

## **A Ambigüidade e a Cacofonia com caráter Satírico-pornográfico nas canções de Zenilton.**

**Prof. Dr. Jairo Nogueira Luna (Jayro Luna)**  
**UPE – Universidade de Pernambuco**

**Resumo:** Neste artigo, tratamos da análise das letras de forró de Zenilton, artista popular de Pernambuco. As análises se baseiam no estudo das formas de ocorrência de cacofonia e de ambigüidade em suas letras, com intenção satírica e pornográfica. Analisemos o contexto dessas ocorrências. Na primeira parte, discutimos a questão estética dos procedimentos da literatura satírico-pornográfica.

**Palavras-chave:** Pornografia, sátira, Zenilton, forró, música popular brasileira.

### **1. A base teórica e a conceituação do satírico-pornográfico no contexto atual**

A literatura pornográfica não é novidade, sempre existiu, e nela podemos encontrar bons e maus escritores e poetas pornógrafos. Apenas para constar lembremos do *Satyricon* de Petrônio, modernamente tendo sido adaptado por Fellini para o cinema. No âmbito da poesia, busquemos algumas referências no trovadorismo provençal, no âmbito da língua portuguesa as conhecidas canções de escárnio e mal dizer. Do trovadorismo provençal aconselho a leitura das belas traduções feitas por Augusto de Campos<sup>1</sup>. Mas separemos, já de antemão a noção do erótico do pornográfico. De fato, a poesia erótica busca a discussão e a exaltação da sensualidade, esta como requisito ao sexo prazeroso. Neste sentido, o erotismo entra como elemento articulador do texto de maneira que as imagens, as referências, as expressões busquem efetivamente criar no leitor esse espaço de imaginação voltada para a associação entre prazer pela leitura e prazer pelo sexo. De outra parte, o texto pornográfico, tem outras implicações, muitas vezes com bases no grotesco, buscando não poucas vezes a difamação de uma pessoa, de um grupo ou de uma instituição. Assim, o pornográfico tem características de texto satírico, em que riso (cômico) e crítica se associam.

Porém, existem níveis de utilização do arsenal de recursos de linguagem para a produção tanto do texto erótico quanto do texto pornográfico. A questão que se coloca, neste âmbito, é mais do que da técnica poética, mas da necessidade, do objetivo e enfim, do contexto. Conforme escreve Moraes & Lapeiz (1984):

---

<sup>1</sup> CAMPOS, Augusto de. *Verso, Reverso, Controverso*. São Paulo, Perspectiva, 1979 e *Mais Provençais*, São Paulo, Noa-noa, 1982 (2.ª edição revista e ampliada: Cia das Letras, 1987).

“Podemos pois concluir que, se a liberdade sexual do homem teve que ser limitada, é a este limite que se refere a proibição. E por que proibir justamente o sexo? Porque a atividade sexual lança o homem ao primado do natural, desnudando-o da Cultura. Assim a proibição universal no campo da sexualidade humana opõe-se à liberdade sexual do mundo animal. Nesse jogo um aspecto essencial: o fascínio da transgressão.”

(MORAES & LAPEIZ, 1984, p. 55)

Esse fascínio da transgressão é um lado da moeda, o outro, como citam os autores, é a questão do desnudamento da cultura. É um jogo extremamente sutil, delicado e rico de possibilidades. De um lado, a sutileza, a ambigüidade, a figura de linguagem; de outro o explícito, a crueza, a animalidade pura e simples em sua forma mais instintiva. São duas propostas com resultados bem diversos.

No primeiro caso constrói o universo da fantasia e por meio dela este campo da imaginação é propício ao erótico, uma vez que associa as forças instintivas do sexo com a imaginação. No outro caso, a mensagem do texto, ao ser extremamente explícita, crua, obtém-se em alguns casos a repulsa, se o leitor busca algo mais do que a explicitação da animalidade no humano, o bruto, em outros casos, se associa esta mensagem com um sentimento de revolta, de inconformismo, mas que no mais das vezes, chega-se ao comportamento animalesco, brutal, que mais desconstrói do que critica.

Se olharmos as poesias satírico-pornográficas de Gregório de Matos e de Manuel Maria du Bocage notaremos facilmente como estes poetas souberam utilizar o elemento grotesco de forma a criar um espaço rico de associações entre a técnica poética e capacidade da própria poesia de absorver o grotesco como elemento desconstrutor de previsibilidades, dando ao texto um sentido, em geral, cômico, satírico. Tal efeito é conseguido não pelo uso do elemento explícito, propriamente dito, mas pelo recurso de inserir o explícito na figura, como que criando um jogo sutil de revelação e desvelamento. Vejamos, por exemplo, os versos de Gregório de Matos em “Teve o Poeta Notícia que Sebastião da Rocha Pita, Sendo Rapaz se Estragava com Betica”:

*“Brás pastor inda donzelo,  
Querendo descabaçar-se,  
Viu Betica a recrear-se  
Vinda ao prado de amarelo:  
E tendo duro o pinguelo,*

*Foi lho metendo já nu,  
Fossando como Tatu:  
Gritou Brites, inda bem,  
Que tudo sofre, quem tem  
Rachadura junto ao cu”.*

O poema se apresenta com evidente intenção difamatória ao poeta contemporâneo de Gregório, Rocha Pita. Neste sentido, o uso de palavras como “donzelo” (virgem), “descabaçar-se” (perder a virgindade), “pinguelo” (pênis pequeno, de menino), “metendo”(penetração sexual) buscam exatamente esse efeito difamatório, e se constrói nesta intenção uma comparação: “Fossando como Tatu”. O poeta sugere que a ação foi grotesca em si mesma, como um Tatu cavando um buraco na terra. A fala de Brites apresenta-se como uma conclusão pseudo-filosófica de caráter popular: “Rachadura” (vagina) e cu servem para designar a visão que Brites tem do corpo da mulher e que esta sofre, isto é, não tem prazer no sexo se praticado desta forma. O explícito aqui, como elemento grotesco vem construindo, pois, com essa comparação e com esta crítica.

Como observa Mikhail Bakhtin o grotesco se faz pela construção de um corpo que se apresenta sob o efeito da hiperbolização de determinados aspectos:

“Por isso o papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes, e lugares, onde se ultrapassa, atravessa os seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo) corpo: o ventre e o falo; essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um exagero positivo, de uma hiperbolização; elas podem mesmo separar-se do corpo, levar uma vida independente, pois sobrepujam o restante do corpo, relegado ao segundo plano (o nariz pode também separar-se do corpo). Depois do ventre e do membro viril, é a boca que tem o papel mais importante no corpo grotesco, pois ela devora o mundo; e em seguida o traseiro. Todas essas excrescências e orifícios caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas. Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolúvelmente imbricados.”

(BAKHTIN, 1993, p. 277).

Neste sentido, é que a literatura pornográfica sempre se utiliza como recurso principal a construção desse corpo grotesco. Porém, tal construção não se faz pelo explícito apenas, mas é de substancial importância, para a natureza do efeito cômico e satírico o recurso das comparações, analogias, antropomorfização, alegorias, hipérboles, ironias, metáforas, metonímias e sinestesias. Sem esses recursos de linguagem desfaz-se o paralelismo entre texto e referente, ficando apenas o referente apresentado cruamente nas palavras, ficando apenas descritivo, de modo ofensivo, direto, ou seja, desfazem-se as funções poéticas, metalingüísticas em função da função referencial. Desse modo, mesmo construir o texto grotesco envolve amplas capacidades poéticas, que se não são observadas e levadas a termo, o que temos é a ofensa, a difamação, o impropério de natureza pura e simples, aproximando o autor do texto do rude, do parvo que não mede suas palavras, nem objetiva qualquer significado ulterior que a explanação direta de sua raiva parva.

Vladimir Propp, em *Comicidade e Riso*, destaca a função do riso no âmbito do cômico, e entendemos que este como parte do satírico é elemento crucial na construção do texto satírico-pornográfico:

“O estudo dos fatos mostra que o riso que zomba nasce sempre do desmascaramento de defeitos da vida interior, espiritual, do homem. Esses defeitos referem-se ao âmbito dos princípios morais, dos impulsos da vontade e das operações intelectuais. Em muitos casos os defeitos são visíveis por si sós e não têm necessidade de ser desmascarados. Assim, as pequenas intrigas, o marido acachapado pela mulher, uma mentira manifesta, a estupidez evidente ou o absurdo de um juízo qualquer são cômicos em si. Eles, por assim dizer, se desmascaram sozinhos. Na maioria dos casos, porém, não é isso o que acontece. Os defeitos estão escondidos e precisam ser desmascarados. A arte ou o talento cômico, do humorista e do satírico estão justamente em mostrar o objeto de riso em aspecto externo, de modo a revelar sua insuficiência interior ou sua inconsistência. O riso é suscitado por certa dedução inconsciente que parte do visível para chegar ao que se esconde atrás desta aparência. Tal dedução pode mesmo chegar à conclusão de que atrás desta aparência não há conteúdo nenhum, que ela esconde o vazio. O riso surge quando a esta descoberta se chega de repente e de modo inesperado, quando ela tem o caráter de uma descoberta primordial e não de uma observação cotidiana e quando ela adquire o caráter de um desmascaramento mais ou menos repentino. Podemos expressar a fórmula geral da teoria do cômico nestes termos: nós rimos quando em nossa consciência os princípios positivos do homem são obscurecidos pela descoberta repentina de defeitos ocultos, que se revelam por trás do invólucro dos dados físicos, exteriores.”

(PROPP, 1992, p.175)

Desse modo, o riso exige um processo que envolve desmascaramento e exige uma certa rapidez. Não se pode ir desvelando muito lentamente, ao que o leitor inteligente pode prever ou antever o final antes do que ele realmente surja, quebrando assim o efeito de surpresa necessário à criação do efeito cômico. Por outro lado, o texto excessivamente explícito que apresenta como única característica, exatamente a explicitação, aproxima-se do escatológico no sentido coprológico<sup>2</sup>, na interpretação de que se torna objetivamente direto, bruto, sem necessidade de qualquer entendimento, é simples, como o próprio ato de defecar.

Muniz Sodré, estudando a formação da cultura de massa no Brasil, destaca como esta cultura de massa no Brasil é fruto de um imbrincamento entre elementos escatológicos e coprológicos:

“O *ethos* da cultura de massa brasileira, tão perto quando ainda se acha da cultura oral, é fortemente marcado pelas influências escatológicas da tradição popular. O fascínio pelo extraordinário, pela aberração, é evidente nos programas de variedades (fatos mediúnicos, aberrações físicas como as irmãs siamesas, aleijões, flagelações morais, etc.). A essa altura, a Escatologia consegue juntar dois sentidos: o místico e o coprológico. E os temas coprológicos – que, na literatura de Samuel Beckett, Henry Miller ou mesmo Fernando Arrabal, são submetidos a uma transfiguração crítico-revolucionária – passam a compor, na cultura de massa brasileira, a estrutura do mau-gosto e do Kitsch.”

(SODRÉ, 1976, p. 38)

O aspecto Kitsch foi devidamente estudado por Abraham Moles, que observa que a sociedade industrial e consumista contemporânea possui fortes elementos de sociedade kitschizada que favorece o processo de alienação:

“O cidadão da idade *Kitsch* recebe e consome os elementos artísticos ou culturais do mundo exterior em seu tempo livre, e só age sobre o mundo através de um trabalho parcelado, desprovido de significações – ou seja, de *Gestalt* de conjunto, de coerência mental – trabalho de que está efetivamente separado, e

---

<sup>2</sup> **Coprológia**, ciência também conhecida como **Escatologia** — termo que não deve ser confundido com seu homônimo Escatologia (filosofia) — é a ciência que estuda as fezes. Mais especificamente, trata-se do estudo das fezes humanas com objetivo de auxiliar no diagnóstico e prognóstico de doenças do sistema digestivo (renomeado sistema digestório).

As fezes são o resultado do processo de digestão dos alimentos ingeridos e absorção dos nutrientes, resultando em que um mínimo de substâncias nutritivas cheguem até o ceco. Progressivamente, o número de bactérias cresce, e o teor líquido se reduz, até a formação das fezes normais, que, ao serem eliminadas, são moldadas pelo esfíncter anal. (fonte: Wikipédia: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Coprológia>).

mesmo alienado. O processo alienante do Kitsch emerge desta relação, semelhante ao desvio do artesanato em um *bricolage* (*do it yourself*) desprovido de significação econômica e cultural. Na sociedade complexa, o empilhamento de objetos e de microacontecimentos na vida cotidiana, o esmigalhamento da criação em microdecisões sem conseqüências nem sanções, poderão traduzir a imagem de uma vida Kitsch, valorizada no esnobismo, abrangendo, em diversos graus, a totalidade da vida contemporânea, inclusive a frivolidade da época 1900.”

(MOLES, 1994, p. 40-41).

Salientamos, apenas, no que se refere à citação de Abraham Moles, que o esnobismo é apenas uma faceta do kitsch, neste caso é um cidadão que tem condições de consumo favoráveis e que expressa essa condição pelo efeito de acumulação; mas existem outros procedimentos. No caso da cultura brasileira, em que grande parte da população tem dificuldades de praticar a acumulação de objetos, o kitsch se apresenta, em muitas vezes, no âmbito da contemplação ou do consumo de bens da cultura de massa, como músicas e programas de televisão que se traduzem no vazio cultural ou na ornamentação “gratuita” de valores de consumo.

Recentemente o escritor Ariano Suassuna demonstrou seu desagrado com as letras do chamado forró estilizado. O jornalista José Teles do *Jornal do Comércio*, de Recife, comentou este fato num interessante texto sobre a qualidade ruim destas letras de música:

“O secretário de cultura Ariano Suassuna foi bastante criticado, numa aula-espetáculo, no ano passado, por ter malhado uma música da Banda Calipso, que ele achava (deve continuar achando, claro) de mau gosto. Vai daí que mostraram a ele algumas letras das bandas de “forró”, e Ariano exclamou: “*Eita que é pior do que eu pensava*”. Do que ele, e muito mais gente jamais imaginou.”  
(*Jornal do Comércio*, 22/05/2008)

No caso das letras de *funk*, outro ritmo que associa costumeiramente as referências pornográficas em suas letras, existe ainda o componente da associação com a violência urbana. Alguns críticos buscam numa base teórica de caráter marxista defender essa postura, porém, o que temos mais cotidianamente é o uso da violência com fins degradantes para a condição humana. A apologia das drogas, o confronto com a polícia, esta por sua vez, apresentada apenas como corrupta, a degradação da mulher (a cachorra, prostituta), de modo que as referências sexuais se apresentam na totalidade explícitas e coprológicas.

Mas se atentarmos para alguns artistas, notadamente de um passado recente, descobrimos aqui e ali, autores que fizeram do elemento satírico-pornográfico um aspecto

criativo em suas letras de canções, fazendo do processo de desmascaramento um elemento cômico e enriquecedor, provocando, não poucas vezes, além do riso, a sátira inteligente. Mais recentemente, Falcão, o cantor, que faz do *non-sense* e da paródia artifícios para atingir esse efeito, ainda temos um pouco desse recurso em voga.

Neste artigo, me deterei nas letras das canções gravadas por Zenilton.

## 2. As canções satírico-pornográficas de Zenilton

Zenilton nasceu José Nilton Veras em 14 de fevereiro de 1939 na cidade de Salgueiro, Pernambuco. Ainda criança começou a gostar de música e, aos 14 anos, começou a aprender a tocar acordeão, almejando um futuro como músico profissional. Seu pai, que era dentista do Exército, foi contra, por achar que a carreira de músico não levaria a nada. Seu primeiro álbum, *Fofocando*, foi gravado em 1967 pela gravadora Chantecler, e já trazia letras bem humoradas. Durante a época do regime militar, Zenilton passou a usar trocadilhos em suas letras para escapar da censura que existia à produção artística da época. José Nilton Veras, mais conhecido pelo apelido Zenilton, é um cantor e sanfoneiro pernambucano que ganhou fama pelo teor humorístico de suas letras. Zenilton foi creditado pelos integrantes da banda de rock Raimundos como sua maior influência<sup>3</sup>.

As letras das canções de Zenilton fazem uso de dois procedimentos de recursos de linguagem bem característicos. Um é a cacofonia e o outro é a ambigüidade. De certa forma, toda cacofonia é ambígua, pois abre um segundo sentido, uma segunda forma de entendimento que causa estranheza e que de forma repentina causa o cômico.

Geir Campos no Pequeno Dicionário de Arte Poética distingue Cacofonia de Cacófato. Ele define Cacofonia como:

“Efeito sonoro ou desagradável, resultante da combinação negligente (quando não intencional) de sílabas sucessivas ou de retorcimento rítmico da frase”.  
(CAMPOS, Geir. 1978, p. 34)

Já o Cacófato seria o “Nome dado á Cacofonia obscena ou inconveniente, como no conhecido exemplo de Camões: *Alma minha gentil que te partiste*”.

---

<sup>3</sup> Estas informações de caráter biográfico foram colhidas no site *Wikipédia* (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Zenilton>).

No entanto, preferimos não nos ater a esta distinção e seguir o exemplo do *Dicionário Eletrônico Houaiss*, que reconhecendo uma sutileza na distinção etimologia das duas palavras, considera a possibilidade de se tratar as duas palavras como sinônimos<sup>4</sup>.

Isto podemos perceber em uma canção como “A Gente Tem que Ir”:

### *A Gente Tem Que Ir*

*Vamos, Carmelita, na casa do teu irmão  
Ele está doente, doente do coração  
Quero sair cedinho, antes do sol sair  
É um pouquinho longe, mas, a gente tem que ir*

*Carmelita concordou, mas foi logo me avisando  
Eu não posso tomar sol, meu rosto fica queimando  
Pode ficar sem medo, você não vai se queimar  
Até o meio-dia, o sol caminha devagar*

*O sol caminha, o sol caminha devagar  
O sol caminha, o sol caminha devagar  
O sol caminha, o sol caminha devagar  
Pode ficar sem medo, você não vai se queimar*

A letra, a rigor, nada tem de referência explícita ou uso de expressões de caráter sexual com sentido grotesco. Na primeira estrofe, o eu-lírico convida Carmelita a visitar seu irmão, doente do coração. Planeja-se a ida para cedo antes do sol sair. Carmelita contrapõe que o sol pode queimar seu rosto, então entra o refrão que repete o verso “O Sol Caminha devagar, o Sol Caminha devagar” até o meio-dia, portanto, Carmelita não tem com que se preocupar.

Porém, o efeito da cacofonia é criar um outro sentido, ambíguo. Por um processo de aglutinação, de eliminação fonêmica e de transformação de fonema o verso do refrão se modifica aos ouvidos, pelo modo rápido e repetitivo com que canta Zenilton: O Sol caminha (Eu soco a minha) devagar. A minha, no caso, conotando sexualmente o órgão sexual masculino. Aglutina-se, pois, sol soma-se à primeira sílaba de caminha; eliminação

---

<sup>4</sup> 1. Qualidade do que soa desagradavelmente; 2. Som feio ou desagradável; união não harmônica de sons diversos; 3 Rubrica: gramática. Pronúncia feia ou incorreta de palavras, formando cacófato; Obs.: cf. *eufonia*. 4 Rubrica: gramática. Repetição de sons (fonemas ou sílabas) considerada desagradável ao ouvido; Obs.: cf. *colisão*, *aliteração* e *eco*. 4.1 m.q. **cacófato**. 5. Rubrica: música. vozes ou sons musicais dissonantes ou que não estão afinados entre si. (*Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*).



fonêmica, já que o “l” do Sol se elimina, e transformação de fonema onde o “O” – artigo, ouve-se como um “Eu” fechado e breve.

O verso final “Pode ficar sem medo, você não vai se queimar”, passa a conotar a inutilidade do receio, diante do ato sexual que se prenuncia.

Carmelita, o nome escolhido, não é à toa, conota uma ordem religiosa e, portanto, uma postura de caridade, de ingenuidade e de pureza que vai se quebrar diante das más intenções do eu-lírico que visa a enganar o ouvinte e não propriamente Carmelita. Instaura-se aqui, a brincadeira, a blague, o riso.

Em “Bode Guloso”, música de Zenilton e Guriatã do Coqueiro, temos um processo semelhante. A rigor, a letra nada tem de pornográfico, mas se constrói o satírico pornográfico pela cacofonia:

### ***Bode Guloso***

*Leve o bode Zé do Coco,  
Que eu fico com a cabra,  
Que a cabra come pouco  
E o bode comendo acaba.  
Ai, ai, ai e o bode comendo acaba.*

*Pegue esse bode e leve pra outra aba,  
No meu tabuleiro não tem mais mangaba,  
Que a cabra come um pouquinho  
E o bode comendo acaba.  
Ai, ai, ai e o bode comendo acaba.*

*Vamos fazer a partilha,  
Você fica com a cabra  
Esse bode fede muito,  
Pode jacu lhe baba  
Que a cabra come um pouquinho  
E o bode comendo acaba.  
Ai, ai, ai e o bode comendo acaba.*

Cabra, no linguajar popular do Nordeste, tanto se refere ao animal de criação – caprino – quanto no sentido conotativo, é uma forma de se referir ao cidadão ou cidadã: o cabra, a cabra. Na canção se apresenta a situação de um indivíduo que não tem como alimentar o bode e a cabra. Como tem pouco alimento disponível para os animais, opta por ficar com a cabra, que come pouco. O verso de estribilho é “ai, ai, ai e o bode comendo

acaba”, se referindo num plano objetivo ao fato de que o bode acabará rapidamente o alimento, porém, com o uso da cacofonia, ocorre um efeito de acréscimo de fonema e de separação de fonemas: acaba – a cabRa – ficando subentendido a frase: O bode comendo a cabra, de clara conotação sexual.

Bode, assim como cabra, tem duplo sentido, conotando também homem velho no sentido mais geral da linguagem popular do Nordeste. A repetição da expressão fática: ai, ai, ai conota também este sentido de cópula. Em “Muriçoca Pica”, Zenilton trata duma questão comum na área rural do sertão e do litoral nordestino que é a presença da muriçoca, ou seja, do pernilongo, do borrachudo. Praga comum que assola notadamente as noites de verão, de modo que à noite, ou se dorme bem acobertado ou se utilizem recursos como venenos e odores que afastem tais insetos. Sua picada causa irritação imediata na pele, geralmente desaparecendo após algumas horas, nas pessoas menos alérgicas.

### ***Muriçoca Pica***

*Moça bonita dos cabelos cacheados  
Vem passar o feriado na casa de Sá Marica,  
Ela gritava pra todo mundo ouvir:  
Ninguém consegue dormir porque muriçoca pica.  
Muriçoca pica, muriçoca pica...*

*Em Pernambuco, na alta temperatura,  
Ela fez uma loucura de dormi sem cobertor,  
Quando sentiu de a muriçoca picar,  
Se acordou de madrugada e dentro do quarto gritou:  
Ninguém consegue dormir porque muriçoca pica.  
Muriçoca pica, muriçoca pica...*

*A muriçoca fica por cima da roupa,  
A menina quase louca não parava de falar,  
Nunca mais eu venho aqui em Sá Maroca,  
Ninguém consegue dormir por causa da muriçoca.  
Muriçoca pica, muriçoca pica...*

O processo de cacofonia aqui se constrói basicamente sobre uma separação inadequada das sílabas: muriçoca pica – Muri soca a pica, com um acréscimo de um “a” artigo, em que pica é uma das formas populares de se referir ao pênis. Muri tanto pode ser um apelido de Murilo, p.ex., quanto uma alteração de guri. A ambigüidade se instaura e causa o riso, porque o que morde agora a menina dos cabelos cacheados não é propriamente

a muriçoca, mas o pênis. O grito no quarto, o dormir sem cobertor servem agora como conotação para o ato sexual, a perda da virgindade, a cópula.

As rimas, nesta canção são determinantes do sentido cômico, as terminações “ica” e “oca”, além de “ura” (loucura / temperatura) e “oupa/ouca” – rima toante (roupa, louca) fazem esse reforço da mensagem cômica. Notemos que ora a dona da casa é Sá Marica e ora Sá Maroca, conforme a rima seja pica ou muriçoca.

Em “Quem avisa amigo é”, Zenilton apresenta uma dupla ambigüidade:

### ***Quem Avisa, Amigo É***

*Eu já cansei de lhe avisar  
Pra não arranjar briga confiado em mim,  
Pois qualquer você entra mal,  
Vai ficar roxo de pau  
E será o seu fim.*

*Mas você tem a cabeça dura,  
Só faz o que bem quer,  
E o que lhe convém,  
Quando mexer, o seu angu que coma,  
Porque eu não estou aqui para acudir ninguém,  
Porque eu não estou aqui para acudir ninguém  
Eu não estou aqui para acudir ninguém  
Eu não estou aqui para acudir ninguém*

*Se você pensa que pode contar comigo,  
Está por fora meu amigo,  
Eu não vou acudir ninguém,*

*Você já tem a fama de valente,  
Mas qualquer dia vai levar a pior,  
Se arranjar briga confiado em mim,  
Pode ter certeza que vai apanhar só...*

*Eu já falei isso pra muita gente,  
Agora vou falar pra você também,  
Não arranje briga confiado em mim,  
Porque eu não estou aqui para acudir ninguém  
Porque eu não estou aqui para acudir ninguém  
Eu não estou aqui para acudir ninguém  
Eu não estou aqui para acudir ninguém*

A música tem como título um ditado popular, o compositor cria um contexto em que o eu-lírico avisa um suposto amigo para não arranjar briga acreditando que contará com a ajuda dele. Em versos seguidos se descreve a posição deste eu-lírico, que a briga não faz parte de sua prática e que, portanto, não poderá acudir ninguém. Nesse contexto, o eu-lírico é defensor de uma moral de não agressividade e se apresenta com base num princípio popular e geral de bom senso. O bom senso, aliás, que falta a muitas músicas contemporâneas que andam pelo âmbito das referências pornográficas associadas com a violência, sem, no entanto, galgar qualquer mérito satírico e de trabalho maior de composição, coisa que, como já se disse, neste artigo, causou muita estranheza a Ariano Suassuna, por exemplo.

Mas, com proposição de se criar o riso, de fazer troça, de brincar com o imaginário popular no âmbito do cômico, o refrão da música é o verso “Eu não estou aqui para acudir ninguém”, que num processo de aglutinação, supressão e de separação de fonemas se constrói a cacofonia engraçada: “Eu não estou aqui para cu de ninguém” (a + a, sem compor uma crase e a separação de acudir= cu-de, com supressão do r final).

No sentido do cacófato, cria-se a dupla ambigüidade. De um lado, ganha uma conotação referente à homossexualidade. O eu lírico não está disponível para tal ação, negação desse modo da possibilidade da homossexualidade, sentido que aparece em outras composições de Zenilton, uma vez que o eu lírico se apresenta como decididamente heterossexual e galanteador das mulheres.

De outra parte, o refrão desta canção, cria também o sentido de que o eu-lírico não está disponível para ajudar o amigo em apuros, uma vez que este, no sentido popular de estar em apuros (conforme a expressão “estar com o cu na mão”), não se propõe a salvar ou socorrer ninguém, assim, confirmando o sentido denotativo do verso antes da cacofonia. Nesse significado, é um caso em que a cacofonia completa o significado anterior do verso, o denotativo. Cria-se assim um retorno, uma confirmação, deixando à cacofonia não a função de modificar o significado do verso, mas de apenas alterar-lhe o nível do discurso, passando do informal ou do polido para o âmbito do falar popular de natureza malandra, com base na gíria.

### ***Loteria Federal***

*Essa semana eu tive um sonho traiçoeiro,  
Pulei da minha rede precisando de dinheiro,  
Tirei um fole da maleta e empenhei,  
Fui correndo pra loteca pra jogar no que sonhei...*

*Eita que sonho, eita palpitão,  
É semana da quermesse,  
E eu estou sem um trocado,  
Mas meu coração ficou despedaçado,  
Mas naquele dia joguei cobra e deu viado  
Joguei cobra e deu viado, fiz o cambista pagar...  
Joguei cobra e deu viado, fiz o banqueiro pagar...*

*Esse joguinho me deixou falando à toa,  
Pois ta dando mais viado que capim na lagoa,  
O meu amor brigou comigo e foi chorar,  
Eu fiquei sem sanfona e ela ficou sem chamegar,*

*Eita, sonhador, fiz o angu de azar,  
O cambista foi da parte, eu votei para ele mandar,  
É viado aqui, viado ali, viado lá,  
Está dando na cabeça, na centena e no milhar,  
Joguei cobra e deu viado, fiz o cambista pagar..  
Joguei cobra e deu viado, fiz o banqueiro pagar...*

A canção que tem como título “Loteria Federal”, de fato, faz referência ao jogo do bicho, contravenção no Brasil. No refrão isso fica mais claro: “Joguei cobra e deu viado, fiz o cambista pagar”, depois na repetição se substitui cambista por banqueiro. Artifício do compositor para falar de um jogo oficialmente proibido, mas tolerado num contexto de corrupção e vistas grossas do sistema judiciário e policial.

Na letra da canção, argumenta o eu-lírico acerca de uma prática supersticiosa muito comum no Brasil que é o fato do sonho premonitório referente ao resultado da loteria, assim, o eu-lírico, acreditando no sonho, empenha o fole (sanfona) para conseguir dinheiro suficiente para o jogo. Porém, o palpite do sonho não se concretiza e perde o fole, seu instrumento de trabalho, uma vez que o eu-lírico é sanfoneiro; e, mais ainda, seu amor, fica sem ouvir o sanfoneiro tocar as músicas de seu agrado.

Nesta canção não se utiliza o efeito da cacofonia, mas tão somente da ambigüidade. O refrão trabalha com duas imagens típicas do imaginário sexual popular, a cobra,

conquanto imagem do falo, e viado (troca-se um fonema: veado – animal, viado – homossexual).

O verso “Está dando na cabeça, na centena e no milhar”, reforça essa referência à homossexualidade, ao sugerir que a prática da homossexualidade está se disseminando por todo lugar. Na sua condição de defensor da heterossexualidade, o eu lírico contrapõe o sonho premonitório que não deu resultado previsto ao panorama da sexualidade diversa, compondo uma canção cuja ambigüidade brinca tanto com o azar do personagem, quanto com o sentido cômico e satírico que a homossexualidade tem no imaginário popular da malandragem.

Na canção “Ta querendo desquitar”, Zenilton entra no contexto da separação conjugal. O desquite, era então a possibilidade legal de separação na união civil. No âmbito do imaginário sertanejo, mais próximo ao domínio do imaginário cristão, a separação do casal implicava na quebra da fidelidade, notadamente por parte da mulher. Porém, “Seu Vavá” está descontente por outro motivo, sua mulher – Ambrosina – não faz os serviços de dona de casa, não faz a comida, fica apenas na janela. O ato de ficar na janela supõe a imagem da namoradeira, da personagem que busca para além do lar algo que preencha seus desejos. Nesta canção a cacofonia é sutil, a palavra desquitar se transforma no cacófato “diz que tá!”. Assim o refrão “Ela ta dando, ela tando (motivo pra), diz que ta!” cria o nível ambíguo da mensagem. Ambrosina está, possivelmente fazendo sexo...O seu Vavá gostaria que isso se confirmasse, seja para ter o motivo para desquitar, seja ainda, por sugerir um sentido de voyeurismo.

Observemos na primeira estrofe a modificação do fonema /f/ - labiodental fricativa por /p/ - bilabial oclusiva: fica / pica. Assim, Ambrosina só quer pica na janela, enquanto seu Vavá quer comida na panela. O cômico aí se instaura diante do inusitado das proposições sexuais no texto. O âmbito das relações do casal entra em discussão na letra da canção de uma forma que múltiplos significados abrem leituras diversas que convergem para as dicotomias fidelidade/traição, monogamia/poligamia, casamento/separação, heterossexualidade/voyeurismo, dona de casa/namoradeira.

O verbo dar, repetido no refrão, assume sua conotação sexual, no sentido de dar-se ao desfrute do sexo, oferecer-se para tal.

Ambrosina, o nome da mulher de Vavá, não é casual. Ambrosina, a essência da ambrósia, doce ou manjar dos deuses na mitologia. Assim, a mulher de Vavá é um doce a ser comido, conotando a disponibilidade da personagem para o amor e o sexo. O nome do personagem, seu Vavá, repetição do verbo ir no presente do imperativo, indica a expressão de aborrecimento com a presença de alguém inoportuno.

### ***Ta Querendo Desquitar***

*Seu Vavá se casou com Ambrosina,  
Vem se queixando da sina,  
Ta querendo desquitar,  
Sua mulher só que fica/pica na panela,  
Se esquece da panela e deixa a comida queimar,  
Ela ta dando, ela ta dando  
Ela ta dando motivo pra desquitar...*

*Quando ele chega encontra ela na janela,  
Vai procurar na panela,  
Não tem nada pra jantar,  
Seu Vavá sai pela rua falando,  
Que sua mulher ta dando motivo pra desquitar  
Ela ta dando, ela ta dando  
Ela ta dando motivo pra desquitar...*

*Falado: No começo não era assim, mas depois...  
Seu Vavá não esquentava, mulher é que nem alça de caixão de defunto,  
É um soltando e outro segurando...*

Uma última canção que comentaremos aqui é “Caminho de Santos”. A referência à cidade praiana do litoral paulista faz referência indireta à migração nordestina para São Paulo. No modo de vida da cidade paulista, uma vez tendo o nordestino se ambientado, conseguido emprego, é índice de seu sucesso na metrópole paulista o poder ir passear no final de semana à praia e ir com seu carro próprio. Zenilton a parti deste contexto vai ensinar o caminho a quem vai pela primeira vez. Não se esquecendo de aconselhar o motorista tomar cuidado com a descida de serra. Na época a Via Anchieta era a estrada que servia para o caminho, hoje a Imigrantes é o principal meio de acesso.

A cacofonia se faz pela referência à cidade de Cubatão, pólo industrial marcado no contexto do meio ambiente pela forte degradação e poluição. A repetição do verso “Você tem que passar no Cubatão” se transforma por modificação da nasalidade final e pela

alteração da separação silábica do topônimo: Cubatão – cu batom (batão). O batom, na fala popular do sanfoneiro sertanejo se altera para batão. Daí o *non-sense* do verso: Você tem que passar no cu batão (batom). Ou seja, na composição se critica a subserviência, a necessidade de se adequar culturalmente ao novo contexto, de absorver os novos produtos da metrópole e o esquecimento dos valores culturais tradicionais. Passar no cu batão (batom) é a imagem deste contexto.

### ***Caminho de Santos***

*Você já foi a Santos,  
Eu não,  
Tomou banho de mar,  
Eu não,  
Você sabe ir pra lá,  
Eu não,  
Então eu vou lhe ensiná.*

*Para você não ir a pé,  
Bote seu carro na mão,  
Vá pela via Anchieta,  
Desça a serra com atenção,  
Bem antes de chegar lá,  
Você tem que passar no Cubatão,  
Você tem que passar no Cubatão,  
Você tem que passar no Cubatão,  
Você tem que passar no Cubatão...*

*Falado: Pois é, quase domingo eu estou lá, é muito bão!*

Zenilton tem grande arsenal de canções em que o elemento satírico-pornográfico se faz tanto pela ambigüidade quanto pela cacofonia, citamos aqui algumas apenas. Suas letras criam a atmosfera do cômico, do satírico, se valendo desse imaginário popular sertanejo no tocante ao contexto da sexualidade. A pornografia se apresenta, via de regra, como resultado dos recursos da linguagem. Ele nunca é direto, explícito, mas sempre ambíguo, transgressor da leitura, mostrando como a palavra tem mais de um significado, não apenas no sentido da plurissignificação natural do campo semântico, mas alargando tal campo em função do modo de leitura, de sua entonação e de seu ritmo. Não é por acaso, também, que no âmbito das características de sua música, ele compõe um forró rico em harmonia,



melodia e ritmo, demonstrando como se casam perfeitamente a letra e a música, ambos fazendo uso, cada qual em suas especificidades, dos recursos técnicos disponíveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. São Paulo / Brasília, Hucitec / Editora da UNB, 1993.
- CAMPOS, Geir. **Pequeno Dicionário de Arte Poética**. São Paulo, Cultrix, 1978.
- CHIAMPÌ, Irlemar. **Barroco e Modernidade**. Coleção Estudos, vol. 158. São Paulo, Perspectiva, 1998.
- KOTHE, Flávio René. **A Alegoria**. Série Princípios, vol. 72. São Paulo, Ática, 1986.
- MOLES, Abraham. **O Kitsch**. Coleção Debates, vol. 68. São Paulo, Perspectiva, 1994.
- MORAES, Eliane R. & LAPEIZ, Sandra M. **O Que é Pornografia**. Coleção Primeiros Passos, vol. 128. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo, Ática, 1992.
- SODRÉ, Muniz. **A Comunicação do Grotesco: um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil**. Petrópolis, RJ, Vozes, 1976.
- TELES, José. Artigo no Suplemento do **Jornal do Comércio**, Recife, 22/05/2008.