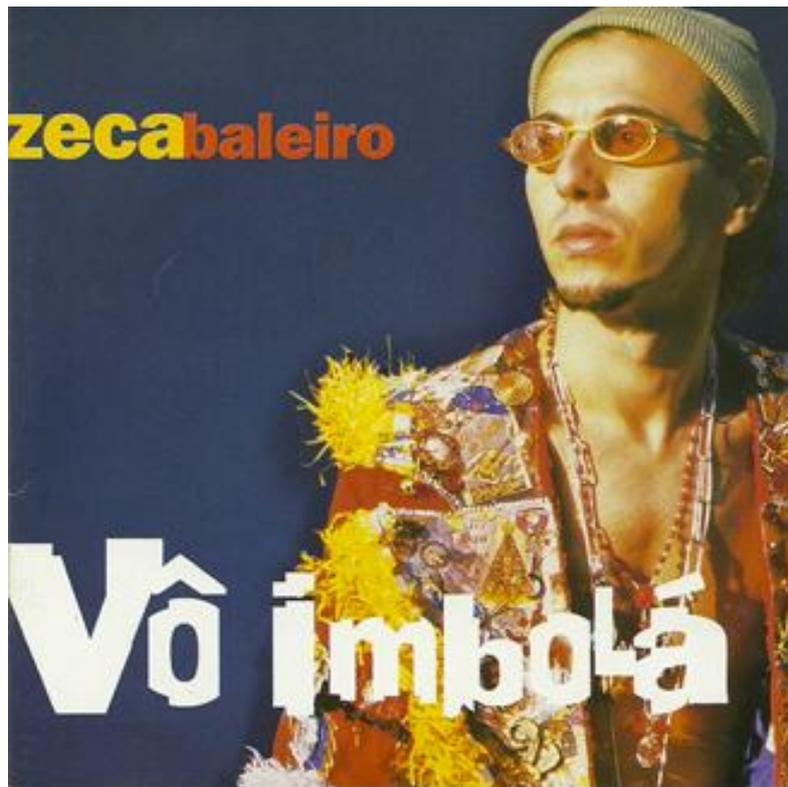


Figura 1. Capa do CD *Vô Imbolá*.

Nossa análise baseia-se prioritariamente na gravação apresentada no CD, considerando comparativamente a mesma música no DVD, que, como gravação do show, traz o registro visual e sonoro do momento da performance. Esta, por sua vez, é compreendida não apenas no sentido corrente na área de música, mas na concepção de Paul Zumthor (2007, p. 38-39) em relação à poesia, em que *performance* se refere a "um acontecimento oral e gestual", envolvendo a presença tanto de um corpo quanto de um espaço, sendo o laço entre ambos valorizado pela noção de teatralidade.

O CD e o DVD *Vô Imbolá* são considerados como produções musicais vinculadas à indústria cultural e ao universo urbano, sendo o CD tomado não apenas como registro sonoro, mas um objeto que integra também as imagens e textos verbais escritos presentes no encarte. Este CD, que entrecruza diferentes gêneros musicais, articulando diversas vozes e textos, expressa exemplarmente as múltiplas interconexões possíveis nas produções musicais e artísticas de nossa época. Tanto o CD quanto o DVD configuram o contexto / co-

texto<sup>4</sup> do rap *Piercing* –, pelo menos na análise desses objetos culturais. Assim, cabe conhecer as canções neles apresentadas<sup>5</sup>:

Quadro 1. Listagem das músicas e clipes de *Vô Imbolá* (CD e DVD)

CD <i>VÔ IMBOLÁ</i> (1999)
1. vô imbolá
2. <i>pagode russo</i> (luiz gonzaga/joão silva)
3. meu amor meu bem me ame
4. lenha
5. semba
6. bienal
7. nega tu dá no couro
8. piercing
9. <i>tem que acontecer</i> (sérgio sampaio)
10. boi de haxixe
11. <i>disritmia</i> (martinho da vila)
12. não tenho tempo
13. samba do approach
14. maldição
DVD <i>VÔ IMBOLÁ</i> (2006)
1. vô imbolá
2. <i>pagode russo</i>
3. <i>disritmia</i>
4. meu amor meu bem me ame
5. bienal
6. não tenho tempo
7. boi de haxixe
8. mamãe oxum
9. piercing
10. semba
<b>clipes</b>
bandeira
heavy metal do senhor
salão de beleza
lenha
samba do approach

Sem dúvida, existem diferenciadas possibilidades de execução da composição *Piercing*, que pode ser “atualizada” de distintos modos, através de diferentes interpretações, variados arranjos, com outros instrumentos, até mesmo em outros shows do próprio Zeca Baleiro. No entanto, se uma composição musical pode ser realizada/atualizada de múltiplas formas, uma gravação “fixa” uma determinada realização e permite sua reprodução. Estamos, pois, analisando o modo como o rap é realizado e apresentado no CD, com seu arranjo específico; em termos mais precisos, estamos analisando as ocorrências da música *Piercing* nos produtos culturais constituídos pelo CD e pelo DVD *Vô Imbolá*.

Cabe considerar que o CD *Vô Imbolá*, datado de 1999, foi lançado no final do século passado – que Tatit (2004) considera, em sua análise, “o século da canção”. O autor discute que sempre houve a convivência da “produção de grande consumo” e as “produções mais requintadas ou inventivas”, que não se valiam dos mesmos canais de veiculação. Assim, nos anos 1990, circulava “uma gama variadíssima de canções de autor veiculadas pelos próprios criadores” – dentre eles, Zeca Baleiro (TATIT, 2004:237). Assim, no final do século,

O extraordinário avanço técnico e o conseqüente barateamento da gravação de discos propiciaram maior intercâmbio entre “artistas de criação” e “artistas de mercado”, quando não favoreceram diretamente a fusão dessas duas categorias num só personagem perfeitamente compatibilizado com a dinâmica

<sup>4</sup> Para a linguística textual, o co-texto “são as sequências verbais encontradas antes ou depois da unidade a interpretar”, distinguindo-se, portanto, do contexto situacional, relativo ao ambiente físico da enunciação (MAINGUENEAU, 2004:27)

<sup>5</sup> A listagem no Quadro 1 o padrão das capas do CD e DVD e o encarte do CD, onde títulos e autorias estão apresentadas com iniciais minúsculas.

comercial [...] (TATIT,  
2004:237)

No entanto, neste ano de 2017, Zeca Baleiro está completando 20 anos de carreira e realizando diversos shows pelo país, e sua produção musical já percorre outros caminhos de divulgação e consumo. Pois o circuito de produção, distribuição e divulgação do CD e DVD *Vô Imbolá* evidencia que, como discute Valente (2007:80), do ponto de vista econômico, os processos de globalização transformam um produto cultural em mercadoria ao mesmo tempo em que inserem a música – e mais especificamente a canção – “num panorama de intercomunicação instantânea, em nível planetário – a chamada cultura global”. Assim, no contexto da cibercultura, as canções do CD e DVD *Vô Imbolá* – produtos da indústria cultural à venda – transcendem esses suportes físicos, sendo partilhadas e socializadas de diversas formas: em formato MP3, em sites da internet, inclusive no próprio *You Tube*.

Fundado em fevereiro de 2005, o *You Tube* é um site que permite que seus usuários carreguem e compartilhem vídeos digitais, utilizando o formato Adobe Flash para disponibilizar o conteúdo<sup>6</sup>. É o mais popular site do tipo, por possibilitar hospedar quaisquer vídeos – exceto, a princípio, aqueles que são protegidos por direitos autorais, apesar de materiais com essas características serem encontrados em abundância. Assim, ele hospeda uma grande variedade de filmes, vídeos, além de materiais caseiros. Porém, ao lado de trivialidades, “o *You Tube* converteu-

se em inestimável biblioteca de imagens”, onde podem ser encontrados registros de “momentos cruciais das artes, da política, dos esportes”, como aponta Meier (2013), listando diversas raridades disponibilizadas no site. O autor ressalta ainda que: “A música é o gênero artístico mais favorecido pelo site”. E a presença de Zeca Baleiro neste site é significativa: uma busca por seu nome em 23/09/2017, resultou em aproximadamente 189.000 resultados – que não se resumiam a sites brasileiros –; já por *Vô Imbolá*, aproximadamente 3.200 resultados, e por *Piercing*, 1.960 resultados. Tanto o áudio do álbum completo quanto o vídeo do DVD estão disponíveis no *You Tube*<sup>7</sup>, além de outras performances de *Piercing* em shows, reapropriações e remix<sup>8</sup>.

Compartilhando das indicações dos estudos culturais a respeito da necessidade de não focalizar apenas o objeto (musical, no nosso caso) em seus elementos formais<sup>9</sup>, nesta análise de *Piercing* procuramos considerar também os seus processos de produção, circulação e recepção, abordando questões mais amplas sobre o rap e a produção de Baleiro na indústria cultural. Como mostra Garcia Canclini (2003a:150-151), o sentido dos bens culturais é uma construção do campo, resultando das interações entre os produtores (artistas), os intermediários (o mercado, os espaços e mecanismos de

<sup>7</sup> Respectivamente nos links: <https://goo.gl/pRwthw> e <https://goo.gl/CR768m>

<sup>8</sup> Para uma discussão de possibilidades de produção, divulgação e (re)apropriação da música no quadro da cibercultura, ver Penna (2014).

<sup>9</sup> Para uma discussão mais aprofundada a esse respeito, ver Penna (2007:136-137), que aqui retomamos rapidamente.

<sup>6</sup> Segundo verbete da *Wikipédia*, “a enciclopédia livre” – coletiva e interativa, expressão típica da cibercultura.

divulgação, a crítica) e o público. Reconhecendo a assimetria entre produção e recepção, o autor entende estar “nessa assimetria a possibilidade de ler e olhar a arte”. Apoiando-se em discussões da área de literatura, cuja aplicabilidade estende a outros campos artísticos, afirma: “Há uma mudança de objeto de estudo na estética contemporânea. Analisar a arte não é analisar apenas obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido”.

### O rap e o movimento hip-hop

Desde o rap até manifestações musicais mais tradicionais e regionais – como a embolada e o repente –, diversos estilos musicais que exploram a fala ritmada e/ou entoada estão presentes no universo musical da contemporaneidade.

O rap – termo formado pelas iniciais de *rhythm and poetry* (ritmo e poesia)<sup>10</sup> – desenvolveu-se nas periferias negras americanas, como, nos termos de Queiroz (2002: 26), “a vertente poético-musical de um universo mais amplo”, o movimento (ou a cultura) hip-hop, que por sua vez já expressava processos de hibridização, como resultado da interconexão entre distintas práticas sociais e culturais.

O hip hop é, portanto, uma cultura urbana emergida em meio às comunidades afro-descendentes e hispânica dos Estados Unidos da América, na década de 70, baseada nas fusões interculturais que tiveram lugar a partir do

contato entre a tradição enraizada na África negra, na América Hispânica e no Caribe, e as novas informações culturais registradas no ambiente da cidade pós-industrial. Ao longo do seu processo de desenvolvimento, a cultura hip hop vem forjando uma identidade alternativa entre os jovens de periferia, expandindo-se pelo mundo inteiro e reunindo novas formas de expressão criativa baseadas na dança, o break, na poesia recitada sobre fundo sonoro, o rap, na mixagem sonora e musical praticada pelos disc-jóqueis, ou DJs, e na ilustração plástica realizada clandestinamente em plena rua, o grafite. (QUEIROZ, 2002:25)

Diversos autores apresentam panoramas das origens históricas do movimento hip-hop (cf., p. ex., ARAÚJO; COUTINHO, 2008) e sua entrada ao Brasil, sendo que tanto Andrade (2010:206) quanto Queiroz (2002:33) apontam sua chegada ao país no início dos anos 1980, através, principalmente, do movimento break de São Paulo, “herdeiro dos bailes black da década anterior”. No entanto, bastante interessante é uma versão do próprio movimento, de um “livro ficcional com drama verdadeiro”, em que o hip-hop é um personagem que dialoga com uma amiga. A respeito de suas origens, ele declara, com certa ironia em relação aos estudiosos do tema:

– Existe muita controvérsia sobre onde e como nasci. *Tem quem jura que assistiu ao parto. Sabe até*

<sup>10</sup> Como indicam, dentre outros, Souza, Fialho e Araldi (2005, p. 21).

*o dia e hora*. Mas a maior cultura juvenil globalizada do planeta não nasceu num único lugar, muito menos num só momento. [...]

- Mas quem é o Hip Hop brasileiro?

- É um cara que, antes de escrever o primeiro Rap, já era gestado no repente e a embolada com pandeiro. Antes de se atrever a entrar na primeira roda de break já era chocoalhado nas rodas de umbigada, da congada, do jongo. Antes do primeiro footwork já ia me formando no passista de frevo, na dança chula gaúcha. Antes do primeiro traço com spray já estava misturado na tinta das pichações políticas contra a ditadura, na forma rústica da xilogravura nas capas dos livros de literatura de Cordel... (TONI C, 2012: 22, grifos nossos)

Enquanto produção/expressão de grupos subalternos e minoritários, o hip-hop tem um caráter de resistência, sendo considerado por Araújo e Coutinho (2008: 211-212) como integrante de uma "globalização contra-hegemônica", na medida em que seu "canto falado", a "moderna tradição negra dos guetos norte-americanos é, hoje, cantada pelos jovens das periferias de todos os quadrantes do globo". Na mesma direção, Herschmann e Galvão (2008: 206) consideram "os rappers" como intelectuais "orgânicos", que atuam como porta-voz das periferias e das favelas, apresentando "um discurso reflexivo sobre o próprio grupo, o outro e, de

modo geral, sobre a sociedade"<sup>11</sup>. No Brasil, como mostra Andrade (2010: 200-201), vincula-se ao contexto urbano nacional, refletindo as questões de pobreza, marginalização e exclusão que marcam nossas grandes cidades: "O surgimento do gênero *rap* é uma elaboração dessa experiência urbana: é uma resposta estética e ética, musical e narrativa a esse estado de coisas e que ganha força justamente em países com grande presença negra e afrodescendente em sua população".

No Brasil, o rap tem cumprido importante papel na socialização da juventude das periferias urbanas brasileiras, como mostra Dayrell (2005) em seu trabalho, baseado em pesquisa de campo com grupos de jovens de Belo Horizonte. Segundo este autor, esses grupos "constroem uma forma própria de vivenciar o estilo rap", não se reduzindo, portanto, a um mero "resultado de uma progressiva homogeneização e massificação cultural"; pelo contrário, eles revelam uma ativa "reinterpretação dos sons e ícones associados a este estilo globalizado" (DAYRELL, 2005: 94).

São as possibilidades de explorar e criar com a fala ritmada no rap, inclusive abordando a própria experiência de vida, que permitem aos jovens se expressar e se tornar produtores de música:

O rap é um estilo mais democrático, não tendo como pré-requisito a utilização de instrumentos musicais, o domínio de habilidades técnicas musicais, nem maiores

---

<sup>11</sup> Os conceitos de intelectuais orgânicos e (contra-)hegemonia são tributários de Gramsci, especialmente de seu clássico trabalho *Os intelectuais e a organização da cultura* (1982).

custos com a montagem e a organização dos locais para exibição pública. O hip hop e o funk são, para jovens da periferia geralmente sem acesso a uma formação musical, estilos em que se realizam como produtores e não apenas como consumidores. [...]

Outro fator de envolvimento com o estilo é a identificação com a temática abordada pelo rap. Ao narrar o cotidiano da periferia numa poesia clara e direta, os jovens passam a se identificar, vendo nelas uma forma de elaborar as próprias experiências vividas. (DAYRELL, 2005: 95-96)

Como vários autores apontam, o rap passou por perseguição e comercialização, ganhando visibilidade através dos meios de comunicação e do mercado. Se, por um lado, a indústria fonográfica cooptou o rap, que por vezes se distancia de suas origens e “deixa de expressar uma historicidade alternativa” (ARAÚJO; COUTINHO, 2008: 217), por outro lado é através desses meios que o rap ganhou também legitimação, como já ocorreu com o samba – e mais recentemente com o funk – na história da música brasileira popular<sup>12</sup>.

[...] a cultura *hip hop* [incluindo o rap] tem

conseguido [...] não só produzir um *contradiscurso*, mas também, de certa maneira, traçar novas fronteiras socioculturais (e espaciais) que oscilam entre a exclusão e a integração: a) ao promover novas redes sociais, revitalizando velhos movimentos sociais e laços comunitários; b) ao ocupar nem sempre de forma tranquila espaços da cidade, inclusive de áreas nobres; c) ao denunciar e expor nas músicas o “avesso do cartão postal” da cidade; d) ao possibilitar através de seus eventos o encontro entre diferentes segmentos sociais; e) ao ampliar ou conquistar visibilidade social através da articulação com a cultura institucionalizada e o mercado. (HERSCHMANN; GALVÃO, 2008: 207-208)

Neste quadro, como discute Cortez (2010: 100), muitos compositores da música brasileira popular começaram a incorporar, em seus trabalhos, “a estrutura textual do rap e os recursos de discotecagem”. Também passaram a estabelecer parcerias ou apresentações conjuntas, como acontece em *Piercing*, com a participação, na gravação do CD, do grupo Faces do Subúrbio – do Alto José do Pinho, área pobre da região metropolitana de Recife.

No Recife, cidade de inúmeros contrastes, onde a miséria social se contrapõe à exuberância da chamada cultura popular, e onde o conservadorismo das elites

<sup>12</sup> Não necessariamente sucesso comercial significa descaracterização do caráter de denúncia do rap. Neste sentido, ver as análises sobre o sucesso dos Racionais MC's em Herschmann e Galvão (2008) e Andrade (2010, cap. V).

é permanentemente posto em cheque pela histórica resistência de sua margem, o aparecimento da cultura hip hop teve lugar em princípios dos anos 80. (QUEIROZ, 2002: 41)

Dentre os vários grupos de hip-hop e rap que surgiram na cidade, o Faces do Subúrbio destaca-se, por ser a ele atribuída a criação da embolada-*rap*<sup>13</sup>. Este grupo divide com Zeca Baleiro a elaboração do arranjo e a execução de *Piercing* no CD *Vô Imbolá*<sup>14</sup>. Com claro caráter contestatário que remonta às origens do rap, o grupo inicialmente inspirou-se em rappers brasileiros (como Thaíde & DJ Hum) e em bandas que misturavam o estilo ao rock. Em 1996, incorporou “uma estrutura de banda, com guitarra (Oni), Baixo (Massacre), bateria (Garnizé) e DJ (KSB), passando a tocar para multidões cada vez maiores em seu estado natal e também no Rio e em São Paulo”<sup>15</sup>, sendo que todos esses músicos participaram da gravação de *Piercing*. O grupo assim é apresentado em site de divulgação na internet:

[...] a banda Faces do Subúrbio incrementa a cena musical pernambucana com sua

<sup>13</sup> Ver Queiroz (2002); também Cortez (2010: 34-35), que analisa a relação do rap e embolada na canção *Perito em rima*.

<sup>14</sup> Segundo a ficha técnica disponível no site oficial do artista: [www.zecabaleiro.com.br](http://www.zecabaleiro.com.br) Acesso em 20 out. 2008.

<sup>15</sup> Conforme texto sobre o grupo disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/faces-do-suburbio.asp> Acesso em: 19 set. 2017.

música, híbrido de rap e embolada (preocupação com a preservação dos ritmos nordestinos). Música para pensar, que denuncia a cruel realidade das periferias, sem perder o encanto e a musicalidade, um verdadeiro convite à reflexão acerca das disparidades sociais através da música, motivo pelo qual a banda foi indicada ao Grammy Latino, atravessando com o nome de Pernambuco diversas fronteiras. [...] Faces do Subúrbio é a prova cabal de que a periferia pensa, sente, que as pessoas de lá são como qualquer outra, buscam incessantemente a felicidade, a paz, a oportunidade, mas vivem em condições desiguais, as quais geram revoltas que são demonstradas de diversas formas. Eles escolheram a música para tentar acordar o asfalto<sup>16</sup>.

Assim, é sem dúvida significativa a participação, em *Piercing*, junto com Zeca Baleiro, do Faces do Subúrbio e não de qualquer outro grupo. Faces é uma banda da periferia de uma metrópole nordestina, com um trabalho com evidente caráter crítico, que, no CD, interage com o músico maranhense, não apenas “emprestando” sua voz e instrumentos para a gravação, mas participando criativamente na elaboração do arranjo, com especial destaque para o improvisado ao final.

<sup>16</sup> Texto de apresentação do grupo disponível no site: [www.myspace.com/facesdosuburbio](http://www.myspace.com/facesdosuburbio) Acesso em: 19 out. 2008.

## O hibridismo na produção de Zeca Baleiro

Questionando como o processo de hibridização promove a fusão de estruturas ou práticas sociais discretas de modo a gerar novas estruturas e novas práticas, Garcia Canclini (2003b) aponta que, muitas vezes, “a hibridização surge da criatividade individual ou coletiva”. O CD *Vô Imbolá*, do qual o rap *Piercing* faz parte, é um rico exemplo da articulação de múltiplas influências. Nele, o compositor e cantor Zeca Baleiro reapropria-se de diversos gêneros musicais, inclusive da embolada (na música *Vô Imbolá*)<sup>17</sup> e do repente (em *Bienal*), que são rotineiramente tratados como tradicionais, populares, regionais (nordestinos), e articula-os a elementos do rock e pop, ultrapassando tanto as demarcações entre música popular e midiática, como qualquer demarcação territorial que vincule determinado gênero a determinada região ou mesmo país – como no caso do rap *Piercing*, gênero cujas origens já discutimos.

Essas produções hibridizadas estão inseridas no circuito de produção, divulgação (difusão) e consumo da indústria cultural, num CD de 1999 produzido por uma gravadora multinacional<sup>18</sup>, que

<sup>17</sup> Para uma análise desta música, enfocando também o seu hibridismo, ver Penna e Marinho (2008).

<sup>18</sup> Quando a Philips iniciou suas atividades discográficas no Brasil, adquirindo a Companhia Brasileira de Discos em 1958, já encontrou por aqui uma empresa pioneira, com 13 anos de existência. Depois de diversas mudanças de nome e de sociedade, em 1997, com a compra da Polygram do Brasil Ltda. pela empresa canadense Seagram, que detém os direitos da gravadora Universal Music, a empresa passa a se chamar definitivamente Universal Music Group

recebeu um “disco de ouro” consagrando o seu sucesso – até 2003, quando as vendas de CDs ainda eram relevantes, Baleiro recebeu cinco discos de ouro<sup>19</sup>. Por outro lado, seu trabalho também é divulgado e consumido de várias formas – e cada vez mais a internet é um meio importante de compartilhamento de músicas, inclusive através do *You Tube*, como já discutido.

A produção musical do artista está, também, inserida em circuitos culturais e informacionais mais amplos. Como seu primeiro álbum, *Por Onde Andará Stephen Fry?*, foi lançado em 1997, Zeca Baleiro está completado 20 anos de carreira neste ano de 2017, com a apresentação de uma série de espetáculos para celebrar esse marco. Neste período, ele já excursionou por vários países da Europa (Bélgica, Alemanha, França, Itália, Portugal, Espanha e Suíça), África (Cabo Verde e Angola) e América do Sul (Argentina e Uruguai), tendo álbuns editados em Portugal, Espanha, Argentina e França. Inclusive, no ano de lançamento do CD *Vô Imbolá* (1999), participou do Festival de Montreux (Suíça). Além disso, vem se dedicando também à literatura (com quatro livros lançados) e ao teatro (com a autoria de duas peças). Também compôs trilhas para dança (*Mãe Gentil*, *Bicho Solto*, *Buriti*

(de acordo com consulta, em 20 set. 2017, ao site da gravadora: <https://goo.gl/NtPaCU>).

<sup>19</sup> Os demais discos de ouro foram: *Por onde andará Stephen Fry*, lançado em 1997; *Líricas*, de 2000, que também recebeu a primeira indicação ao Grammy Latino; *Perfil* (coletânea de hits), lançado em 2002; *Raimundo Fagner e Zeca Baleiro*, de 2003 – conforme consulta a seu site oficial, <http://zecabaleiro.com.br>, em 25 set. 2017.

*Bravo, Cubo e Geraldas e Avencas*), teatro (*Lampião e Lancelote e Roque Santeiro*) e cinema (*Carmo e Oração do Amor Selvagem*)<sup>20</sup>.

O hibridismo da produção de Zeca Baleiro – ou seja, as articulações entre diferentes práticas culturais e musicais, caracterizada pela mistura de estilos e de tendências – é tanto assumido pelo próprio músico, quanto reconhecida por outros – críticos e fãs. Neste sentido, afirmava Lauro Lisboa Garcia, em sua apresentação do CD *Vô Imbolá*:

Zeca atua como um centro magnético em constante rotação, com o aprendizado do pioneirismo de Noel Rosa, a influência caribenha da programação das rádios do Maranhão, a reinvenção dos princípios tropicalistas dos anos 60 e ideia de parabólica na lama do movimento “mangue beat”. (GARCIA, 1999)<sup>21</sup>

Reforçando essa postura, Baleiro apresenta-se, em *Vô Imbolá* – nas fotos da capa do CD e do encarte, assim como no show de abertura da temporada, em São Luís – “a bordo da bicicleta *Ziguigrida Imboladeira*, síntese da mistura, assim como o casaco cheio de penduricalhos que trajava”<sup>22</sup>. Por sua vez, a “embolada ciclística” consta

como extra no DVD, apresentando um passeio liderado pelo artista na orla de São Luís, contando com a participação de diversas outras bicicletas enfeitadas.

Na mesma direção, em artigo que analisa a produção musical de Zeca Baleiro como expressão da arte e cultura contemporâneas, Nercolini (2009, p. 190) afirma a respeito de sua obra:

Configura uma proposta em que se produz um intercâmbio de gêneros musicais, um diálogo intenso entre gerações (reciclagem de compositores e canções), entre o local e o global. É um processo de rasuramento de fronteiras, fazendo dialogar intensamente a sonoridade nordestina, seus ritmos, com o que se produz nos centros cosmopolitas como Rio de Janeiro, São Paulo, Buenos Aires, Nova York ou Londres. Ele consegue mesclar diversas sonoridades e ritmos em um mesmo CD e, às vezes, em uma mesma música. *Heavy metal*, samba, rap, MPB, baião, forró são recriados, traduzidos, reciclados, hibridados. (NERCOLINI, 2009: 190)

Sendo assim, o autor considera que a hibridização se constrói “a partir do contato e mesclas entre distintas culturas, com suas zonas de conflito e de diálogo”, o que revela que a globalização permite “uma ampliação da variedade de ofertas culturais, complexificação das opções e geração de novas contradições”, reafirmando que a mesma não tem

<sup>20</sup> Segundo informações disponíveis no site oficial do artista, em 20 set. 2017.

<sup>21</sup> Sobre o caráter híbrido do movimento Mangue e sua reelaboração da identidade regional nordestina no contexto da globalização, ver Penna (2015).

<sup>22</sup> Conforme release para a imprensa, no site oficial do artista. Disponível em <http://www2.uol.com.br/zecabaleiro/2006/imprensa/release.htm> Acesso em 08/07/2008.

um efeito homogeneizador (NERCOLINI, 2009: 182).

Os diálogos entre diversas práticas culturais estabelecidos por Zeca Baleiro em suas composições expressam-se também nas dedicatórias de suas canções – na medida em que estas configuram um oferecimento e um tributo; em certa medida, um ato de reverência. A dedicatória, comum em suas composições, evidencia as múltiplas influências e estabelece relações entre o seu trabalho e o de músicos e artistas de diversas tendências, gêneros e estilos.

No CD *Vô Imbolá*, as dedicatórias vão de Dorival Caymmi a Reginaldo Rossi, passando pelo grupo Secos e Molhados (que atuou nas décadas de 1970 e 1980), delineando, portanto, um espectro musical bastante amplo e diversificado. No entanto, convém considerar que este é um elemento extramusical, presente, no caso em análise, no encarte do CD<sup>23</sup>. Especificamente, a canção *Vô Imbolá* é dedicada a Selma do Coco e à dupla de emboladores paraibanos Cachimbinho e Geraldo Mousinho. Já *Bienal* é dedicada aos cantadores e repentistas Oliveira de Panelas, Otacílio Batista e Ivanildo Vilanova. No caso do rap *Piercing*, não há dedicatória.

A partir do discurso ecológico e pensando a reciclagem como uma “metáfora cultural”, Nercolini (2009: 182-183) relaciona memória e reciclagem cultural, na medida em que considera esta como uma “estratégia que possibilita o resgate

da memória, a revisão histórica, trazendo à tona pessoas, composições, criações artísticas e culturais esquecidas, desvalorizadas, deixadas de lado pela enxurrada de modernices”, desta forma possibilitando “construir história, resgatar a memória, articulando o passado com o presente, quebrando as barreiras de um tempo linear”. Neste sentido, as dedicatórias de Zeca Baleiro revelam influências que reconhece, prestam homenagem, resgatam memórias e articulam momentos de nossa história musical – o que também é evidenciado no refrão de *Piercing*, que será analisado na próxima seção deste artigo.

Essas dedicatórias, enquanto indicações extramusicais presentes no encarte, ajudam a contextualizar as composições, de modo que as consideramos como sinalizadoras do processo criativo que lhes deu origem. Não se pode esquecer, entretanto, as múltiplas possibilidades de sua apresentação, apreciação ou “consumo”: com a leitura ou não do encarte; em shows ou através de outros meios, como internet ou rádio, onde tais indicações não estão presentes. Por isso esclarecemos acima que nossa análise se baseia no CD e DVD, tomados como objetos não estritamente musicais, considerando também, portanto, textos e imagens que os integram.

As dedicatórias explicitam os vínculos do trabalho de Zeca Baleiro com diversas produções musicais – e o reconhecimento deste diálogo pelo próprio compositor. No entanto, ele não apenas as retoma e reproduz, mas antes se (re)apropria dessas práticas culturais, num processo de reconstrução, reinterpretação e “ressemantização” (cf. MATTELLART, 2005: 97-98) que aceita e reelabora influências, promovendo uma

---

<sup>23</sup> Raras vezes a dedicatória é declarada na própria gravação da música, como acontece em *O Parque de Juraci* (no CD *Por onde andaré Stephen Fry*), em que, antes de começar a cantar, Baleiro diz: “Dedico este tecno-xaxado a Steve Spielberg e Genival Lacerda”.

articulação entre o global e o local. Em *Vô Imbolá*, as inter-relações e interações que são estabelecidas entre seu trabalho e variadas produções, compositores e músicos expressam-se, ainda, através das participações especiais na gravação do CD – como Zé Ramalho<sup>24</sup>, em *Bienal*, e o grupo Faces do Subúrbio, em *Piercing*. Desta forma, as dedicatórias e participações de músicos convidados sinalizam o universo musical em que as composições de Zeca Baleiro se situam, bem como os outros possíveis textos – não apenas verbais, mas também musicais – com que se relacionam e se articulam.

Um outro aspecto importante em processos de hibridização é o contato entre o erudito e o popular, que, segundo Nercolini (2009: 186), é um elemento-chave para entender a proposta de Zeca Baleiro. Este contato, “exemplarmente apresentado em algumas de suas composições”, é ilustrado em sua análise pela abertura da faixa *Skap*, do CD *Por onde andar* de Stephen Fry (1997), na qual “Baleiro coloca Wanderléia (cantora e musa da Jovem Guarda e, portanto, representante da incipiente cultura pop que se implantava no Brasil dos anos 60) a declamar trechos dos sonetos 22 e 91 de Shakespeare, um dos representantes maiores da cultura erudita”. Nesta mesma direção, é interessante assinalar que,

dentre os diversos espetáculos que marcam seus 20 anos de carreira, o artista maranhense participou como convidado em concerto – cujo programa era constituído por suas composições – do Quinteto da Paraíba, conjunto de cordas com características eruditas, que “é hoje um dos mais importantes e renomados grupos de música de câmara do Brasil” e que transita “com versatilidade entre a música de concerto e a música popular”<sup>25</sup> – numa proposta que, portanto, também apresenta características híbridas.

Como mostra Hall (1997: 94-97), dentro de um processo de reação à globalização, as práticas culturais podem buscar construir suas identidades em torno da *tradição* – quando se tenta recuperar uma pureza anterior, a autenticidade que se sente como perdida ou maculada – ou da *tradução*. Neste caso, há uma abertura para diversas influências e a construção de culturas híbridas. Neste sentido,

Em boa parte da produção musical brasileira pós anos 90, que tem em Zeca Baleiro um dos seus representantes, percebe-se claramente o desejo de seus criadores de conectar o local e o global, mostrando sempre onde estão situados e que estão abertos para o diálogo e também para o embate com outras culturas, outras vivências diferentes da sua, criando nesse

---

<sup>24</sup> A inter-relação com a produção de Zé Ramalho, a influência e mesmo reverência a ele concretizam-se no álbum *Zeca Baleiro canta Zé Ramalho – Chão de Giz* (2015), “dedicado a Zé Ramalho, admirável bardo” – como consta na parte interna da capa do CD, que inclui a canção *Rei do Rock* (faixa 8), composição fruto da parceria entre os dois.

---

<sup>25</sup> Conforme apresentação no site do grupo: [www.quintetodaparaiba.com.br](http://www.quintetodaparaiba.com.br) Acesso em 30 set. 2017. Em 25 e 26 de agosto de 2017, *Quinteto da Paraíba convida Zeca Baleiro* foi apresentado no Teatro Paulo Pontes, em João Pessoa/PB.

espaço intersticial, o  
espaço próprio da  
*tradução*. (NERCOLINI,  
2009: 186, grifos nossos)

Assim, pelo exposto, o trabalho de Zeca Baleiro revela *traduções* de influências diversas, refletindo, em produções híbridas, diálogos e interconexões entre distintas práticas culturais.

### **Polifonia e intertextualidade em *Piercing***

Há diversos textos disponíveis na internet que fazem considerações a respeito de *Piercing* e/ou que analisam sua letra, de artigos de jornal por ocasião do lançamento do CD *Vô imbolá* (ARTISTA..., 1999; SANCHES, 1999) a textos em blogs (SALVALAIO, 2013) ou sites de instituições educativas (BREYNER, 2014), ou ainda artigos em periódicos acadêmicos (NERCOLINI, 2009: 189-190). A maioria (como todos os citados) faz algum tipo de referência aos *samplers* e à relação do refrão com a canção *A flor e o espinho* – o que não acontece em Guilherme (2012). Nossa análise também focaliza essas ocorrências, apoiando-se na Linguística de Texto – especialmente nos conceitos de polifonia e intertextualidade. Apesar de tais conceitos tratarem, em primeiro plano, dos textos verbais – e assim enfocariamos apenas as letras das canções – podemos aplicar as discussões teóricas a seu respeito também ao “texto musical”.

Os conceitos de dialogismo e polifonia são tributários da teoria bakhtiniana e têm sido por vezes empregados para análises de hibridismo musicais, como ocorre na tese de Moraes (2014), defendida em um programa de história social. Embora nossos referenciais teóricos se situem mais especificamente no

campo da linguística textual, eles também têm sua base em Bakhtin, de modo que se faz necessário examinar tais conceitos.

Como mostra Brait (1997), Mikhail Bakhtin tem uma obra bastante complexa, que trata das características da linguagem:

O conceito de linguagem que emana dos trabalhos desse pensador russo está comprometido não com uma tendência linguística ou uma teoria literária, mas com uma visão de mundo que, justamente na busca das formas de construção e instauração do sentido, resvala pela abordagem linguística / discursiva, pela teoria da literatura, pela filosofia, pela teologia, por uma semiótica da cultura, por um conjunto de dimensões entretecidas e ainda não inteiramente decifradas. (BRAIT, 1997: 92)

A autora mostra como Bakhtin se opõe às abordagens das questões de linguagem que se restringem à formalização abstrata ou às especificidades dos talentos individuais – num “subjetivismo idealista” (BRAIT, 1997: 99). Como estudiosa da obra bakhtiniana, Brait (1997, p. 92) tem defendido que *a natureza dialógica da linguagem* é o conceito fundamental de seu pensamento. Neste quadro, aponta uma dupla dimensão da questão do dialogismo, que diz respeito: (i) ao diálogo constante entre “os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade”; (ii) às relações “entre o eu e o outro nos processos discursivos”. Desta forma Bakhtin insiste “no caráter polifônico dessa

relação exibida pela linguagem” – e esse conjunto de vozes, nem sempre harmoniosas, reafirmam “a natureza constitutivamente dialógica da linguagem” (BRAIT, 1997: 98-101).

Brait (1997) deixa claro que o caráter dialógico da linguagem marca qualquer discurso, e não se restringe à percepção de vozes contrárias e divergentes. Essa visão um tanto reducionista, entretanto, é possibilitada por alguns trabalhos que apresentam didaticamente os conceitos de Bakhtin – como em algumas passagens de Fiorin (2006: 25, p. ex.). No entanto, esse mesmo autor afirma:

As relações dialógicas tanto podem ser contratuais ou polêmicas, de divergência ou de convergência, de aceitação ou de recusa, de acordo ou de desacordo, de entendimento ou de desinteligência, de avença ou de desavença, de conciliação ou de luta, de concerto ou de desconcerto. (FIORIN, 2006: 24)

Fiorin (2006: 51-52) aponta com clareza a diferença entre dialogismo – uma noção mais ampla – e intertextualidade. Bakhtin diferenciava enunciado – como acontecimento único, uma posição assumida por um enunciador, um sentido – e o texto – enquanto manifestação dotada de materialidade do enunciado. E, neste sentido, Fiorin aponta que podem existir relações dialógicas entre enunciados e entre textos, devendo-se designar como intertextualidade “apenas as relações dialógicas materializadas em textos” – ou seja, o encontro de textos cuja existência independente pode ser reconhecida.

Neste sentido, considerando que ambos os conceitos derivam da concepção dialógica da linguagem tributária de Bakhtin, é que empregaremos, em nossa análise, os conceitos de intertextualidade e de polifonia – este relacionado à “metáfora do ‘coro de vozes’, ligada de certa forma, ao sentido primeiro que o termo tem na música, de onde se origina” (KOCH; BENTES, CAVALCANTE, 2008: 79). Assim,

Na intertextualidade, a alteridade é necessariamente atestada pela presença de um intertexto [...] Em se tratando de polifonia, basta que a alteridade seja encenada, isto é, incorporam-se no texto vozes de enunciadores reais ou virtuais [...]. Deste modo, [...] o conceito de polifonia recobre o de intertextualidade, isto é, todo caso de intertextualidade é um caso de polifonia, não sendo, porém, verdadeira a recíproca [...] (KOCH, 1997: 57)

Como vimos, as diversas participações especiais e as dedicatórias das músicas de Zeca Baleiro sinalizam o universo discursivo em que suas canções se situam e os outros possíveis textos com que se relacionam. As participações especiais, além de assinalar as relações com outros textos musicais, trazem outras vozes, *concretamente*, para o produto sonoro final, ampliando em muito a noção de polifonia como anteriormente desenvolvida com respeito ao discurso verbal. No campo musical, portanto, as diversas vozes podem se tornar presentes até mesmo em sua materialidade,

integrando o produto final (no caso da gravação no CD), apresentando-se em suas características sonoras, especialmente o timbre, que permite o reconhecimento da fonte sonora, ou seja, de quem é a voz. Assim, em diversos momentos na gravação de *Piercing*, há a efetiva presença de várias vozes do grupo Faces do Subúrbio, que, inclusive, executam o refrão junto com Baleiro (com exceção da primeira vez, em que há a inserção de um trecho sampleado com a voz de Nelson Cavaquinho, como discutiremos adiante).

Outro momento significativo dessa participação da banda recifense é ao final da última estrofe do rap, quando a frase é dividida entre Baleiro e Faces, inclusive estabelecendo um contraste entre a voz solo de Baleiro – “e não se fala mais nisso” – e a resposta conjunta de membros do grupo Faces – “mais nisso não se fala”. A frase é desse modo repetida por quatro vezes, seguida imediatamente pela última apresentação do refrão – também por quatro vezes, como nos demais momentos em que aparece (com exceção do primeiro, como veremos adiante). Embora a instrumentação varie um pouco, a recitação do refrão é sempre acompanhada de uma textura sonora bastante densa, para a qual colabora também o uso do *scratch*<sup>26</sup> (arranhão), “a técnica mais famosa dos DJ” – nos termos de Rocha (2005, apud SOUZA; FIALHO; ARALDI, 2005: 46).

No Quadro 2, apresentamos (em duas colunas) a letra de *Piercing* conforme o encarte do CD, inclusive quanto à divisão dos versos. Acrescentamos, entre colchetes e em

itálico, o texto da fala inicial de Baleiro, que não consta no mesmo, e as indicações da inserção dos trechos sampleados, marcados com [\*].

---

<sup>26</sup> Executado pelo DJ KSB, membro do grupo Faces, conforme informa a ficha técnica de *Piercing*, disponível em: [www.zecabaleiro.com.br](http://www.zecabaleiro.com.br) Acesso em 18 out. 2008.

Quadro 2. Letra de *Piercing* conforme o encarte do CD.

<p><b>Piercing</b> - Zeca Baleiro                  CD <i>Vô imbolá</i> (1999)</p> <p><i>[Quando o homem inventou a roda logo Deus inventou o freio, um dia, um feio inventou a moda, e toda roda amou o feio.]</i></p> <p><b>tire o seu piercing do caminho que eu quero passar com a minha dor</b></p> <p>pra elevar minhas ideias não preciso de incenso</p> <p>eu existo porque penso                  tenso por isso insisto                  são sete as chagas de cristo                  são muitos os meus pecados                  satanáas condecorado                  na tv tem um programa                  nunca mais a velha chama                  nunca mais o céu do lado                  disneylândia eldorado                  vamos nós dançar na lama [<i>* singin' in the rain</i>]</p> <p>bye bye adeus gene kelly                  como santo me revele                  como sinto como passo                  carne viva atrás da pele                  aqui vive-se à míngua                  não tenho papas na língua                  não trago padres na alma                  minha pátria é minha íngua                  me conheço como a palma                  da plateia calorosa                  eu vi o calo na rosa                  eu vi a ferida aberta                  eu tenho a palavra certa                  pra doutor não reclamar [<i>*avôhai</i>]                  mas a minha mente boquiaberta                  precisa mesmo deserta                  aprender aprender a soletrar</p> <p>[refrão]</p> <p>não me diga que me ama                  não me queira não me afague                  sentimento pegue e pague                  emoção compre em tablete                  mastigue como chiclete                  jogue fora na sarjeta [<i>*quem vai querer comprar banana</i> ]</p> <p>compre um lote do futuro                  cheque para trinta dias                  nosso plano de seguro                  cobre a sua carência</p>	<p>eu perdi o paraíso                  mas ganhei inteligência                  demência felicidade                  propriedade privada                  não se prive não se prove                  don't tell me peace and love                  tome logo um engov                  pra curar sua ressaca                  da modernidade essa armadilha                  matilha de cães raivosos e assustados [<i>*nostalgia da modernidade</i>]</p> <p>o presente não devolve o troco do passado                  sofrimento não é amargura                  tristeza não é pecado                  lugar de ser feliz não é supermercado</p> <p>[refrão]</p> <p>o inferno é escuro                  não tem água encanada                  não tem porta não tem muro                  não tem porteiro na entrada                  e o céu será divino                  confortável condomínio                  com anjos cantando hosanas                  nas alturas nas alturas                  onde tudo é nobre                  e tudo tem nome                  onde os cães só latem                  pra enxotar a fome                  todo mundo quer quer                  quer subir na vida                  se subir ladeira espere a descida                  se na hora h o elevador parar                  no vigésimo quinto andar                  der aquele enguiço                  sempre vai haver uma escada de serviço</p> <p>[refrão]</p> <p>todo mundo sabe tudo todo mundo fala                  mas a língua do mudo ninguém quer estudá-la                  quem não quer suar camisa não carrega mala                  revólver que ninguém usa não dispara bala                  casa grande faz fuxico quem leva a fama é a                  senzala</p> <p>pra chegar na minha cama tem que passar pela                  sala                  quem não sabe dá bandeira quem sabe que sabia                  cala</p> <p>liga aí porta-bandeira não é mestre-sala                  e não se fala mais nisso mas nisso não se fala</p> <p>[refrão]</p>
---	---

A presença e o reconhecimento de outro texto – e consequentemente de outra voz – não necessariamente se dá por uma reprodução direta, pela reapresentação do mesmo conteúdo – no que poderia ser chamado de intertextualidade das semelhanças, quando o texto incorpora o intertexto seguindo-lhe a orientação argumentativa. Como mostra Koch (1997: 49), a intertextualidade pode também se basear nas diferenças, havendo alteração do intertexto, configurando um *détournement*<sup>27</sup>:

[...] o objetivo é *levar o interlocutor a ativar o enunciado original*, para argumentar a partir dele; ou então, ironizá-lo, ridicularizá-lo, contraditá-lo, adaptá-lo a novas situações, ou orientá-lo para um outro sentido, diferente do sentido original. (KOCH; BENTES, CAVALCANTE, 2008: 45, grifos nossos)

É o que acontece com o refrão de *Piercing* – “tire o seu *piercing* do

caminho / que eu quero passar [quero passar] com a minha dor” –, uma citação dos versos de *A flor e o espinho*, de Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito e Alcides Caminha<sup>28</sup> – “tire o seu sorriso do caminho / que eu quero passar com a minha dor” –, mas que ao mesmo tempo os modifica criativamente. Considerando a letra da música, a retextualização do texto-fonte ocorre através da substituição de apenas uma palavra; entretanto, convém também considerar os aspectos musicais, pois a recitação ritmada do rap substitui a melodia original. Todos esses elementos distintivos no refrão de *Piercing* permitem pensá-lo como uma reformulação que implica em “subversão” – na medida em que se afasta da canção original (cf. KOCH; BENTES, CAVALCANTE, 2008: 30).

Esse é um caso de intertextualidade implícita, pois há referência a um texto musical existente (ampliando a noção de texto para além da letra da canção, como anteriormente explicitado), sem haver, contudo, uma menção explícita à fonte do mesmo ao longo

<sup>27</sup> Para uma discussão mais ampla e aprofundada sobre o *détournement*, ver Koch, Bentes e Cavalcante (2008, p. 45-62). As autoras mantêm o termo no original francês, por considerarem que falta uma tradução satisfatória – a mais aproximada seria “desvio”. Há outros casos de *détournement* em *Piercing*, como, por exemplo, o verso “minha pátria é minha língua”, que – contextualizado pelos dois versos que o antecedem, a saber, “não tenho papas na língua / não tenho padres na alma” – remete à música *Língua*, de Caetano Veloso. Pelos limites deste trabalho, não chegamos a explorar todos os casos de polifonia e intertextualidade encontrados no rap sob análise, mas apenas os mais significativos.

<sup>28</sup> Como diversas biografias sobre Nelson Cavaquinho disponíveis na internet indicam (p. ex. GOMES, 2002), Guilherme de Brito foi o seu principal parceiro. No entanto, por necessidade econômica, Nelson com frequência vendia “parcerias”, ou seja, parte de seus direitos autorais, sendo Alcides Caminha um desses parceiros fantasmas. Uma busca pelo título da canção no *You Tube* em 7 out. 2017 apontou aproximadamente 14.800 resultados. Destacamos: (1) a apresentação de Nelson Cavaquinho (ao violão) e Guilherme de Brito, no Programa MPB Especial, da TV Cultura, disponível em: <https://goo.gl/2bu9NX> (2) Diogo Nogueira, no Programa Samba na Gamboa, da TV Brasil, <https://goo.gl/NuGkFm>.

do próprio rap. No entanto, é fundamental para a construção do sentido que o ouvinte “seja capaz de reconhecer a presença do intertexto, pela ativação do texto-fonte em sua memória discursiva” (KOCH; BENTES, CAVALCANTE, 2008: 31) – no nosso caso, que os versos “originais” dessa já clássica canção sejam reconhecidos sob sua nova forma – em que há a substituição pela palavra *piercing*, que carrega uma crítica a comportamentos e que também dá título ao rap de Baleiro:

Partindo do mote – o uso banalizado do *piercing*, cujo princípio “é o do sacrifício, do autoflagelo como meio de elevação espiritual”, transformado hoje em mero cosmético e “metáfora do empobrecimento intelectual”<sup>29</sup> –, Baleiro tece uma crítica à banalização espalhada nos diferentes campos da cultura contemporânea. [...] Banalização dos sentimentos e das emoções travestidas de mercadorias e vendidas nos supermercados da esquina – “sentimento pague pegue [sic]/ emoção em tablete”, mastigada como chiclete e jogada a seguir na sarjeta. Banalização da felicidade e negação de qualquer sacrifício em nome do prazer demente e também mercantilizado – “sofrimento não é amargura/tristeza não é pecado/lugar de ser feliz não é

supermercado”. (NERCOLINI, 2009: 190)

Vale considerar também a importância do refrão no rap, por ser “constituído como unidade de sentido” e ajudar à organização do canto, dividindo-o em subunidades e distinguindo momentos (CORTEZ, 2010: 112). Em *Piercing*, o refrão é uma unidade autônoma, que tem independência em relação aos demais versos, sendo constituído pelo *détournement* do refrão de um clássico samba. Deste modo, é estabelecido um diálogo com a tradição do samba brasileiro, especificamente com o samba carioca<sup>30</sup>. Apesar do *détournement* se realizar através de uma reapropriação caracterizada como subversão do texto musical original, como visto acima, a reverência e o tributo prestados a Nelson Cavaquinho são evidentes, como acontece também nas dedicatórias das músicas de Zeca Baleiro.

A reverência configura-se plenamente através da inserção de um trecho sampleado<sup>31</sup>, em que a

<sup>30</sup> O “samba carioca” é também resultante de múltiplas influências, de processos de hibridização. A esse respeito, afirma Tramonte (2001:32): “É desta confluência de inúmeros fatores que emerge o samba carioca: lundu, maxixe, samba baiano, ranchos nortistas, samba de partido alto e batuque”.

<sup>31</sup> O *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 3.0* já traz o verbete “samplear”, com os significados de: (1) “gravar e processar (sons previamente gravados) por meio de um sampleador” (instrumento eletrônico que utiliza sons previamente gravados e armazenados digitalmente) e (2) “montar (composição ou arranjo musical) com uso desse instrumento”. Mas também encontramos a palavra “sampler” empregada para o equipamento eletrônico; “sampling”, em relação à “reutilização de sonoridades

<sup>29</sup> Ver Sanches (1999), em que esses trechos aspeados são apresentados como falas de Zeca Baleiro.

voz de Nelson Cavaquinho se faz concretamente presente, articulando-se à de Baleiro na primeira apresentação do refrão. O refrão – que já desdobra o verso original pela repetição de “quero passar”, acentuando-lhe o caráter rítmico dentro do estilo rap – é repetido quatro vezes, sendo que na última vez o trecho final, “quero passar com a minha dor”, é substituído pela gravação de excerto da canção, com o seu caráter melódico, na voz do compositor, através da inserção de trecho do “fonograma gentilmente cedido pela BMG Brasil”, como indicado no encarte impresso do CD.

Aparece aqui, portanto, um recurso bastante explorado no movimento hip hop e no rap, embora não seja exclusivo destes:

O *sampler* consiste na utilização de pequenos trechos de músicas já gravadas, utilizadas no *hip hop* para dar vida a uma nova música. Estes trechos muitas vezes são curtos e quase irreconhecíveis, e em outros momentos aparecem explicitamente, reforçando alguma mensagem da letra do *rap*. O uso dos *samplers* é uma forma de fazer música decorrente da tecnologia que permite que um som seja escolhido e recortado para ser devidamente trabalhado nas mãos dos

---

existentes”, especificamente a composição com o uso de “fragmentos musicais pré-gravados” (como em SÁ; GARSON; WALTENBERG, 2008:178); e ainda o termo “sample”, usado com referência aos arquivos de som. Sendo termos importados do inglês, no Brasil seu uso sofre variações.

DJs. (SOUZA; FIALHO; ARALDI, 2005:75)

Os trechos sampleados funcionam como “citações diretas”, que reestabelecem “o discurso citado sob a dupla forma de significante e de significado” (MAINGUENEAU, 1996: 104). O discurso direto apresenta-se, portanto, como “a exata reprodução das palavras do enunciador citado”, pretendendo-se, através da repetição fiel do original, criar um efeito de autenticidade (MAINGUENEAU, 2004: 141-142). Assim, nos *samplers*, uma outra voz torna-se concretamente presente, de modo que a polifonia e a heterogeneidade discursiva manifestam-se claramente. No entanto, apenas na execução sonora, a intertextualidade é implícita, na medida em que não há citação expressa da fonte do intertexto. Por sua vez, essas fontes são explicitadas através das informações a respeito das “músicas incidentais” encontradas no encarte do CD.

Desta forma, portanto, tornam-se presentes diversas referências que se articulam no rap de Zeca Baleiro: Zé Ramalho, Luiz Melodia, Lobão, com suas próprias vozes, além de trecho de conhecida trilha hollywoodiana, a frase melódica (com a expressão verbal que é título do filme) “Singing’ in the rain”, executada por uma voz brasileira (Ricardo Leão). Este trecho sampleado, uma citação direta, aparece como um contracanto ou um complemento em segundo plano, entre esses dois versos de *Piercing*: “vamos nós dançar na lama / bye bye adeus gene kelly”. Relações intertextuais também podem, portanto, ser construídas a partir dos próprios versos, a partir dos entrecruzamentos entre “cantar (e dançar) na chuva” – a famosa cena

com Gene Kelly, astro principal do filme de 1952.

Distintamente da citação direta do texto (e voz) de Nelson Cavaquinho, que, como parte do refrão, articula-se diretamente ao texto citante (de Zeca Baleiro, na voz do mesmo), as demais citações por meio dos trechos sampleados aparecem entre versos de *Piercing*, como um complemento em segundo plano. São trechos curtos, que podem nem mesmo chegar a ser reconhecidos pelo ouvinte da música – como acima discutido em relação ao uso do sampler no hip hop.

Assim, por um lado a intertextualidade está presente através das “citações diretas” que se realizam por meio desses trechos sampleados, nos quais outras vozes se fazem concretamente presentes no rap *Piercing*. Por outro lado, como discute Maingueneau (2004: 141), “por mais que seja fiel, o discurso direto é sempre apenas um fragmento de texto submetido ao enunciador do discurso citante, que dispõe de múltiplos meios para lhe dar um enfoque pessoal”. E aqui, na composição de Zeca Baleiro, é sua reelaboração pessoal e criativa que se apropria dos fragmentos citados, em função de um novo resultado final, que tem sua sustentação própria.

Essa articulação entre o discurso citante e dos samplers citados está preservada no show de abril de 2000, em que foi gravado ao vivo o DVD *Vô Imbolá* (2006). Apesar de não contar com a participação e as vozes do grupo Faces do Subúrbio, Baleiro dedica a eles a apresentação – que conta também com a participação do guitarrista Edgard Scandurra como convidado –, mantendo, em sua performance, um gestual usual do rap. Ao final, insere ainda trecho de seu *Coco do Mundo*, estabelecendo

novas relações dialógicas, desta feita com um gênero musical nordestino, que também se baseia na fala recitada/entoada.

Com o uso dos samplers na gravação do CD e também no DVD, o resultado final ganhará sua significação plena na medida em que o ouvinte for capaz – ou não – de reconstruir as múltiplas interconexões estabelecidas com as diversas músicas citadas e seus universos discursivos. Se, através da percepção e da memória, ele for capaz de reconhecer os trechos citados e recuperar suas fontes, essas performances de *Piercing* ganharão camadas “extras” de significação, revelando sua riqueza criativa e a amplitude de seu hibridismo. No entanto, se não for possível esse resgate por parte do ouvinte, tampouco a música perderá o seu núcleo de sentido. Se assim fosse, estaria inviabilizada qualquer outra execução/atualização dessa composição que não apresentasse os mesmos elementos em seu arranjo<sup>32</sup>.

## Considerações finais

A obra aqui analisada – o rap *Piercing* – é o produto de um trabalho sobre diversos outros textos – verbais e musicais. Desta forma, esse rap evidencia o caráter dialógico e a alteridade constitutiva do trabalho de Zeca Baleiro, como consequência da articulação e mistura de múltiplas influências.

Neste quadro, as diversas

---

<sup>32</sup> Como exemplos de outras performances de *Piercing*, sem os samplers, ver (1) <https://goo.gl/t5RB9k>, show Pet Shop Mundo Cão, com a participação do Grupo de rap paulistano Záfria Brasil!; (2) show no Parque Ibirapuera em 2010, também com *Coco do Mundo* <https://goo.gl/yDYGcL>. Ambos acessados em: 23 set. 2017.

camadas de significação de *Piercing* dependem da capacidade de o ouvinte reconhecer as diferentes vozes e “resgatar” as relações estabelecidas com as diversas canções citadas. Baleiro, como autor/compositor, é o “regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico”, regendo “vozes que ele cria ou recria” (BEZERRA, 2005: 194).

Como já aponta Vargas (2007a: 65), o hibridismo é, por excelência, polifônico e dialógico. Mas, mais que isso, ao longo da discussão desenvolvida, configura-se claramente a íntima relação entre hibridismo e intertextualidade, na medida em que as inter-relações entre distintas práticas culturais e musicais, entre diferentes gêneros musicais expressam-se não apenas através das diversas vozes, mas também dos diferentes textos.

Deste modo, sendo a recíproca verdadeira, a intertextualidade e a polifonia explicitam o caráter dialógico das canções de Zeca Baleiro: diálogo que entrecruza, através de processos de hibridização, distintas práticas musicais.

## Referências

ANDRADE, Julia Pinheiro Andrade. *Cidade cantada: educação e experiência estética*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ARAÚJO, Marianna; COUTINHO, Eduardo Granja. Hip hop: uma batida contra-hegemônica na periferia da sociedade global. In: BORELLI, Sílvia H. S.; FREIRE FILHO, João (Orgs.). *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: EDUC, 2008. p. 211-227.

ARTISTA revela-se um provocador em “Vô Imbolá”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 abr. 1999. Caderno [Folha] Ilustrada. Disponível em: <https://goo.gl/RCNKrS> Acesso em: 23 set. 2017.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (Org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 191-200.

BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: \_\_\_\_\_. (Org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997:91-101.

BREYNER, Iura. Tire esse seu piercing do caminho que eu quero passar com a minha dor. *Instituto de Formação e Educação* [site]. 2014. Disponível em: <https://goo.gl/ZZNEfH> Acesso em: 23 set. 2017.

CORTEZ, Márcia Félix da Silva. *Hibridação, performance e utopia nas canções de rap*. 2010. 192 f. Tese (Doutorado – Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2010.

DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2005.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

GARCIA, Lauro Lisboa. *Vô Imbolá*. 1999. Disponível em: <https://goo.gl/d5H5tj> Acesso em: 20 set. 2017

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e*

sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003a.

GARCIA CANCLINI, Néstor. Notícias recentes sobre la hibridación. *Revista transcultural de música*, n. 7, dez. 2003b. Disponível em: <https://goo.gl/3cZsYn> Acesso em: 14 out. 2017.

GOMES, Fábio. *Nelson Cavaquinho*. 2002. Disponível em: <https://goo.gl/DsgdV1> Acesso em: 05 out. 2017.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

GUILHERME, Kenny. Interpretando: Piercing – Zeca Baleiro. *Os Elefantes não Esquecem* [blog]. 2012. Disponível em: <https://goo.gl/QQhZP1> Acesso em: 23 set. 2017.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HERSCHMANN, Micael; GALVÃO, Tatiana. Algumas considerações sobre a cultura hip hop no Brasil hoje. In: BORELLI, Sílvia H. S.; FREIRE FILHO, João (Orgs.). *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: EDUC, 2008: 195-210.

KOCH, Ingedore Villaça. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de linguística para o texto*

*literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

MATTELLART, Armand. *Diversidade cultural e mundialização*. São Paulo: Parábola, 2005.

MEIER, Bruno. O baú da imagem. *Veja*. São Paulo, ed. 2310, ano 46, n. 9, p. 116-117, 27 fev. 2013.

MORAES, Jonas Rodrigues de. *Polifonia e hibridismos musicais: relações dialógicas entre Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto*. 2014. 358 f. Tese (Doutorado – História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

NERCOLINI, Marildo José. A construção da arte e da cultura contemporânea: uma análise a partir da obra de Zeca Baleiro. *Graphos*, João Pessoa, v. 11, n. 2, p. 177-191, dez. 2009.

PENNA, Maura. Ampliar horizontes e entrecruzar saberes: a interdisciplinaridade na formação do professor de literatura. *Ariús: Revista de Ciências Humanas e Artes*, Campina Grande, v. 13, n. 2, p. 135-142, jul./dez. 2007. Disponível em: <https://goo.gl/CAebF1> Acesso em 23 set. 2017.

PENNA, Maura. Música(s), globalização e identidade regional: o projeto "Pernambuco em concerto". In: \_\_\_\_\_. *Música(s) e seu ensino*. 2. ed. rev. ampl. 3. reimpr. Porto Alegre: Sulina, 2015: 101-118.

PENNA, Maura. Percursos da música na cibercultura: o caso de "A

Mancha” de Lenine. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 1, p. 121-41, jul.-dez. 2014. Disponível em: <https://goo.gl/qz9c54> Acesso em: 14 out. 2017.

PENNA, Maura; MARINHO, Vanildo Mousinho. A “embolada” de Zeca Baleiro: hibridismo e criatividade. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 4., 2008, Maceió. *Anais...* Maceió: UFAL, 2008. CD-rom.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *Ritmo e poesia no Nordeste brasileiro*: confluências da embolada e do rap. 2002. 160 f. Dissertação (Mestrado – Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2002.

SÁ, Simone Pereira de; GARSON, Marcelo; WALTENBERG, Lucas. Música eletrônica e rock entre ruídos e riffs: gêneros musicais em tempos de hibridismo. In: BORELLI, Sílvia H. S.; FREIRE FILHO, João (Orgs.). *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: EDUC, 2008: 171-194.

SALVALAIO, Ricardo. Análise da canção "Piercing", de Zeca Baleiro. *Outros 300* [blog]. 2013. Disponível em: <https://goo.gl/SNK6mz> Acesso em: 23 set. 2017.

SANCHES Pedro Alexandre. Zeca Baleiro critica modernidade de piercing. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 abr. 1999. Caderno [Folha] Ilustrada. Disponível em: <https://goo.gl/zCZQy8> Acesso em: 23 set. 2017.

SOUZA, Jusamara; FIALHO, Vânia Malagutti; ARALDI, Juciane. *Hip hop*:

da rua para a escola. Porto Alegre: Sulina, 2005.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia/SP: Ateliê, 2004.

TONI C. "O hip-hop está morto!": a história do hip-hop no Brasil. São Paulo: Edição do autor, 2012.

TRAMONTE, Cristina. *O samba conquista passagem*: as estratégias e a ação educativa das escolas de samba. Petrópolis: Vozes, 2001.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Canção artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomandismo. In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte (Org.). *Música e mídia*: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera, 2007. p.79-97.

VARGAS, Herom. O hibridismo e a mestiçagem como instrumento para o estudo da canção na América Latina. In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte (Org.). *Música e mídia*: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera, 2007a: 61-78.

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais em Chico Science e Nação Zumbi*. Cotia/SP: Ateliê, 2007b.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.