UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

SANDRA MARIA DE OLIVEIRA

Hibridações: um estudo sobre canções do compositor Zeca Baleiro

São Paulo

2011

SANDRA MARIA DE OLIVEIRA

Hibridações: um estudo sobre canções do compositor Zeca Baleiro

Versão corrigida

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre em
Meios e Processos Audiovisuais

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Vicente

São Paulo

2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

**Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

Oliveira, Sandra Maria de

Hibridações : um estudo sobre canções do compositor Zeca Baleiro / Sandra Maria de Oliveira – São Paulo : S.M. Oliveira, 2011.

112 p. + CD

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Vicente

1. Música popular – Brasil 2. Canção 3. Estudos culturais 5. Análise do discurso 6. Semiologia da música popular 7. Baleiro, Zeca, 1966- (José Ribamar Coelho Santos). I. Vicente, Eduardo II. Título

CDD 21.ed. – 780.420981

Nome: OLIVEIRA, Sandra Maria de

Título: **Hibridações: um estudo sobre canções do compositor Zeca Baleiro**

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre em
Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Para

Julian

Naíma

Tiê

Que compõem

minha harmonia

Para minha mãe

Para meu pai (in memoriam)

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Eduardo Vicente pela oportunidade de realização do curso de mestrado, e por sua dedicação e contribuição para meu crescimento intelectual.

A Érico Theobaldo, músico, instrumentista, programador e produtor de Zeca Baleiro, pela atenção e simpatia com que, generosamente, prestou informações sobre procedimentos e culturas musicais.

Aos músicos Silvio Piesco e Tiê Alves, por auxiliarem com seu conhecimento sobre música em audições e esclarecimentos.

A Naíma Almeida, designer, pela elaboração gráfica.

Aos colecionadores da música popular que disponibilizaram seus fonogramas, hoje digitalizados, para uso público.

A todos aqueles que carregam seus arquivos sonoros e visuais na WEB ampliando em rede nossa memória e cultura musical.

RESUMO

OLIVEIRA, S. M. **Hibridações: um estudo sobre canções do compositor Zeca Baleiro**. 2011. 109 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

O presente estudo tem como objeto a linguagem de canções do compositor popular brasileiro Zeca Baleiro. Consideramos sua forma híbrida por apropriar-se de materiais simbólicos de diversas procedências e temporalidades: matrizes culturais, elementos tradicionais, referenciais locais, nacionais e signos de um universo simbólico compartilhado mundialmente no espaço de fluxos globais. Por seu caráter dialógico e intertextual considerou-se nessas análises as relações entre texto (na materialidade verbal e musical) e contexto (seus significados). Nesse intuito, propusemos a experiência de articulação metodológico-analítica entre “Análise dialógica do discurso” baseada em Mikhail Bakhtin e “Semiologia para análise da música popular de Philip Tagg”. Trata-se de observar a construção de sentidos de sua linguagem poético-musical em relação a temas relevantes da cultura na contemporaneidade.

Palavras-chave: Canção, Música popular brasileira, Zeca Baleiro, Estudos Culturais, Análise Dialógica do Discurso, Semiologia da Música Popular.

ABSTRACT

OLIVEIRA, S. M. **Hybridizations: a study of the composer Zeca Baleiro's songs**. 2011. 109 f. Thesis (MA) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

The present study has as an object the language of Brazilian popular composer Zeca Baleiro's songs. We consider its hybrid form of ownership of symbolic materials from different origins and time frames: cultural sources, traditional elements, local and national references and signs of a symbolic universe globally shared in the space of global flows. Because of its dialogic and intertextual aspect, it was considered, in our analysis, the relations between text (in their verbal and musical materiality) and context (their meanings). To that end, we have suggested the experience of methodological and analytical articulation between "dialogic discourse analysis" based on Mikhail Bakhtin and "semiology to analyze the popular music by Philip Tagg". It is to observe the construction of the signification of his poetic and musical language in relation to relevant issues in contemporary culture.

Keywords: Song, Música Popular Brasileira, Zeca Baleiro, Cultural Studies, Dialogic Discourse Analysis, Semiotics of Popular Music.

SUMÁRIO

	p.
Introdução.....	9
Capítulo 1- Híbridações.....	15
1.1 A noção de híbridações na cultura.....	15
1.2 - Híbridações nas canções de Zeca Baleiro.....	25
1.3 – A experiência de uma articulação metodológico-analítica	32
Capítulo 2- Análise da canção <i>Vô Imbolá</i>	42
2.1- Desimbolando a canção.....	44
2.2- Aprendi a embolar.....	53
2.3- Falas delirantes.....	56
2.4- A fantástica viagem do poeta à Lua.....	60
Capítulo 3 – Análise da canção <i>Minha Tribo Sou Eu</i>	63
3.1- “Eu” e o samba.....	71
3.2- Ai, ai, ai, ié, ié, ié.....	75
3.3- Que bonito é.....	78
3.4- Meu coração é a liberdade.....	80
Capítulo 4 – Análise da canção <i>Babylon</i>	84
4.1- Babylon: um lugar imaginado	85
4.2- Vamos <i>pra</i> Babylon?.....	88
4.3- Situando a “África”	97
Conclusão.....	101
Referências.....	105
Anexos.....	112

INTRODUÇÃO

No momento do lançamento da carreira do compositor Zeca Baleiro, em 1997, críticos de música popular brasileira demonstravam grande euforia em relação à profusão de novos, e nem tão novos, artistas que se lançavam na mídia naquela segunda metade da década de 1990. Apressavam-se, em fazer uma avaliação da década, em debates entre artistas e críticos, partindo da evidência compartilhada entre os envolvidos, de que vivíamos um momento de grande diversidade, com a emergência de novos centros regionais a produzir valores, liberdade de criação estética e acesso às facilidades técnicas⁶.

De fato, diversidade e oportunidade marcaram aquele que demonstrou ser um dos melhores momentos do mercado da música no Brasil, quando entre 1995 e 1998 este ocupou a sexta posição mundial, com a preferência pela fruição da música nacional atingindo 80%⁷ e “[...] *abrindo espaço para a heterogeneidade de gêneros e estilos jamais vista no país*” (TATIT, 2001). Mesmo considerando que na virada do século a profunda crise em que mergulha a indústria fonográfica aponta para destinos incertos, esse momento fecundo deve ser valorizado por apontar para uma tendência mais plural das expressões da música popular brasileira.

Na produção musical nacional, a hegemonia do trio de gêneros: sertanejo, axé-music e pagode, que havia canalizado o investimento das grandes gravadoras (*majors*), dominou o mercado do disco nos anos 1990 eliminando a música norte-americana comercial dos primeiros postos do mercado brasileiro. As empresas fonográficas souberam captar a tendência que se mobilizou com a “música sertaneja” e seus conteúdos passionais; com a cena local axé que se delineou em Salvador expandindo-se por todo o país com sua visibilidade em espetáculo de música e dança; e com outro segmento fixado no pagode, no samba. Há que se considerar que esse trio de gêneros tinha em comum ser destinado ao grande consumo, à fruição à distância, ao espetáculo em grandes espaços ou na TV (TATIT, 2008). Segundo Tatit, tem-se aí a canção “sem autor” que valia pela performance e por seus

⁶ *Diversidade e volta à canção marcam a música dos 90*. Folha de São Paulo, Ilustrada, 21/03/1997. O jornal Folha de São Paulo reuniu para um debate sobre os novos rumos da produção da MPB, Zélia Duncan, Fred Zero Quatro, Luiz Tatit, Chico César e Arnaldo Antunes.

⁷ Informação dos Relatórios anuais da IFPI (Internacional Federation of the Phonographic Industry). Encontrada em *Por Onde Anda a Canção*, de Eduardo Vicente, 2008b.

intérpretes, mesmo que jornalistas, artistas e pensadores tenham direcionado a esses gêneros suas críticas acirradas: “*De um lado o prazer imenso de multidões de fãs e, de outro, o desprezo aborrecido dos aficionados da canção de autor*” (TATIT, 2008, p.236), eles foram por sua popularidade os depositários do fenômeno da expansão de mercado da música brasileira. Mas, segundo Tatit (2008, p.232):

[...] não se pode cultivar um só gênero ou uma só dicção por muito tempo pois a sociedade é complexa e precisa dos gêneros e dicções abandonados para se reconhecer integralmente.

Essa explosão significou no final do século, junto a fatores diversos, a ampliação de oportunidades para outros artistas de criação, reabilitação de artistas talentosos que estavam fora do circuito cultural e a repercussão de artistas e movimentos brasileiros no exterior. Para Tatit, o desenlace, o leque das dicções [formas de se fazer canção], o crescimento das várias faixas artísticas deveu-se a “fecundidade de nossa produção popular”, a melhoria técnica e financeira de produção, como também a “tomada do mercado pela música brasileira e à repercussão desse fenômeno em todas as escalas de criação e consumo”. “A sociedade como um todo [...] mostrou-se sensível e integrada à diversidade sonora dos anos 1990” (TATIT, 2008, p. 247).

O surgimento e pulverização de inúmeras *cenas* com valorização do “regional” e das “identidades locais” em seus sentidos: geográfico, étnico, religioso, urbano e comportamental foi possibilitado pela reemergência da cena independente de produção, representada por pequenas gravadoras (indies) (VICENTE, 2008). Com as novas tecnologias digitais aplicadas à música e o barateamento e acesso aos processos de produção musical para as pequenas gravadoras e artistas, as *indies* foram uma das grandes responsáveis pela quantidade e diversidade de estilos de novos artistas que se ofereciam ao mercado.

Nesse contexto, emergem: a música axé na Bahia; o funk no Rio de Janeiro; o rap, principalmente em São Paulo e Brasília; o Mangue beat, em Pernambuco; o rock underground, a música religiosa, além de figuras de diversas regiões e estilos particulares. Dentro do “sistema aberto” de produção musical, que se configurou a partir da década de 1990, coube às *indies*, o papel de prospecção, formação, gravação e lançamento inicial de novos artistas. Competência que fora terceirizada pelas grandes gravadoras (*majors*) que se concentravam, agora, unicamente na divulgação e distribuição - pelo controle que detêm de seus canais - investindo maciçamente, segundo a *lógica do blockbuster*, em um número

reduzido de artistas. Mas o crescimento do mercado e da produção musical como um todo, com a melhoria das condições econômicas do país, aliado à terceirização e regionalização da produção também foram responsáveis pela pulverização de diversas cenas, diversidade e oportunidades (VICENTE, 2002).

Segundo Tatit (2008), outras duas forças atuaram no sentido de estimular as expressões locais mais acentuadamente, a partir dos anos 1990. Uma proveniente da própria *globalização* e da *mundialização* da cultura que interfere no sentido de valorizar o mosaico cultural brasileiro. Para o autor, a contradição básica do final do século XX foi que a *world music*⁸, apropriando-se das amostras culturais locais, despertou o ânimo de manifestações regionais. A segunda tendência parte de uma força de dentro, herança do tropicalismo que operou o rompimento dos limites entre o popular, o erudito e a cultura de massas e marcou a consolidação de nossa canção moderna diluindo fronteiras rítmicas, históricas, geográficas ou ideológicas.

Nesse contexto, amplia-se o espaço para a canção de autor atendendo (segundo Tatit) ao gosto do público que busca uma escuta mais atenta de produção criativa. O universo da canção brasileira nos anos 1990 apresenta uma gama variada de canções de autor veiculadas pelos próprios criadores, [entendido por nós, como compositores/intérpretes, entre os quais destacamos aqueles que atuaram no mercado da música] Herbert Vianna, Chico Science, Carlinhos Brown, Arnaldo Antunes, Lenine, Chico César, Zeca Baleiro e por outro lado a personalidade de suas intérpretes cantoras: Marisa Monte, Cassia Eller, Zélia Duncan etc. (TATIT, 2008). De maneira geral, houve um aumento considerável das oportunidades profissionais para o cancionista, em retomadas de repertórios consagrados, no relançamento de antigos LPs em formato de CD, participação em discos de outros artistas, na aproximação com os nomes de artistas consagrados nas décadas anteriores.

A grande expectativa que tem constantemente acompanhado os rumos da música popular brasileira (compreendida como aquela que é difundida pelos meios de comunicação de massa) é atributo do lugar privilegiado que esta adquiriu ao longo da história no interior

⁸ *World music* – designação criada pelas gravadoras para segmento de mercado fonográfico que abarca formas musicais produzidas em diversas regiões do mundo, bem como recentes fusões de expressões “folclóricas” estetizadas com o pop.

do debate cultural no país, mais reconhecidamente nas cinco últimas décadas. Ela ocupa em nosso país uma posição de mediadora entre classes, etnias, regiões e o estatuto que adquiriu como produto cultural encontra poucos paralelos em outras culturas (NAPOLITANO, 2001). Não nos surpreende que os jornalistas tenham antecipado a qualificação das novidades segundo critérios valorativos usuais e pretendido ver ali, naquele conjunto, a existência de um “Movimento”⁹. Assim, se referiam, a além do autodenominado “Movimento Mangue Beat”, a todos os numerosos artistas e grupos que tiveram oportunidade de ver seus trabalhos projetados na mídia nesse período, entre os quais nos limitamos a citar alguns e seus respectivos álbuns de lançamento: Chico Science e Nação Zumbi (*Da lama ao caos*, 1994); Mundo Livre S/A (*Samba Esquema Noise*, 1994) e (*Guentando a Ôia*, 1996); Mestre Ambrósio (*Mestre Ambrósio*, 1996); J.Quest (*J.Quest*, 1996); Carlinhos Brown (em carreira solo, *Alfagamabetizado*, 1996); Chico Cesar (*Aos Vivos*, 1995 e *Cuscuz Clã*, 1996); Rita Ribeiro (*Rita Ribeiro*, 1997); Lenine (*O dia em que faremos contato*, 1997); Zeca Baleiro (*Por onde andar* *Stephen Fry?*, 1997)¹⁰ e muitos outros.

Observamos como artistas de novas tendências da música popular brasileira, em uma linguagem híbrida, apropriam-se dos fluxos de informações e operam, em seu processo criativo, tanto com matrizes culturais, referenciais locais, regionais e nacionais junto a *signos*, objetos de consumo, lembranças de um *universo simbólico* gerado pela mídia e compartilhado mundialmente. Estes utilizam recursos estéticos de sua temporalidade como o uso do pastiche; *samples*¹¹ de outras canções, falas, sons; discursos em justaposição que constituem a materialização da *intertextualidade* e a *estética do fragmento* e seus usos considerados por alguns teóricos como procedimentos pós-modernos. Alguns artistas

⁹ CD se rende à tecnologia “O dia em que faremos contato”. Folha de São Paulo, Ilustrada, 26/09/1997.

¹⁰ Alguns dos artistas lançados no período e seus respectivos álbuns, agentes, selos e gravadoras: Chico Science e Nação Zumbi (*Da lama ao caos*, 1994, Chaos/Sony Music); Mundo Livre S/A (*Samba Esquema Noise*, 1994, Banguela Records) e (*Guentando a Ôia*, 1996, Excelente Discos/Polygram); Mestre Ambrósio (*Mestre Ambrósio*, 1996, Independente); J.Quest (*J.Quest*, 1996, Chaos/Sony Bmg); Carlinhos Brown (carreira solo, *Alfagamabetizado*, 1996, produzido por Wally Badarou, pelo guitarrista pernambucano/americano Arto Lindsay e pelo próprio Carlinhos); Chico Cesar (*Aos Vivos*, 1995 e *Cuscuz Clã*, 1996, MZA/Polygram); Rita Ribeiro (*Rita Ribeiro*, 1997, Velas); Lenine (*O dia em que faremos contato*, 1997, Sony/ Bmg RCA); Zeca Baleiro (*Por onde andar* *Stephen Fry*, 1997, MZA/Universal Music).

¹¹ *Sampling* – procedimentos de reprodução digital de sons, cujo suporte, o *sampler* (gravador), veio facilitar o uso de fragmentos sonoros (*samples*) pelos músicos em suas produções.

compositores/intérpretes foram denominados pela crítica como “nova safra da MPB¹²” e como “neotropicalistas”, Lenine, Chico Cesar e Zeca Baleiro. Dentre esses artistas, selecionamos como objeto de estudos a obra do compositor popular Zeca Baleiro, que já conta até o momento com uma carreira de 13 anos. Acreditamos que suas canções contêm de maneira mais evidente a opção por essa forma de linguagem híbrida, por descontextualizar e operar com elementos de diferentes procedências e temporalidades, além de em seu processo de composição, fazer uso acentuado de apropriações, citações, intertextualidades, da sátira, do humor, da paródia, sob componente crítico numa tradição da cultura musical brasileira em que alguns compositores foram compreendidos como “pensadores da cultura” (NAVES, 2010).

Consideramos a canção popular como produto cultural de importância destacada no Brasil e o papel que vem cumprindo como partícipe da multiplicidade de discursos sobre a cultura. Nosso propósito está em desvelar os sentidos que se processam na mistura constitutiva da linguagem poético-musical de Zeca Baleiro, que conforme procuramos demonstrar – nas análises realizadas neste estudo sobre o material empírico de três canções – se manifestam dialogicamente entre texto (materialidade verbal ou sonora) e contexto (sua significação) e em seu caráter hermenêutico, na maneira como constrói sentidos, contribuindo para uma recepção ativa e atualizada do material simbólico em relação a importantes temas da cultura na contemporaneidade, o que pretendemos elucidar.

Para iluminar teoricamente nossa abordagem, optamos pela noção de “hibridação” elaborada por Nestor Garcia Canclini, por ter se mostrado adequada aos estudos sobre práticas culturais e ao estudo da música popular, cujos artistas articulam em suas obras elementos de diversos códigos em meio às condições contemporâneas de hibridação cultural. Explicitamos, no primeiro capítulo, a noção de hibridação de Canclini e acrescentamos reflexões de outros autores, em sua maioria participantes da corrente de pensamento comunicacional “Estudos Culturais”, como Canclini, das quais compartilhamos neste estudo, o que naturalmente nos inclui entre os estudos inter e transdisciplinares.

¹² Desconsideramos nesse momento o debate em torno dos significados da sigla MPB para compreendê-la no contexto da crítica musical como valor estético de um segmento do público.

Na segunda seção do primeiro capítulo, expomos informações sobre o artista e sua obra e observações feitas sobre hibridações na linguagem de Zeca Baleiro, tendo em vista o conjunto de canções presentes em seus álbuns autorais.

A terceira seção do Capítulo 1 apresenta a experiência de articulação metodológico-analítica entre: “Análise dialógica do discurso”, baseada em conceitos do Círculo de Mikhail Bakhtin e “Semiologia da canção popular de Philip Tagg”, que propusemos e utilizamos como método para análise de canções como as de Zeca Baleiro, cuja complexidade poético-musical renovada aponta para outros níveis expressivos além da melodia, letra e arranjos instrumentais e exigiu um exame do texto (verbal e musical) e contexto (seus significados), buscando o caráter hermenêutico da linguagem. São apresentados seus conceitos e forma de aplicação.

Nesse sentido, encontram-se, respectivamente, nos Capítulos 2, 3 e 4 o conteúdo das análises sobre canções selecionadas entre seus álbuns autorais por sugerirem eixos temáticos relevantes para a cultura na contemporaneidade, quais sejam, as canções: *Vô Imbolá*, com a temática da “cultura popular” e “metalinguagem” ; *Minha Tribo Sou Eu*, desenvolvida sob o tema de “identidades” e a canção *Babylon*, sobre “cultura do consumo” e “transnacionalização das negritudes”. Sobre esses eixos temáticos, sugeridos em sua linguagem poético-musical e suas significações, estabelecemos um diálogo na análise entre a canção e reflexões de alguns pensadores da contemporaneidade. Temos consciência de que inúmeras canções foram preteridas por esse recorte necessário às dimensões do estudo aqui apresentado. No entanto, aprofundamos as análises no intuito de que se façam exemplares do que pretendemos demonstrar.

1 HIBRIDAÇÕES

1.1 A NOÇÃO DE HIBRIDAÇÕES NA CULTURA

O estudo que apresentamos considera a importância da canção popular como produto de grande penetração cultural em nosso país e, como tal, a maneira como ela vem sendo partícipe da multiplicidade de discursos e significações envolvidas na realidade social. Nosso objeto de estudos nesse universo é a linguagem das canções do compositor Zeca Baleiro; o desafio de compreendê-la partiu da observação de sua complexidade e atualidade. Consideramos sua linguagem híbrida por descolecionar e operar com elementos de diversas procedências e temporalidades. São apropriados e dialogam em sua produção diferentes materiais simbólicos: matrizes culturais, elementos tradicionais, referenciais locais, regionais, símbolos identitários que participam de nossa memória coletiva. Entre esses materiais, apresentam-se signos de um universo simbólico compartilhado mundialmente no espaço de fluxos globais midiáticos, culturais e de objetos que circulam. O aspecto constitutivo de sua linguagem poético-musical nos leva a considerar o processo da mistura em que se revelam seus sentidos. Para tanto, optamos pela noção de “hibridação” elaborada pelo teórico Nestor Garcia Canclini para sua orientação.

Julgamos oportuno explicitar, a princípio, a noção de “hibridação” com base em Canclini (2008), que utilizamos para a abordagem do estudo aqui desenvolvido, na medida em que o conceito tem se mostrado adequado para os estudos no campo da música popular sobre artistas que se mostram capazes de articular, no interior de suas obras, movimentos e códigos culturais de diversas procedências, como demonstramos sobre nosso objeto de estudos: as canções do compositor popular Zeca Baleiro. A fecundidade da noção se aplica aos estudos empíricos de processos, àquelas investigações que pretendam ir além das dicotomias, tradicional-moderno, culto-popular, popular-massivo, local-global, mas abarcar as suas intersecções e a maneira dialógica com que esses códigos culturais reapropriados em processos de hibridação constroem um sentido hermenêutico.

Para Canclini a noção de “hibridação” é um daqueles conceitos que “irrompem com força”, vindo cumprir seu papel epistemológico entre as mudanças, que passam a ser

exigidas, dentro de um campo como o de Estudos Culturais. Na década final do século XX, as análises de hibridação estenderam-se para estudar diferentes processos culturais: processos interétnicos e de descolonização; globalizadores; viagens e cruzamentos de fronteiras; bem como incluem fusões artísticas, literárias e comunicacionais (CANCLINI, 2008).

O caráter maleável da noção é ressaltado como suporte teórico para os estudos de diversas formas de contato nas condições da globalização em que se intensificaram as interculturalidades: migratória, econômica e midiática. Seu objeto de estudo não é a hibridez, mas a análise empírica, descritiva dos processos de hibridação, que estão ocorrendo, a busca de seus sentidos: “[a hibridação] *é descritiva dos processos sociais em que se dão cruzamentos, intersecções culturais sem que se antecipe o caráter dessas intersecções* (CANCLINI, 2006, p.9).” Porém, para além dos estudos que costumam limitar-se a descrever misturas interculturais, é necessário dar aos processos poder explicativo, em que se evidencie a construção de sentido que se opera na mistura, sua capacidade hermenêutica (CANCLINI, 2008), em que se revele não a fusão sem contradições, mas o confronto e o diálogo.

O autor esclarece em uma primeira definição:

[...] entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas (CANCLINI, 2008, p.19).

Adverte também que essas chamadas estruturas discretas são o resultado de processos de hibridação anteriores e não podem ser consideradas fontes puras (CANCLINI, 2008, p.19).

Hibridação é um termo que, dentro do campo de conhecimento dos estudos culturais, vem alterar as formas de entendimento sobre identidades, cultura, diferença, desigualdade. Ou no campo das ciências sociais tende a flexibilizar as polaridades: tradição-modernidade, norte-sul, local-global. Procura dar conta de formas particulares de conflito geradas na interculturalidade (CANCLINI, 2008, p.18).

A afirmação do regional ou do nacional não tem sentido nem eficácia como condenação geral do exógeno: deve ser concebida agora como a capacidade de interagir com as múltiplas ofertas simbólicas internacionais a partir de posições próprias [...] e na forma como todos reformulam seus capitais simbólicos em meio a cruzamentos e intercâmbios (CANCLINI, 2008, p.354).

A noção de hibridação propõe abarcar a diversidade de cruzamentos que foram estudados sob os conceitos de *mestiçagem*, *sincretismo*, ou *crioulização* aplicados a processos religiosos e interétnicos, como aqueles processos mais modernos de articulações ou mesclas crescentes do culto com o popular e o massivo ou do moderno com o tradicional:

[...] como designar fusões entre culturas de bairro e midiáticas, entre estilos de consumo de gerações diferentes, entre músicas locais e transnacionais, que ocorrem nas fronteiras e nas grandes cidades (não somente ali)? A palavra hibridação aparece mais dútil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos (CANCLINI, 2008, p.XXIX).

No campo das artes, e mais especificamente na música - que nos interessa particularmente neste estudo, o autor observa a articulação, por parte dos artistas, de diversos códigos culturais através da qual, por exemplo, muitos músicos de rock demonstram a possibilidade de fundir as heranças culturais de uma sociedade refletindo criticamente sobre seu sentido contemporâneo junto aos meios comunicacionais massivos. Outros, cujo aspecto experimental de suas linguagens lhes permite transitar entre campos cultos e massivos, entre os quais cita Piazzola e Caetano Veloso, pode ser apreciado e alcançar distintos públicos (CANCLINI, 2008).

Canclini (2008, p.xxx) concebe a pós-modernidade, não como uma etapa a superar a modernidade, mas como *“um modo de problematizar as articulações que a modernidade estabeleceu com as tradições que tentou excluir ou superar:”*

[...] se somos uma versão deficiente da modernidade canonizada pelas metrópoles. Ou ao contrário que por ser a pátria do pastiche e do ‘bricolage’, onde se encontram muitas épocas e estéticas, teríamos o orgulho de ser pós- modernos há séculos e de um modo singular (CANCLINI, 2008:24).

A pós-modernidade - acentuando a hibridação cultural, vem trazer à discussão a relação contraditória entre os eixos tradição/modernidade/pós-modernidade e especialmente na América Latina pôr em discussão os resultados do modelo de projeto modernizador¹ concebido nas metrópoles e que nos países latino-americanos não pode

¹ Canclini sintetiza as diferentes concepções teóricas sobre o “projeto modernizador” em quatro movimentos: *emancipador*: secularização dos campos e práticas simbólicas e formação de mercados autônomos; o *expansionista*: com a promoção e difusão do saber científico, na produção, circulação

realizar-se completamente. Considerando que todas as culturas são híbridas, esclarece que a especificidade da hibridação cultural nas sociedades latino-americanas manifesta-se em sua formação no que Canclini denominou “heterogeneidade multitemporal” – a intersecção, o convívio e a justaposição de diferentes temporalidades na cultura - resultado da herança do colonialismo, a inserção da América Latina na modernidade (enquanto etapa histórica), com o impacto da cultura ibérica sobre o colonizado; do desenvolvimento posterior de sucessivas ondas de modernização (processos socioeconômicos) inconclusas; e o desajuste entre estas e os modernismos (projetos culturais que renovam as práticas simbólicas).

Canclini considera a hibridação cultural como consequência da “heterogeneidade multitemporal” latino-americana e das transformações culturais recentes e em curso decorrentes do impacto da globalização. Com os processos da globalização (considerada para o autor, a partir da segunda metade do século XX) a convergência dos processos econômicos, financeiros, migratórios e comunicacionais, generaliza a interdependência global e vem produzindo novos fluxos e estruturas de interconexão. As condições de hibridação interculturais acentuam as interculturalidades: migratória, econômica e midiáticas (CANCLINI, 2008).

Consideramos a seguir, posições de outros autores a respeito das profundas transformações no domínio da cultura ocorridas com o processo de globalização. Esclarecemos que o estudo em questão considera como “contemporaneidade” o momento das transformações em curso decorrentes desses processos aqui indicados em suas implicações.

Baseando-se em Hall, entendemos que a modernidade é globalizante desde a expansão das conquistas europeias à formação dos mercados capitalistas. No entanto, as formas de operação da globalização (consideradas pelo autor, pós 1970) são planetárias em perspectiva, incluem: *“interesses de empresas transnacionais, a desregulamentação dos mercados mundiais e do fluxo global do capital, as tecnologias e sistemas de comunicação”* (HALL, 2006:35). Hall considera que nas formas contemporâneas de globalização existem duas forças opostas e contraditórias. De um lado, as forças dominantes de homogeneização

e consumo de bens; o *renovador*: na desacralização e constante renovação na relação homem-natureza e por outro lado a necessidade de reformulação dos signos de distinção que o consumo desgasta e por fim o *democratizador*: estender a educação e difundir a arte e os saberes especializados para evolução racional e moral.

cultural e de seu domínio no capital de “fluxos” cultural e tecnológico em que a cultura norte americana impõe sua tendência homogeneizante (MacDonald-ização). Mas sutilmente as formas locais estão descentrando os modelos ocidentais numa disseminação da diferença cultural em todo globo:

“Essas ‘outras’ tendências não têm (ainda) o poder de confrontar e repelir as anteriores. Mas têm a capacidade, em todo lugar, de subverter e “traduzir”, negociar e fazer com que se assimile o assalto cultural global sobre as culturas mais fracas” (HALL, 2006:44).

Se antes as “modernidades” eram transmitidas de um só centro, hoje estão em toda parte, *“essa nova fase transnacional do sistema tem ‘centro’ cultural em todo lugar e em lugar nenhum”* (HALL, 2006, p.35), está se tornando “descentrada”, a cultura tem seus “locais”, mas não é tão claro dizer de onde as culturas se originam. Modelos culturais que eram orientados pela nação estão sendo subvertidos numa perspectiva diaspórica, seguem fluxo dos deslocamentos, já que a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos. As novas tecnologias comunicacionais, para o autor, vêm acentuar as compressões espaçotemporais, “afrouxam os laços entre a cultura e o ‘lugar’”. As trocas culturais (interculturalidades) acentuadas já não se dão a partir das fronteiras em que os Estados nacionais esperavam que florescessem suas culturas. No espaço, os fluxos culturais:

[...] entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de “identidades partilhadas”- como “consumidores” para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens e imagens (HALL, 1997, p.78).

Se referências culturais foram criadas como classe, gênero, sexualidade, etnia, raça, nacionalidade, e cumpriram o papel de estabilizar os sujeitos em mundos culturais, na pós-modernidade as identidades apresentam-se como *deslocadas* das estruturas tradicionais, *descentradas* dos quadros de referência que ligavam o indivíduo ao seu mundo social e cultural, ou *fragmentadas*. O processo de fragmentação do indivíduo moderno estaria apontando na direção de novas identidades sujeitas, agora, ao plano da história, da política, da representação e da diferença. As novas identidades passam a ser um lugar que se assume, posicional e de contexto.

Douglas Kellner, em seu ensaio “*A Cultura da Mídia*”, enfatiza: a mídia colonizou a cultura e é seu principal meio de distribuição. É o lugar dominante e o lugar da cultura nas sociedades contemporâneas: “*situações locais, nacionais e globais dos nossos dias são articuladas entre si por meio dos textos da mídia...*” (KELLNER, 2001, p.32). Grandes conglomerados dominam os meios dessa instância privilegiada, no entanto o autor considera que uma produção comercial que visa o lucro e audiência tende a refletir os conflitos sociais entre grupos com posições divergentes. Considera que um público ativo produz seus próprios significados e usos para os produtos da indústria cultural. A posição do autor é que a identidade é um construto na sociedade contemporânea e cada vez mais mediada pela mídia que fornece modelos por meio da criação de aparências. Somos interpelados cotidianamente por essa cultura que, utilizando-se preferencialmente de imagens e sons mobiliza nossas emoções, sentimentos e ideias. Dessa forma, a mídia fornece materiais com que são forjadas tanto as opiniões políticas, como modelos para o senso de classe, de etnia, nacionalidade, sexualidade e nossa própria identidade (KELLNER, 2001).

Preocupando-se em distinguir a globalização (em seus aspectos tecnológicos e de expansão capitalista) e os aspectos culturais desse processo, Ortiz (1994) privilegia em sua análise da cultura na contemporaneidade o que denominou “mundialização”. O autor a concebe como a base para formação de uma “cultura internacional popular” que se realiza no espaço de fluxos de elementos desterritorializados que flutuam. Nesses fluxos encontram-se signos, objetos e marcas gerados pela cultura do consumo, dotados de significação pela publicidade como também os elementos do “imaginário internacional popular” - memórias e lembranças de um universo simbólico compartilhado através das formas midiáticas: ídolos, estrelas de cinema, personagens, imagens jornalísticas, ficção, cenas. No espaço de fluxos esses elementos desterritorializados atravessam culturas diferenciadas e para se tornarem cultura devem materializar-se, “situar-se” no cotidiano em relação à cultura local. Nesse sentido, para Ortiz (1997) o “lugar” da cultura, com o atravessamento dos fluxos torna-se cruzamento das forças em disputa. A ideia de “situação”, através da qual os indivíduos conferem seus sentidos, pressupõe as acomodações e conflitos desse encontro, já que as forças sociais que atravessam o lugar, representados em seus signos não são equivalentes (ORTIZ, 1997).

Para Canclini, entre os processos fundamentais para explicar a hibridação intercultural na pós-modernidade está a “desterritorialização” dos bens simbólicos e a

quebra das coleções organizadas pelos sistemas culturais¹³. O autor entende a “desterritorialização” como “a perda da relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas realocações territoriais, relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas” (CANCLINI, 2008, p. 309).

Nesse sentido, a descoleção dos patrimônios étnicos e nacionais, assim como a desterritorialização e a reconversão dos saberes e costumes foram examinados como recursos para hibridar-se.

A formação de coleções especializadas de arte culta e folclore foi na Europa, e mais tarde na América Latina, um dispositivo para organizar os bens simbólicos em grupos separados e organizados (CANCLINI, 2008, p.302).

Quanto à cultura brasileira, Canclini vê o Manifesto Antropofágico do Movimento Modernista Brasileiro como um exemplo das reflexões utópicas e práticas de artistas e intelectuais na América Latina que antecederam à descoleção e desterritorialização como a concebemos. Mas essas manifestações tinham em vista inovar, substituir modelos que gozassem de “legitimidade”. A novidade da hibridação pós-moderna reside no fato de que esta prescinde dos paradigmas de modernidade que nortearam aqueles movimentos:

O pós-modernismo não é um estilo, mas a co-presença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais (CANCLINI, 2008, p.329).

Alguns autores examinam a relação entre aparatos tecnológicos e as condições para hibridações nas práticas culturais. Formas estéticas, presentes na elaboração de expressões

¹³ Sobre a organização dos sistemas culturais, Bourdieu observa como a cultura moderna distingue-se das anteriores constituindo-se em espaço autônomo dentro da estrutura social. Em sociedades secularizadas, com avançada divisão técnica e social do trabalho e instituições organizadas, os campos artísticos e científicos se integram com relativa independência. Criam “instâncias específicas de seleção e consagração” onde seus agentes competem por “legitimidade cultural”. Cada campo cultural é regido por suas próprias leis, vinculadas à criação de um capital cultural, produção e circulação das obras. No campo das artes são criados os museus e galerias, o mesmo se aplicando a instâncias da prática literária. As sociedades europeias viram surgir duas esferas distintas de circulação da cultura: uma de circulação restrita e outra de circulação ampliada. Liberadas de antigos signos de distinção, por laços de sangue ou títulos de nobreza, nas sociedades capitalistas o consumo será o delineador das diferenças sociais. Na formação de campos específicos do gosto e do saber bens são valorizados por sua escassez e se destinam às elites (CANCLINI, 2008).

musicais populares contemporâneas, têm estabelecido importante relação com o material simbólico com que se constituem as identidades. Estas foram associadas por alguns teóricos (CONNOR, 1993; FEATHERSTONE, 1996; KELLNER, 1995) ao que se considera como experiências pós-modernas. Featherstone (1996) nos fornece uma síntese das características gerais apresentadas pelos teóricos sobre pós-modernismo:

[...] uma ênfase no apagamento das fronteiras entre arte e vida cotidiana, o colapso das definições entre alta-cultura e cultura de massa/popular, uma promiscuidade estilística generalizada e uma mistura lúdica de códigos (FEATHERSTONE, 1996).

Na música, segundo Connor (1993), os recursos estilísticos, a exemplo do rock, que o desenvolvimento das novas tecnologias acelerou e democratizou: as colagens, os pastiches, o *sampling*, constituem a estética do fragmento e seus usos. Estes, aliados a multiplicidade de estilos e mobilidade de gêneros, e as versões *cover* vinculam-se com frequência às identidades culturais alternativas ou plurais de grupos pertencentes às margens das culturas nacionais ou dominantes. Nesse sentido, o rap, nas análises de Kellner (1995), apresenta-se como forma híbrida, moderna e pós-moderna, que combina tradições afro-americanas (matriz cultural) com estilo contemporâneo, misturando voz, ruído e tecnologia.

Para Canclini, a intervenção tecnológica propicia uma circulação mais fluida e complexa do material simbólico. Observa no longo processo de reorganização dos vínculos entre grupos e seus sistemas, como setores distintos misturam em seus gostos objetos de procedências diferenciadas, sem que com isso diluam as diferenças sociais entre as classes. Atualmente a quebra das coleções desvanece as classificações que distinguiam o culto, do popular e do massivo. As tecnologias de reprodução disponibilizam a cada usuário a possibilidade de acesso a repertórios que podem ser mobilizados e organizados em novas combinações. Alguns artistas fazem isso na estrutura de suas obras (CANCLINI, 2008).

Quanto às tecnologias comunicativas e informacionais Martin-Barbero (2002) aponta para a existência de uma experiência cultural nova que se desenvolve concomitante à aparição de um “ecossistema comunicativo” (assim denominado por sua importância vital). Essa experiência - cujo aporte está na multiplicação e densificação cotidiana nessas tecnologias - é mais perceptível entre os jovens em sua empatia com a cultura tecnológica, sua relação desde a televisão ao acesso e interatividade com as redes informáticas. O que emerge dessa experiência é uma nova sensibilidade, que o autor, rememorando as

revelações de Walter Benjamim sobre a reprodutibilidade técnica na arte, denomina um novo “sensório”. Uma dupla cumplicidade cognitiva e expressiva: novas maneiras de perceber, sentir, ouvir e ver que se relacionam a essas tecnologias em sonoridades, fragmentações, novas percepções do espaço e tempo, o distante e o próximo. O palimpsesto, esse texto no qual “o passado emerge nas entrelinhas em que se escreve o presente”, nos põe em contato com a memória, com a pluralidade de tempos; enquanto que o outro caráter do “sensório”, o hipertexto - uma escritura não sequencial permite e exige uma montagem de conexões em rede na multiplicidade de trajetos - nos remete à enciclopédia, às intermediações e ao intertexto. Dentre os exemplos do autor acerca de onde se processam essas mudanças, destacamos: a desterritorialização, recolocação das identidades, hibridações da escrita com audiovisuais, experimentações estéticas. O fenômeno do rock em espanhol lhe parece mais sintomático desse novo sensório por apresentar hibridações culturais, políticas, estéticas, transnacionais com os sons e ritmos mais locais, dando como exemplo os grupos musicais: Café Tacuba (México), Fito Paez, Enanitos Verdes e Fabulosos Cadillac (Argentina) (MARTIN-BARBERO, 2002).

Hermano Vianna destaca a importante mudança conceitual e tecnológica operada pelo procedimento de criação musical do *dub* no panorama da música popular. O autor afirma que o *dub* não é uma forma, é um ‘agenciamento de formas’, uma maneira de pensar a música que os engenheiros de som jamaicanos, desde meados de 1960, encontraram de fazer a música praticamente sem recursos técnicos: “*Os sons passaram a ser montados não-linearmente, antecipando a maneira de editar textos/barulhos/imagens (o cortar-e-colar ou "cut-and-paste")*” técnica facilitada com a colocação no mercado, nos anos 1980, dos *samplers*; sistema Midi e os computadores pessoais.

As técnicas do dub, desenvolvidas por gênios [...] como King Tubby ou Lee "Scratch" Perry, estão hoje na base da totalidade da produção musical de todo o mundo. Sem dub não haveria hip hop, tecno, drum'n'bass ou mesmo o mais recente sucesso de Britney Spears ou Zeca Pagodinho (VIANNA, 2003).

Esse conceito inaugura a tendência na música em que, com o aperfeiçoamento das técnicas de gravação “o estúdio e a montagem sonora se tornam tão importantes quanto a performance dos músicos” (VIANNA, 1997).

Consideramos as reflexões teóricas aqui apontadas em relação às condições para as hibridações na cultura e nas práticas culturais na contemporaneidade como sinalizadores para o estudo aqui desenvolvido. A título de esclarecimento, nosso estudo compartilha da posição da corrente de pensamento comunicacional “Estudos Culturais”, como Canclini (2006; 2008), Martin-Barbero (2003; 2010), Kellner (2001) e Stuart Hall (1997; 2006) sobre como os produtos culturais refletem conflitos sociais entre grupos divergentes e não apenas valores hegemônicos; para considerarmos a maneira pela qual a canção brasileira vem produzindo, em sua linguagem discursos que subvertem esses valores através do componente crítico, da sátira, do humor e da paródia, e de especial interesse aplicada ao estudo de nosso objeto - a linguagem das canções de Zeca Baleiro - de forma *dialogica*, *intertextual* e *polifônica*.

Interessa-nos como estudo da cultura na sociedade contemporânea a corrente que se organizou, a partir dos anos 1950 em torno do *Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham*, expandindo-se posteriormente para outras localidades como prática metodológica inter e transdisciplinar, que busca responder de que modo se articulam as relações entre o sistema da mídia e as outras estruturas e instituições sociais. Estudos culturais analisam as complexas relações entre textos, públicos, indústria da mídia, contexto político e sócio-histórico. A partir de Stuart Hall (2006) em seu artigo *Encoding/Decoding* (1973) outro paradigma se impõe: a ideia de recepção negociada que supõe que os receptores (indivíduos e grupos) decodificam as mensagens, relacionam-se com a mídia a partir de sua cultura própria, memória social, conhecimentos, expectativas e recursos simbólicos (MIÈGE, 2000). Empregamos de Hall, principalmente os conceitos de “reflexividade” (com base em Giddens), “identidade”, “tradição”, “desterritorialização”, e para “subculturas” o de Hebdige (1987). Conceitos que foram elucidados nas observações sobre o conteúdo da obra de Zeca Baleiro e encontram-se no desenvolvimento das análises aplicadas às canções.

Nas questões do poder, a corrente introduz a necessidade de considerar as negociações, compromissos e mediações. Participam dessa visão alguns teóricos, referidos neste estudo, como Nestor Garcia Canclini e Jesus Martin-Barbero, da vertente latino-americana dos Estudos Culturais (SANTAELLA, 2002). Entre estes incluímos a conceituação de Renato Ortiz da formação, no processo de “mundialização” da cultura, de uma “cultura

internacional popular”. Empregamos, particularmente, o conceito de “hibridação cultural” de Canclini e de “matriz cultural” de Martin-Barbero.

Entendemos que esse aporte teórico ilumina o intento de estudar a música popular como objeto cultural complexo, articulando texto (a materialidade da canção em seu diálogo entre elementos musicais e verbais) e contexto, suas formas de diálogo com a sociedade e a história.

1.2 HIBRIDAÇÕES NA LINGUAGEM DAS CANÇÕES DE ZECA BALEIRO

Examinaremos a seguir algumas características das hibridações presentes nas canções do compositor popular Zeca Baleiro - José Ribamar Coelho Santos, nascido em Arari, Estado do Maranhão, artista que conquistou espaço na mídia a partir de seu primeiro álbum *Por onde andaré Stephen Fry?* (1997), pelo selo MZA, de Marco Mazzolla e distribuição pela Universal Music. Sua carreira já soma 13 anos mostrando perenidade em meio às profundas e imprevisíveis transformações que se desenvolvem, desde a virada do século, no mercado da música. A produção do artista conta com oito álbuns autorais², participação em coletâneas nacionais e internacionais, tendo suas canções interpretadas por outros artistas em seus álbuns. Recebeu os prêmios APCA de melhor cantor (1997) e Prêmio Sharp para “a melhor canção”, “melhor disco” e “melhor revelação” (1998). Produziu também trilhas para espetáculos teatrais e cinema, tendo canções em oito trilhas de novelas na TV³. No mercado

² Álbuns autorais de Zeca Baleiro: 1) *Por Onde Andará Stephen Fry?* (1997) MZA; 2) *Vô Imbolá* (1999) MZA/ Universal Music; 3) *Líricas* (2000) MZA/ Universal Music; 4) *Pet Shop Mundo Cão* (2002) MZA/Abril Music; 5) *Raimundo Fagner e Zeca Baleiro* (2003) Indie Records/Universal Music; 6) *Baladas do Asfalto e Outros Blues* (2005) MZA/Universal Music; 7) *O Coração do Homem Bomba - Vol. 1* (2008) MZA/; 8) *O Coração do Homem Bomba - Vol. 2* (2008) MZA/ Universal Music.

³ Músicas incluídas em trilhas de telenovelas:

1) *Bandeira* - novela Por Amor . Rede Globo (1997) ;2) *A flor da pele* - novela Serras Azuis. Rede Bandeirantes (1998); 3) *Heavy Metal do Senhor* - novela Era uma Vez... Rede Globo (1998); 4) *Quase Nada* – novela Estrela-guia Rede Globo 2001); 5) *Samba do Approach* - novela Da cor do Pecado. Rede Globo 2004); 6) *Palavras e Silêncios* – Prova de Amor. Rede Record (2006); 7) *Balada do céu negro* – Bang Bang. Rede Globo 2005 a 2006); 8) *Você é má*- novela Ribeirão do tempo. Rede Record. 2010).

da música participa com o selo Saravá Discos⁴, criado pelo artista e destinado à produção de seus projetos especiais, através do qual em 2010, comemorando os 13 anos de carreira lançou o CD *Concerto* (gravação ao vivo de show onde interpreta canções de diversos compositores) e o CD *Trilhas* (com as trilhas para teatro e dança de sua composição). Zeca Baleiro participa, quinzenalmente, do programa de webradio , *Biotônico*⁵, ambientado no portal UOL na Internet; criado e apresentado por ele e os amigos Otávio Rodrigues (jornalista e DJ) e Celso Borges (poeta, jornalista e letrista compositor). Mantém uma coluna quinzenal na Revista *Isto É* e parte para uma nova experiência em seu primeiro texto teatral *Quem tem medo de curupira?*⁶ espetáculo em formato de opereta popular com personagens da fábula brasileira. Em 2010, lança seu primeiro livro *Bala na Agulha- reflexões de boteco, pastéis de memória e outras frituras*, com artigos sobre música e assuntos diversos, pela Editora Ponto de Bala.

Seu espaço e forma de difusão musical são na mídia: a audiência do rádio, os programas de TV (entrevistas e musicais), formatos industriais nos suportes CD e DVD, canções em trilhas de telenovela, participação em numerosos shows, nacionais e em menor escala, internacionais, na França, Suíça (Festival de Montreux), Espanha, Alemanha, Bélgica, Cabo Verde, Angola, com destaque para temporadas anuais em Portugal. Seus meios de divulgação e distribuição se estendem a webrádios, podcasts, blogs, videocliques, sites etc.

Em uma visão de conjunto sobre canções presentes em seus álbuns autorais, encontramos algumas características - relacionadas a seguir - sobre manifestações ou condições para hibridações em sua linguagem:

Encontramos em Zeca Baleiro as características que Naves (2004, 2010) atribui às formas com que a canção brasileira vem desenvolvendo sua flexibilidade. Para a autora, sob

⁴ O Selo Saravá Discos, desde 2005, mantém foco na documentação e resgate de obras e projetos especiais com lançamentos: Sergio Sampaio. *Cruel* (2005), disco póstumo. / Hilda Hilst e Zeca Baleiro. *Ode descontinua e remota para flauta e Oboé* (2005), obra musicada da poetiza. / Antonio Vieira. *O samba é bom* (2007) e *Lopes Boga* (2007), compositores da velha guarda maranhense / Felipe Mukenga. *Nós somos nós* (2008). Representante da NMA, Nova música de Angola. / Tiago Araripe. *Cabelos de Sansão* (2008). Remasterização do disco de 1982 com Lira Paulistana. / Trilha de *Cubo* (2008) e *Geraldas e Avenças* (2008), espetáculos teatrais.

⁵ Programa da Radio UOL (webrádio), *BIOTÔNICO*, teve estréia em 11 de abril de 2010, tem formato de almanaque, com curiosidades, bate papo, aforismos, poesia e música.

⁶ *Quem tem medo de curupira?* com estreia em 28 de agosto de 2010 no Teatro Ruth Cardoso do Centro Cultural Fiesp, é o primeiro texto teatral de Zeca Baleiro. Espetáculo em forma de opereta popular ao modo das velhas revistas e chanchadas que envolve personagens da fábula brasileira pouco explorados na dramaturgia (conforme anúncio no Guia Folha de São Paulo de 6 a 12 de agosto/2010).

diversas configurações, a canção no século XX foi capaz de desenvolver a “flexibilidade”, através da qual pôde captar as falas em mutação, comentar de forma satírica, jocosa e parodística o cotidiano e os acontecimentos públicos ou privados. Dessa maneira operou em *referencialidade* e *intertextualidade*. Para tematizar fragmentos do cotidiano, utilizou a *referencialidade*, a linguagem mais descritiva do *aqui e agora*. A canção comentou também outros textos - musicais, jornalísticos e cinematográficos em *intertextualidade*, associando o indivíduo à vida política e social. Transitou e dialogou com diferentes interlocutores, da cultura mais *elevada* ou *erudita* à considerada menos nobre, da comunicação de massa, que segundo Naves (2004), teria introduzido na música popular o componente crítico. Essa modalidade de canção Naves (2010) denomina “canção crítica”, como aquela em que compositores populares passaram a comentar todos os aspectos da vida, do político ao cultural, exercendo um papel de “formadores de opinião”. Seu surgimento está, mais especificamente, relacionado ao momento (final dos anos 1950 e década de 1960) em que a canção torna-se foro privilegiado dos debates estéticos e culturais sobre as demais expressões artísticas, como o teatro, o cinema, as artes plásticas. Esse estatuto da canção fez com que os compositores assumissem o papel de intelectuais em sentido amplo (NAVES, 2010).

Quanto a essa tradição de “flexibilidade” do cancionista popular, acreditamos que Zeca Baleiro opera em *referencialidade*, quando comenta as situações do cotidiano e através da qual percebemos as falas em mutação, as gírias, a linguagem popular, uso do *basic english* ou quando concede voz às falas específicas que participam das novas identidades relacionadas às culturas musicais, como as expressões do rap, do reggae e da inclusão pelo procedimento de *samples* de falas diversas. Também se manifesta em “intertextualidade”: pela inserção de outros textos poéticos de seus poetas prediletos (Bandeira, Ferreira Gullar, E.E. Cummings, Gregório de Matos, Dante Milano, Murilo Mendes, Sousândrade etc.) ou em parcerias como as canções sobre poemas de Hilda Hilst, musicados por Zeca Baleiro; por textos literários (Shakespeare, Sermão do Padre Vieira); por personalidades e textos jornalísticos (canção *Datena da raça*); por referências artísticas (canção *Bienal*); através de uma série de tributos a outros artistas (Jards Macalé, Wally Salomão, Luiz Airão, Luiz Gonzaga, Odayr José, etc.); textos e descrições de imagens cinematográficas; e diversos textos filosóficos, poéticos, literários e midiáticos, uma *flexibilidade* com a qual aproxima e dialoga com as diferentes formas de cultura. Dentre essas fórmulas utiliza a paródia,

citações, alusões, pastiche e *samples* de outras canções. Por sua *flexibilidade* é capaz de comunicar-se através das *falas* originadas tanto da tradição oral brasileira (canção *Vô Imbolá*) e alterações populares da linguagem formal como de apropriar-se dos estrangeirismos já usuais (*Samba do Approach*).

Na linguagem empregada por Zeca Baleiro são reelaboradas as matrizes culturais que fazem parte de nossa memória. Consideramos a esse respeito a proposta de Martin-Barbero, de nova concepção da cultura popular em relação à cultura de massa. Em sua matriz analítica, a cultura e suas mediações podem ser representadas sobre dois eixos principais. Num eixo histórico de longa duração (diacrônico) teríamos as “matrizes culturais”, compreendidas por práticas sociais, exercidas por determinados grupos, em processo de constante reelaboração simbólica que colaboram para a constituição de uma identidade coletiva. Historicamente, essas matrizes têm sido atualizadas e significadas segundo novos contextos em suas temporalidades tornando-se, por sua permanência e uso, sedimento com potencialidade para constituição de novas expressões culturais. O eixo das temporalidades (sincrônico) vem estabelecendo, ao longo do tempo, novas formas de mediação com essas matrizes em suas sociabilidades e ritualidades, onde atuam lógicas de produção cultural, tecnicidades, formatos industriais e competências de recepção (MARTIN-BARBERO, 2003). Deslocadas de seus contextos “originais” (entendidos como contextos em que as práticas são formuladas ou reformuladas), esses elementos de tradições vêm sendo apropriados. Expressões antes compreendidas como “cultura popular”, por serem anônimas e não midiáticas, não foram resguardadas do contato pela modernidade, mas encontram-se transformadas e recicladas pela cultura de massa. Nas canções de Zeca Baleiro, matrizes musicais, entre as quais podemos citar a embolada; o tambor de crioula; cantares do sertão; toadas de bumba-meu boi do Maranhão; batuques, sob novas mediações tecnológicas, estéticas, novas ritualidades e lógicas de produção (eixo sincrônico), são reelaboradas simbolicamente e dialogam com o fluxo do universo simbólico compartilhado mundialmente.

Nesse sentido, são apropriados e dialogam os materiais simbólicos: elementos tradicionais, valorizados por sua permanência: cantigas, jogos, brincadeiras, lendas, mitos, fábulas, entidades religiosas, ditos e expressões populares, referenciais locais, regionais, símbolos nacionais, constituintes de memória coletiva produto de hibridações culturais em diferentes temporalidades. Estes são aproximados a elementos desterritorializados de um

universo simbólico compartilhado, gerado no fluxo da modernidade, na cultura da mídia, no cinema, na publicidade, na música, na cultura do consumo, no fluxo de objetos e grifes da moda, que circulam.

Observamos, por outro lado, como Zeca Baleiro apropria-se do fluxo de referências culturais desterritorializadas que Ortiz (1994) concebe como a base da formação de uma “cultura internacional popular” na “mundialização”, conceito utilizado para designar os sinais pelos quais percebemos o processo da globalização no domínio da cultura. Para Ortiz tendemos a perceber a globalização, que se revela no cotidiano, por uma série de signos e objetos desterritorializados que flutuam. Estes podem ser gerados no interior da sociedade de consumo, através de marcas de produtos, como Coca Cola, Toyota, em que a publicidade tratou de dotá-los de significação. Compõe, também, o fluxo de signos para o *imaginário coletivo mundial*, modas, tradições, diferentes formas de cultura e lembranças de um universo simbólico compartilhado que se difundiu através do cinema, TV, música, quadrinhos e outras formas midiáticas: estrelas do cinema, personagens, imagens, pop-star, cenas de ficção etc. (ORTIZ, 1985). Mas esse fluxo de elementos dotados de significação não apenas “desterritorializa”; para tornar-se cultura deve materializar-se no cotidiano, “situar-se”, ou seja, localizar-se conferindo sentidos em relação à cultura local (ORTIZ, 1994). A “situação”, nas canções de Zeca Baleiro, transparece no *lugar* da cultura, produto do atravessamento de diferentes temporalidades, de onde se expressa o “sujeito lírico”¹⁴. Nesse “lugar” mostram-se as forças da modernidade em seus signos de consumo, objetos, grifes da moda, imagens, estrelas de cinema, ídolos de movimentos culturais, subculturas, culturas da juventude e seus conteúdos simbólicos.

São encontrados nas canções signos gerados na cultura do consumo (canção *Babylon*), objetos (como “tampinhas de Pepsi e Fanta Uva” na canção *Bienal*), marcas (“Toyota” na canção *Drumembeis*), grifes da moda (como na canção *Balada para Giorgio*

¹⁴ “Sujeito lírico” e “eu lírico” – essas figuras serão assumidas como a voz que manifesta a enunciação na canção, uma entidade textual que se produz *na* e *pela* linguagem. Distinta, portanto, do “eu lírico” concebido pelo Romantismo na identidade entre a subjetividade do poeta e a voz no poema (GRANDO, 2008). Nosso entendimento da voz que fala na canção, comumente utilizada por analistas da música popular, permite dissociar a subjetividade do autor do “eu lírico” textual em alteridade e multiplicidade, como por exemplo, as figuras femininas que se manifestam nas canções de Chico Buarque.

Armani). Participam signos da *cultura da mídia* como parte do *imaginário coletivo mundial*. Estes são imagens, textos cinematográficos (refrão: “Juraci que parque”, na canção *O Parque de Juraci*;) e estrelas do cinema (consagradas como *Brigitte Bardot* ou atores perseguidos pela crítica como *Stephen Fry*); ídolos de movimentos culturais e musicais (*Bob Dylan*, *Jimmy Cliff*, e muitos outros).

Nas canções de Zeca Baleiro, o *lugar da cultura*, às vezes representado por realidades locais, regionais; outras, mera construção ficcional, se expressa por suas tradições, mostra-se atravessado por fluxos de informações, ficções e ilusões. As letras indicam uma experiência de localização no espaço e tempo, fluída, marcada ora pela onipresença (“[...] *estou aqui em Arari em Nova York* [...]”, canção *Musak*); ora por deslocamentos em encontros e separações (“meu bem me ame, não vá pra Miami[...]”, canção *Meu amor meu bem me ame*) ou (“...ontem eu recebi um telegrama/ era você de Aracaju ou do Alabama”, canção *Telegrama*); bem como de lugares definidos, porém atravessados por fluxos de informações (...lá em *Arapiraca*, canção *Drumembeis*); ou lugares fictícios (canção *O Parque de Juraci*, alusão ao título do filme *Jurassic Park*). Lugares onde o “sujeito lírico” concebe sua própria origem e pertencimento (canção *Vô Imbolá*), comenta os modismos e as culturas da juventude, dá voz às novas identidades.

Outra característica que norteou nossas análises sobre as canções examinadas foi seu componente de reflexividade na construção de sentidos. Uma importante observação sobre *reflexividade* na pós-modernidade é referida por Stuart Hall (1997), baseado em Anthony Giddens, segundo a qual a modernidade não pode ser vista apenas pelo seu caráter de constante convivência com a mudança rápida, abrangente, mas principalmente por se constituir em uma forma “*altamente reflexiva de vida*”, na qual:

[...] as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter (GIDDENS, 1990, p. 37-38).

José Miguel Wisnik, em curso ministrado por ele e Arthur Nestrovsk¹⁵, citando texto de Lorenzo Mammi sobre a canção e o estado da arte, corrobora com a afirmação de que a

¹⁵ José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovsk (músicos e críticos literário-musicais) apresentaram em 2009, no ciclo de aulas-show, intitulado provocativamente “O fim da canção”, as análises de uma seleção de canções emblemáticas da música brasileira dos últimos 50 anos e seus estilos. “O fim da canção” aponta para a superação de um debate, explorando afirmativamente, os sentidos do “fim”

canção urbana depois de um século de tradição veiculada massivamente formou uma memória coletiva que participa da saturação de signos em que estamos imersos na contemporaneidade. Uma saturação da tradição na simultaneidade da rede sónica informacional que as tecnologias têm o poder de multiplicar de tal modo, que toda canção hoje nasce informada por essa tradição:

No mundo contemporâneo de tal modo a saturação de signos, a rede sónica, a presença simultânea de tanta informação, a capacidade tecnológica de multiplicar a oferta de signos em todas as frentes e, portanto, de canções também, ela vem acompanhando a saturação da própria tradição. Nós temos, já, um século de canção urbana no Brasil que criou uma espécie de autoconsciência, ou seja, toda canção ressoa, ela não nasce simplesmente. Muitas das canções que foram amplamente divulgadas, como entretenimento, tiveram a possibilidade de ficarem na memória coletiva. Canções admitem tal grau de reflexão e releitura sobre elas, sendo canções que todo mundo conhece e que foram amplamente veiculadas. Elas são portadoras da memória, para guardar impressão afetiva de uma época, de um tempo. Nós temos no Brasil uma riqueza de canção que faz com que a gente possa ao mesmo tempo comentá-las e analisá-las. Vivemos uma situação de uma simultaneidade muito grande de informações com esse componente de que elas não vem mais com uma certa inocência. E isso significa que é como se a cultura contemporânea tivesse se transformado numa espécie de superfície lisa em que a gente desliza sem fixar um ponto (WISNIK, 2011).

Isso nos leva a indagar sobre esse aspecto da canção brasileira em relação a retomadas de repertório, das releituras, de frequentes citações intertextuais das próprias canções. Característica comum à música popular brasileira contemporânea, a releitura de canções nacionais, manifesta-se na obra de Zeca Baleiro, não apenas como retomada de repertório, mas, como forma de linguagem *intertextual* e *reflexiva*. Descontextualizadas, essas canções, seus fragmentos, suas letras, formas, estilos, gêneros, fazem parte da memória coletiva carregadas de significação, de carga afetiva, de discursos, de seus contextos. São apropriados fragmentos de canções nacionais e internacionais presentes em nossa memória coletiva. A concomitância de gêneros, apresenta-se na opção tanto pela alternância em seu repertório quanto pela mistura explícita de toadas de bumba-meu-boi, coco, cantares do sertão, tambor-de-crioula, sambas, rock, reggae, morna cabo-verdiana, folk, forró, brega, balada, blues, valsa, tecno, rap, drum n' bass etc.; ou a expor seus cruzamentos como, por exemplo, tecno-xaxado.

Quanto às tecnologias, O compositor maranhense participa das novas tendências da música popular brasileira e contemporânea. Suas canções seguem as lógicas de produção de sua temporalidade, em que novas técnicas, em gravações e programações digitais, tornaram-se mais usuais. Compartilha os recursos de linguagem frequentemente utilizados pela música popular: a estética do pastiche, citações, alusões, paródias, *samples* de outras canções, falas, uso do *basic english* e outros estrangeirismos, sons significativos, discursos em justaposição, recursos estéticos que remetem a linguagem pós-moderna.

O “sujeito lírico”, na obra do compositor, aborda, conforme observações sobre o repertório efetuadas até então, entre muitos outros, os temas: a positividade do amor e do encontro (canção *Telegrama*); a solidão e a saudade relacionadas à vida urbana na metrópole; o medo e o vazio como sentimentos da atualidade; os contrastes sociais e culturais no meio urbano (canção: *As Meninas dos Jardins*). Esse *sujeito* contrapõe a crueza de realidades sociais à ficção e ilusão; associa a *cultura do consumo* às carências e exclusões; critica comportamentos e modismos (canção *Piercing*); às subculturas (canção *Babylon*) opõe a *cultura do dinheiro* e a *mercantilização das relações pessoais* à possibilidade de realizações poéticas (como em *Você só pensa em grana* e canção *Mundo dos Negócios*); realça a questão das identidades (canção *Minha tribo sou eu*), critica a cultura do consumo (canção *Vai de Madureira*) cultura popular, origens, e em metalinguagem seus procedimentos (canção *Vô Imbolá e Pastiche*), entre muitos outros.

Acreditamos que por suas características híbridas, intertextuais e reflexivas, que serão examinadas nos próximos capítulos sob metodologia da Análise dialógica do discurso” baseada nos conceitos do Círculo de Bakhtin e “Semiologia para análise de música popular” de Philip Tagg, reúne condições de comentar poética e criticamente temas contemporâneos em diálogo com a cultura brasileira.

1.3 A EXPERIÊNCIA DE UMA ARTICULAÇÃO METODOLÓGICO-ANALÍTICA

Para o estudo das canções de Zeca Baleiro propusemos a experiência de uma articulação metodológico-analítica entre “Análise dialógica do discurso”, que se baseia nos

conceitos fundamentais desenvolvidos pelo Círculo de Bakhtin⁷, e a “Semiologia para análise da música popular” de Philip Tagg⁸. A aplicação desses métodos de forma articulada partiu do entendimento que estamos diante de uma modalidade de canção de linguagem renovada que contém outros níveis expressivos além da estrutura fundamental na canção das inflexões entre melodia e letra e arranjos instrumentais. Consideramos que lógicas de produção musicais contemporâneas ao lado de tendências estéticas em técnicas e programações digitais, tornaram o trabalho de estúdio e montagem um elemento constitutivo da linguagem. Nas canções de Zeca Baleiro, diversas citações e apropriações, *samples*, intertextualidades, falas, sons, estilos, gêneros, discursos em justaposição, fragmentos ou estruturas apresentam-se em sua materialidade verbal ou sonora e partimos da hipótese de que esses elementos manifestam-se como signos cujo significado se encontra na relação dialógica entre texto e contexto. O que se busca compreender é a construção de sentidos de sua linguagem poética em relação a temas da cultura contemporânea. Apresentaremos a seguir os aportes teóricos desses métodos e a maneira como foram aplicados nas análises das canções desenvolvidas neste estudo.

Análise dialógica do discurso

A *Análise/teoria dialógica do discurso* empregada neste estudo configura-se no campo de estudos de Análise de Discurso, partindo da visão de conjunto das obras em torno do que se denominou Círculo do Bakhtin. Seu embasamento constitutivo parte da indissolúvel relação entre língua, linguagens, história e sujeitos. A linguagem, como construção e produção de sentidos, assim concebida, está necessariamente apoiada nas relações discursivas (entendendo discurso como a língua em sua integridade concreta e viva)

⁷ Bakhtin (1895-1975), filósofo da linguagem, pertencia a um pequeno grupo de intelectuais russos e artistas inovadores no campo das artes e das ciências humanas, entre os quais o professor de música V.N.Volochinov e P.N.Medviediev, seus seguidores em torno dos quais se fizeram muitas publicações.

⁸ Philip Tagg foi professor do Institute of Popular Music e do departamento de música da Universidade de Liverpool, Inglaterra. É membro da IASPM - International Association for the Study of Popular Music. Desde jan. 2010, professor visitante nas Universidades de Huddersfield e Salford, Inglaterra.

empreendidas por sujeitos historicamente situados (BRAIT, palestra, 2010)⁹. Entre os conceitos essenciais das reflexões de Bakhtin, destacamos para nosso estudo: *dialogismo*, *polifonia* e *intertextualidade*, que são expostos brevemente a seguir e que aplicamos na análise das canções de Zeca Baleiro.

Objetos de comunicação e cultura, organizados e estruturados como um conjunto coerente de signos são, para Bakhtin, textos. Para o autor, um signo:

[...] não existe apenas como parte da realidade; ele também reflete e refrata uma outra. [...] todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer (BAKHTIN, 1981:33).

Análise do discurso, nesse entendimento torna seu alcance mais abrangente para o estudo de produtos midiáticos, entendendo que texto não é uma entidade exclusivamente verbal, é uma realidade imediata, dotada de materialidade, é “*uma categoria presente em todas as linguagens, em todas as semióticas*” (FIORIN, 2010, p.178), cujos sentidos são construídos pela linguagem, seja verbal, seja visual, seja pela gestualidade e sua análise deve levar em conta o contexto histórico.

O texto, em Bakhtin, é uma unidade da manifestação: como um enunciado manifesta o pensamento, a emoção, o sentido, o significado. [...] Cada texto tem atrás de si um sistema compreensível para todos (convencional, dentro de uma dada comunidade) – uma língua [...] “ainda que seja a língua da arte” (FIORIN, 2010:179).

Para Bakhtin, toda análise da linguagem deve observar a construção de sentidos do texto nas relações dialógicas de seu contexto.

O modo de funcionamento constitutivo das linguagens é o *dialogismo*, na medida em que a percepção dos seres humanos sobre a realidade é mediada. Dessa forma, nosso discurso sobre a realidade não se relaciona diretamente às coisas, mas a outros discursos que semiotizam o mundo, que lhes dão sentido. Para Bakhtin, todo discurso encontra-se atravessado por outros discursos. O círculo de Bakhtin entende que as relações dialógicas são contraditórias. Apresentam-se tanto como convergência como divergência, não apenas como solução de conflitos, relação consensual, mas como espaço de tensão entre

⁹ Palestra ministrada por Elizabeth Brait, *Análise dialógica do discurso: história e alcance teórico-metodológico*, no Ciclo de Estudos: Comunicação, Análise do discurso e atividade linguageira, ECA/USP em 19/05/2010 (material gravado).

enunciados. Para Bakhtin, existem jogos de poder entre as vozes que circulam socialmente, as vozes sociais não circulam fora do exercício do poder, refletem suas posições (FIORIN, 2010).

Qualquer relação *dialógica* é *interdiscursiva*. O termo *intertextualidade* se aplica somente aos casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Intertextualidade é o diálogo entre os muitos textos da cultura que se instaura no interior de cada texto como ponto de intersecção de cruzamento de vozes oriundas de práticas de linguagem socialmente diversificadas (BARROS, 2003).

O conjunto de figuras de linguagem concebidas como *intertextuais* - como as que encontramos na linguagem das canções de Zeca Baleiro: paródias, alusões, estilizações, citações, repetições, reprodução de modelos, de personagens, variantes linguísticas (SANTANNA, 2004) etc. - deve, segundo as posições teóricas de Fiorin (2010) ser examinado à luz das relações dialógicas discursivas de que nos fala Bakhtin. Estas ora se apresentam como interdiscurso ora como intertexto.

A noção de *intertextualidade* pode ser alargada quando se considera a relação dialógica entre estilos [que no estudo aqui desenvolvido remetem tanto às citações verbais como fragmentos quanto a “feixe de elementos musicais”]. Como os estilos são manifestados por “elementos de ordem material” a relação dialógica se estabelece sempre que se pretenda representar sua variedade. “Por ter materialidade, os estilos de autores, de movimentos literários, de grupos sociais, quando são estilizados ou parodiados, mantêm também relações intertextuais” (FIORIN, 2010, p.184). Cabem como exemplo a sátira e a paródia de estilo, as diversas intertextualidades verbais, poéticas, provérbios, cantigas, multiplicidade de gêneros e a intertextualidade sonora que se manifesta nas citações de diferentes formas internas à canção na obra de Zeca Baleiro.

Enquanto linguagem, textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais e podem produzir efeito de polifonia, quando vozes se fazem ouvir de forma explícita, ou efeito de monofonia quando se fazem ocultar. O discurso é autoritário quando se abafam as vozes em conflito. A característica do discurso poético está em instalar internamente o diálogo intertextual, a complexidade e as contradições dos conflitos; seja ele prosa, poesia, dança, teatro, cinema, desde que se manifeste a ambivalência. Nesse sentido entendemos a linguagem das canções de Zeca Baleiro como poética, por permitir diferentes

interpretações e polifônica, por apresentar de forma explícita vozes (em intertextos e interdiscursos, citações) que representam diferentes expressões culturais ou identidades.

Nosso estudo objetiva analisar a linguagem poética (verbal e musical) presente nas canções de Zeca Baleiro, observando os conceitos baseados na “Análise dialógica do discurso”, entendendo-a como uma linguagem *dialógica*, *intertextual* e *polifônica* tendo em vista o referencial teórico aqui apresentado. Nesse sentido, ela só pôde realizar-se na articulação com outro aporte teórico metodológico-analítico que instrumentalizasse o exame das sonoridades das canções tendo em vista, em seu conjunto, a construção de sentidos. Elegemos, para tanto, o método “semiológico-hermenêutico para análise de música popular” de Philip Tagg, por julgá-lo adequado para a análise das canções, conforme ficará mais claro no decorrer da exposição e aplicação que apresentamos a seguir.

Analisando a música popular – a semiologia de Philip Tagg

A proposta metodológica para análise de música popular de Philip Tagg (1982) parte da concepção da música massiva como um sistema simbólico. As razões dessa contribuição relacionam-se ao fato de, até recentemente, ela não ter sido objeto de estudo sistemático do ponto de vista musical, o que levou teóricos de estudos culturais (entre os quais cita Simon Frith, Dave Laing e Richard Middleton) a clamarem por instrumentais adequados. Essa insuficiência epistemológica, para Tagg, decorre da concentração da musicologia tradicional em estudar os processos intramusicais, basicamente fixados na notação musical formal, e a desconsideração dessas estruturas em relação ao papel da música na sociedade como um sistema simbólico. Embora a materialidade da música seja físico-acústica, a combinação de seus elementos é uma questão cultural e suas estruturas musicais merecem ser consideradas, teoricamente, de um ângulo semiótico (TAGG, 1991). Assim, o método de análise do autor é semiológico-hermenêutico, objetivando contribuir com a musicologia e com os estudos culturais em geral. Para Tagg, desenvolvimentos objetivos no campo da música nos séculos XIX e XX exigem que se operem mudanças epistemológicas e se ofereçam ferramentas metodológicas novas. Entre esses desenvolvimentos aponta: o crescimento econômico e importância da atividade musical - surgimento de grupos socioculturais e sua

necessidade de identidade coletiva; avanços tecnológicos nas técnicas de gravação, armazenamento e distribuição em massa, que prescindem da escrita musical; avanços na microeletrônica com a disseminação em massa da música; funções musicais na mídia audiovisual (filmes, TV, propaganda); existência de uma paisagem sonora barulhenta e permanente, seu reflexo na música eletrificada e de pulso regular; aceitação de gêneros euro e afro-americanos como “língua franca” da expressão musical; nas práticas musicais, a crescente substituição do conhecimento formal, por músicos com conhecimento em música popular. Nesse sentido, os parâmetros como som, timbre, tratamento eletro/musical são extremamente importantes para a música popular e prescindem de formas tradicionais de notação (TAGG, 1982).

O autor parte da premissa de que música é relacionada com práticas sociais historicamente definidas. O ouvinte faz associações entre a música que ouve e outras músicas que pertençam a sua memória musical e afetiva. Esse aspecto, a nosso ver está no plano das “associações intersubjetivas” desenvolvida por Philip Tagg junto ao público. Essas associações não são apenas musicais, mas paramusicais, isto é, remetem a algo que está semioticamente associado a um discurso musical particular, sem ser estruturalmente intrínseco a esse discurso. Elementos encontrados na música (presentes em outras músicas) conotam sensações, cenas, imagens e sentimentos. O significado geral da música popular massiva é sugerido pelo uso de fragmentos ou modelos sonoros muitas vezes estereotipados – chamados de “feixes de elementos” ou “blocos de significação”. No léxico de Tagg eles são identificados por “anafonia” (neologismo de analogia em termos sonoros), ou por detalhes que deflagram a ligação com estilos musicais, (“sinédoque de gêneros”), práticas sociais e até mesmo repertórios musicais específicos. Por “sinédoque de gênero” entende-se um fragmento ou “musema” (unidade mínima de sentido musical), que alude significativamente a um estilo ou gênero¹⁰, porém incluído em outra estrutura musical como citação. Da mesma forma, um elemento musical pode conotar algo muito diferente para diferentes grupos de pessoas, em diferentes contextos temporais ou locais, o autor nos fornece um exemplo: o som da guitarra de aço da música ocidental country conota frequentemente como o gênero country, mas surgiu dentro desse estilo como uma referência ao estilo da guitarra havaiana,

¹⁰ Phillip Tagg afirma utilizar o conceito de gênero segundo Franco Fabbri: “Um gênero musical é ‘um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis), cujo curso é regido por um conjunto definido de regras socialmente aceitas’” (Teoria dos Gêneros musicais: duas aplicações). Disponível em: <http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>). Acesso em: mai.2009.

ou seja, como “sinédoque de gênero” de algo exótico. Fragmentos musicais (contornos melódicos, *levadas*, *riffs* etc.) adquirem significados como representação simbólica por experiência, memória pessoal e coletiva (TAGG, 1982, 1992).

Para o autor, os significados da música estão relacionados à história de seus agentes (os que a produzem e os que a consomem). A música tem caráter inerentemente não verbal em seu discurso. Tem alto grau de referencialidade, remete a sua própria estrutura ou a estruturas semelhantes em outras músicas. Tagg sugere que para entender o significado musical procuremos identificar a correspondência hermenêutica por meio de comparação entre objetos. Propõe que se explique a música através da comparação com outras músicas num enfoque “Interobjetivo” que estabeleça semelhanças sonoras entre o objeto de análise (AO) e outras obras. Nesse sentido, desenvolve uma proposta de análise musical que busca observar a correspondência hermenêutica por meio de comparação entre objetos (TAGG, 1982). Os procedimentos analíticos aplicados à música popular são expostos esquematicamente, conforme o seguinte gráfico:

Correspondência hermenêutica por meio de comparação entre objetos

AO : Objeto de análise (a obra musical)

ICM: itens do código musical (musemas)

CAPm: campo de associações paramusicais

MCEO: material de comparação entre objetos (existentes em obras musicais)

↔ Estados objetivos de correspondência

— Correspondência demonstrável

A análise musical, para Tagg, deve partir da seleção do objeto de estudos, uma obra musical (OA), que tenha campos extramusicais relativamente claros de associação. O processo pode ser realizado por analistas individuais, estabelecendo um banco de “material por comparação entre objetos”(MCeO) que deve ser restrito aos gêneros musicais, estilos e funções relevantes para o objeto de análise. Em seguida, identificam-se os aspectos que devem ser investigados e as unidades de significação musical, “musemas” (ICM - itens do código musical - unidades mínimas de expressão dentro de um estilo musical qualquer). A lista dos parâmetros pode envolver os aspectos: temporais, melódicos, da orquestração, tonalidade, textura, dinâmica, acústicos, mecânicos e eletro-musicais. Para procedermos à análise, esses esquemas mínimos de significação (musemas) devem ser confrontados, por “anafonia” com estruturas semelhantes em outras músicas (MCeO- material de comparação entre objetos) no interior de uma mesma cultura em que se configuram os campos paramusicais de conotação (letra, cenários, ações, práticas) isto é, o campo semântico relacionado àquela sonoridade. A seguir, estabelecem-se, então, os significados paramusicais possivelmente relacionados a eles, seu sentido hermenêutico, conforme o esquema gráfico exposto acima (TAGG, 1982).

Aplicação do método

Para a análise das canções, mobilizou-se o que Tagg denomina “música como conhecimento” que pode ser dividido em duas categorias: competência *poiética* (a habilidade de fazer música, compor, tocar) e a competência *estésica* (habilidade de perceber, compreender, lembrar, reconhecer, distinguir sons musicais, suas conotações e funções culturais). No caso, como Tagg (2011) recomenda para pesquisadores não “musos”, utilizou-se a *estesis*, a capacidade de identificar, lembrar, reconhecer e associar contextualizando a sonoridade por parte do pesquisador. Algumas dúvidas foram resolvidas no contato com músicos (pela competência *poiética*) e especialmente em contato com um dos produtores musicais de Zeca Baleiro, Érico Theobaldo, conforme relatado nas análises.

Cada canção (AO, objeto de análise) foi ouvida atenta e repetidamente, identificando as principais sonoridades (voz, instrumentais, ruídos, falas, *samples*, efeitos,

feixe de elementos etc.) e dispostas, cada qual, em distintas linhas paralelas, para confecção de uma “partitura gráfica” (“Representação gráfica das ocorrências sonoras e musemáticas”), conforme recomendado por Tagg (1982, 1992). Para que o sincronismo entre esses eventos sonoros seja analítico, seus registros seguem a linha mestra do tempo da canção, ou seja, uma “disposição cronométrica inequívoca” para que revelem o diálogo entre os elementos que soam simultaneamente ou sua posição no conjunto. Uma linha principal foi designada para a voz do intérprete indicando as estrofes da canção e os refrões, o que analiticamente foi utilizado com referência ao canto e à palavra poética. Foram identificados aspectos musicais, os musemas (ICM), levadas, feixes de elementos com referência a estilos. Essas sonoridades foram contextualizadas por comparação (“anafonia”) com outras músicas, estilos, grupos musicais, como “material por comparação entre objetos” (MCeO) formando um banco de dados para cada evento sonoro comentado, num enfoque, portanto, “interobjetivo”. As fontes para essa comparação foram desde fonogramas em álbuns, downloads na WEB, material de colecionadores digitalizados e disponíveis, aos vídeos encontrados no site YouTube; sempre criteriosamente selecionadas e conferidas entre fontes confiáveis, uma vez que a busca pela WEB é aleatória e a função do analista é selecioná-la e dirigí-la.

Entendendo-se que música está relacionada com práticas sociais historicamente definidas e suas estruturas (fragmentos musicais, contornos melódicos, *levadas*, *riffs*, matrizes culturais, *samples* de outras canções) sendo signos adquirem significados (TAGG, 1982, 1992), o conhecimento sobre seus contextos apoiou-se em bibliografia específica sobre música popular, em que se procurou evidenciar os discursos produzidos em torno dessas sonoridades, ou seja, o campo semântico de associações paramusicais em torno de um elemento musical. A título de exemplo podemos observar no gráfico: *Representação gráfica das ocorrências sonoras e musemáticas* [na canção] *Vô Imbolá*, como os fragmentos: *ritmo de coco* executado ao pandeiro soando simultaneamente a *vozes e ruídos de feira* podem simbolizar a ambientação de matrizes culturais nordestinas; ou como um simples ruído (como musema), *scratch* (efeito sonoro do riscar da agulha sobre disco de vinil), constitui traço estético do rap, estando simbolicamente associado às práticas culturais de jovens das periferias das grandes cidades.

Sobre os recursos de linguagem, com destaque para os aspectos verbais e procedimentos estéticos, foi elaborada uma matriz analítica distinguindo temas da canção;

citações e apropriações (nomes, obras, personalidades, expressões populares, fábulas, cantigas, estrangeirismos, gírias, intertextos, interdiscursos); *samples* (a colagem de fragmentos sonoros) e os procedimentos estéticos de construção da canção. Quanto aos aspectos verbais, a letra da canção foi considerada em seu atravessamento constitutivo por outros discursos presentes nesses elementos e seus campos semânticos. No entrelaçamento entre letra e os aspectos musicais dialogicamente (nas figuras: da narrativa, da paródia, da alusão, estilização; de forma polifônica ou intertextual) procurou-se analisar a construção de sentidos do texto (verbal e musical). O caráter hermenêutico, a construção de sentidos, nessas canções aponta para uma percepção da cultura na contemporaneidade, onde emergem alguns eixos temáticos abordados em linguagem poética, polifônica, e diferentes vozes (expressões culturais, identidades e discursos) se fazem ouvir internamente por seus elementos de forma complexa. Sobre esses temas estabeleceu-se um diálogo, na análise, entre a canção e reflexões de alguns pensadores da contemporaneidade.

Nos três capítulos seguintes apresentamos as análises, segundo a articulação dos métodos aqui apresentada, de três canções de Zeca Baleiro. Elas foram selecionadas entre as canções gravadas em seus álbuns autorais já apresentados. As canções foram escolhidas por sugerirem eixos temáticos contemporâneos relevantes dando preferência a canções que fossem da composição de Zeca Baleiro em melodia e letra e pelo grau de complexidade de sua linguagem. O recorte necessário exigiu deixar para outro momento a consideração de um universo de canções merecedoras do mesmo nível analítico que desenvolvemos neste estudo. Apresentamos o conteúdo das análises sobre os fonogramas das canções *Vô Imbolá*, com a temática da “linguagem popular” e “metalinguagem”; da canção *Minha Tribo Sou Eu*, desenvolvido sob o tema de “identidades” e a canção *Babylon*, sobre “cultura do consumo” e “transnacionalização das negritudes”.

2 ANÁLISE DA CANÇÃO VÔ IMBOLÁ

Meu pai tinha uma farmácia na rua principal que às vezes servia de palco para os artistas itinerantes. Era uma cidade de passagem, Arari, [...] os artistas passavam, cegos sanfoneiros, emboladores, repentistas indo para o sertão. Eles se apresentavam lá mesmo, rodavam o chapéu... [...] vi muita coisa ali.

Zeca Baleiro¹

O álbum *Vô Imbolá*², do compositor Zeca Baleiro, lançado em 1999, pela MZA Music, apresenta em seu encarte uma nota explicativa em relação à primeira faixa de mesmo nome: *Embolar: cantar embolada, improvisar, fazer o bolo, misturar, emaranhar, confundir, enredar*. A canção de abertura, em tom de desafio, é um convite para o que se processará de forma mais contundente, em seu segundo CD, como linguagem. A observação alusiva aos sinônimos da palavra e às características da embolada, como processo poético-musical, torna-se sugestiva da convergência entre estas e os procedimentos adotados em seu processo criativo.

As características da embolada estão associadas às conotações do termo originário da tradição oral brasileira, pelo efeito de canto “embolado” causado pelos procedimentos verbais e pela rapidez do movimento musical envolvidos nessa forma de expressão popular. Duplas de emboladores, ou coquistas, se apresentam em feiras, praças e, entretêm seu público, acompanhados, apenas, de pandeiro ou ganzá em ritmo de *coco*. A linguagem empregada em dicção complicada exige destreza vocal que o cantador exhibe, em desafio à resposta do parceiro ou à compreensão dos ouvintes, ao desenvolver o conteúdo do texto produzindo efeito emaranhado, cômico ou satírico (ALVARENGA, 1982).

O artista volta-se para essa tradição popular e sua linguagem para criar a canção *Vô Imbolá* e servindo-se das características formais e temáticas dessa “matriz cultural”, desenvolve a narrativa autobiográfica do “cantador” Zeca Baleiro, sua origem, provas,

¹ Zeca Baleiro em entrevista à Patrícia Palumbo (PALUMBO, 2002, p.137).

² A canção *Vô Imbolá*, de autoria de Zeca Baleiro, é a primeira faixa do álbum *Vô Imbolá* (produção do álbum: Celso Fonseca, co-produção Zeca Baleiro); produção artística MZA/ Universal Music, 1999.

dificuldades, influências, perdas e conquistas como metáfora da trajetória cultural e artística do compositor maranhense.

Utilizamos neste estudo, o conceito de “matriz cultural”³ proposto por Martin-Barbero ao formular uma nova concepção de cultura popular em relação à cultura de massas no contexto da América Latina. Historicamente, essas matrizes, práticas sociais que contribuem para a constituição de identidades, têm sido atualizadas e significadas segundo novos contextos em suas temporalidades tornando-se, por sua permanência e uso, sedimento com potencialidade para constituição de novas expressões culturais (MARTIN-BARBERO, 2003). No caso da música popular brasileira, historicamente, a embolada vem sendo apropriada em processo constante de reelaboração simbólica. Os exemplos não faltam, eles remetem de Noel Rosa às recentes aproximações inovadoras entre a embolada e o rap.⁴ Como emboladores que obtiveram espaço na mídia nos anos 1990, contexto dessa canção de Zeca Baleiro, temos Dona Selma do Coco, as duplas Cajú e Castanha, pela gravadora Trama e Terezinha e Lindalva. Vale destacar que o ritmo do Coco foi utilizado por muitos outros compositores nordestinos, como Alceu Valença, pelo movimento Manguebeat com Chico Science, e bandas de rock pernambucanas. Uma inovação, na mescla de embolada com rap, tem como precursor Zé Brow em seu CD “Repente Rap Repente” com participações especiais de Zeca Baleiro, Rappin Hood, Castanha (da dupla com Caju) e DJ Marcelinho. Participa dessa vertente, Rappin Hood com “De Repente” no CD “Sujeito Homem”.

Na *Imbolada* de Zeca Baleiro, a “matriz cultural” da embolada⁵, então reelaborada, encontra-se deslocada de seu contexto “original”. A ritualidade das feiras e praças é citada

³ “Matrizes culturais”, conforme teóricos da vertente dos Estudos Culturais latino-americanos a exemplo de Martin-Barbero, são práticas sociais exercidas por determinados grupos em processo de constante reelaboração simbólica contribuindo para a formação de uma identidade coletiva. Observamos, nesse estudo, “matrizes” como pertencendo ao eixo diacrônico da cultura (histórico), e como estas vêm sendo resignificadas no eixo sincrônico da cultura (temporalidades) sob suas formas de mediações em sociabilidades, ritualidades, lógicas de produção cultural, tecnicidades, formatos industriais e competências de recepção.

⁴ Noel Rosa, ainda no Bando de Tangará, gravou “Minha Viola” em 1929, uma embolada cômica. Com o rádio, e especialmente a partir da difusão da música nordestina nos anos 1940, destacaram-se diversos artistas que se apropriaram da embolada. Como o pernambucano Manezinho Araújo nos anos 1940 e 1950, com destaque para “Veja como o coco é bom”, “Cuma é o nome dele”, entre outras composições. Jackson do Pandeiro fez grande sucesso nas décadas de 1950 e 1960.

⁵ Coco e Embolada apresentavam-se originalmente indissociáveis em manifestações coreográficas, onde o refrão coral (chamado Coco) era cantado coletivamente em danças nordestinas, sendo a Embolada o nome dado à estrofe cantada pelo solista em seguida ao refrão (ANDRADE, 1989). Nos

em seus procedimentos, sonoramente em seus ruídos e vozes como “representação”. Mas seu espaço e forma de difusão são os da mídia, dos programas de TV, da ritualidade dos shows, da audiência do rádio, da versatilidade na web em sites, podcasts, webrádios e nos formatos industriais em CDs e DVDs. Segue as lógicas de produção das novas técnicas, em gravações e programações digitais. Esses procedimentos facilitam a tendência às citações, *samples*, a apresentação de outras obras, falas, sons significativos como discursos em justaposição, conforme veremos a seguir.

Aproximando-se as observações aqui apontadas a respeito da Embolada, ao conceito de “matriz cultural” de Martin-Barbero, acreditamos poder considerá-la como tal, um “sedimento” por sua permanência e uso e por seu potencial de atualização e significação em novas formas de expressão, como ocorre na canção *Vô Imbolá* de Zeca Baleiro.

2.1 DESEMBOLANDO A CANÇÃO

A análise da canção *Vô Imbolá*, aqui desenvolvida, articula dois métodos em seus respectivos aportes teóricos: *Análise/teoria dialógica do discurso* em seus conceitos fundamentais no *Círculo de Bakhtin* e o método semiológico-hermenêutico, para *Análise da música popular*, de Philip Tagg- já apresentados neste estudo. Compreendendo a canção em sua materialidade verbal e sonora, esta análise busca em sua linguagem a construção de sentidos, levando em conta relações *dialógicas* entre letra, características poéticas formais, citações intertextuais e interdiscursivas, apropriações, *samples*, falas, e as ocorrências sonoras e musemáticas. Algumas informações sobre sua produção e procedimentos foram obtidas junto ao arranjador e programador da faixa, Érico Theobaldo⁶. Sua leitura deve ser

cocos de embolada costuma-se alternar a estrofe do cantador com cantos conhecidos ou de improviso em ritmo declamatório precipitado e uma parte mais lírica que cabe ao coro de resposta dos participantes. Os instrumentos utilizados para percussão são: ganzá, bombos, zabumbas, pandeiros, cuícas ou apenas palmas. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br>. Acesso em: 05.mai.2009.

⁶ Érico Theobaldo, ou DJ Periférico, é produtor, programador, DJ, músico versátil. Participa do coletivo Embolex (grupo experimental audiovisual) e da banda de electro-rock, Téléphatique. É autor de diversas produções musicais e trilhas para dança, teatro e cinema. Participa da produção de Zeca Baleiro desde os primeiros álbuns.

acompanhada observando-se a letra da canção e os quadros de suas matrizes analíticas: “Representação gráfica das ocorrências sonoras e musemáticas” e “Observações sobre recursos de linguagem empregados na canção”, bem como exemplos sonoros cujos links da web, para fonogramas ou vídeos, encontram-se citados em rodapé. Eles são o resultado de ampla pesquisa das semelhanças sonoras entre os elementos encontrados na canção e em outras músicas ou sonoridades que participam da mesma cultura ou contexto e de suas associações simbólicas paramusicais.

Canção Vô Imbolá - Letra

Refrão:

Imbolá vô imbolá
Eu quero ver rebola bola (3x)
Você diz que dá na bola
Na bola você não dá

I

Quando eu nasci
Era um dia amarelo
Já fui pedindo chinelo
Rede café caramelo
O meu pai cuspiu farelo
Minha mãe quis enjoar

II

Meu pai falou
Mais um bezerro desmamado
Meu deus que será bandido
Soldado doido varrido
Milionário desvalido
Padre ou cantor popular

III

Nem Frank Zappa
Nem Jackson do Pandeiro
Lobo bom e mau cordeiro
Mais metade que inteiro
Me chamei Zeca Baleiro
Pra melhor me apresentar

IV

Nasci danado
Pra prender vida com clips
Ver a lua além do eclipse
Já passei por bad trips
Mas agora o que eu quero
É o escuro afugentar

V

Faz uma cara
Que se deu essa empreitada
Hoje a vida é embolada
Bola pra arquibancada
Rebolei boleiei e nada
Da vida desimbolá

Refrão

VI

Vô imbolá minha farra
Minha guitarra meu riff
Bob Dylan Banda de Pife
Luiz Gonzaga Jimmy Cliff
Poesia não tem dono
Alegria não tem grife
Quando eu tiver cacife
Vou-me embora pro Recife
Que lá tem um sol maneiro
Foi falando brasileiro
Que aprendi a imbolá

VII

Eu vou pra Lua
Eu vou pegar um aeroplano
Eu vou pra Lua
Saturno Marte Urano
Eu vou pra Lua
Lá tem mais calor humano
Eu vou pra Lua
Que o cinema americano

Canção Vô Imbolá – Falas em *samples*

Fala 1 – Seu Tônico (pai de Zeca Baleiro)

Como é por ignorância
Transito
Mas se fosse unicamente
Para menoscar
Da minha alta prosopopéia
Dar te ia um soco
No alto da sinagoga
Que fosse a mais raso
Do que o solo pátrio

Fala 2 – Sebastião Bianco (integrante da Banda de Pífanos de Caruaru)

No sertão tem uma coisa muito bonita,... é embolada. Mas se tem uma palavra faltando pra completá... aquela palavra,... aquela palavra completa... a gente... a gente tanto faz como tanto fez.

Fala 3 – Fausto (o mendigo)

Quer dizer que... na Europa se sabe, né...
aí já é em cima da Grécia, né?
Eu fico meio [...] de ficar rolando por aí.

Fala 4 – Seu Tônico

Mais vale o homem, quando havia muito
do que em comparação jamais.

Outras declamações cantadas :

1- Zeca Baleiro

Embola embola
Rebimbela carambola
Manivela radiola
Embola em bola rebolá

Nessa embolada
Quem não bole
Com a rima
E vem encontrá
Matéria prima
Para se manifestá.

2- Zeca Baleiro

Eu vou
Eu vou vender a minha Van (vã)
Eu vou
Eu vou vender a minha Van (vã)
Eu vou
Eu vou vender a minha Van (vã)
Eu vou vender a minha Van (vã)
A minha vã filosofia.

VÔ IMBOLÁ – (Zeca Baleiro), Álbum: Vô Imbolá (1999)

OBSERVAÇÕES SOBRE RECURSOS DE LINGUAGEM EMPREGADOS NA CANÇÃO

Temas	Citações e Apropriações		Samples	Procedimentos
<p>Autobiografia do cantador, sua origem cultural, desafios e conquistas.</p> <p>Desafio à criatividade do artista para a mistura cultural.</p> <p>Sobre o tema Em encarte do CD: <i>Embolar:</i> <i>cantar embolada, fazer o bolo, emaranhar, confundir.</i></p>	<p>Anedota: reprodução parcial da anedota <i>Rui Barbosa e o ladrão de patos</i>.</p> <p>Cantiga de roda: trechos de <i>Morena de Minas</i> em “rebola a bola [...] você não dá”.</p> <p>Artistas: Frank Zappa Jackson do Pandeiro Bob Dylan Banda de Pife</p> <p>Embolada: aparente resposta à temática da Embolada <i>O Avião Brasileiro</i> em “Eu vou pra Lua [...] Saturno, Marte”.</p>	<p>Palavras: <i>clips; bad trips; riff; Van.</i></p> <p>Expressões: “bezerro desmamado” “doido varrido” “bola pra arquibancada” (futebol) “bola” e “rebola a bola” (cantigas de roda e outros repentes).</p> <p>“[...] vã filosofia [...]” alusão ao texto de peça teatral <i>Hamlet</i> de W. Shakespeare.</p> <p>Fábula: <i>O Lobo e o Cordeiro.</i></p>	<p>Bordão: Selma do Coco, artista emboladora em seu riso bordão: “Ha, haa”.</p> <p>Falas delirantes: Tonico Santos (pai do compositor): reprodução de anedota e provérbio final.</p> <p>Sebastião Bianco (Banda de Pífanos de Caruaru).</p> <p>Fausto (mendigo).</p>	<p>Pandeiro em ritmo de coco de embolada quase todo tempo.</p> <p>Bateria eletrônica - usada em dance music, rap e funk carioca.</p> <p>Forma poética – sextilha - comum a repentes e emboladas.</p> <p>Simulação de ambiente de feira com ruídos e vozes.</p> <p>Coro de resposta alternando com o cantador. Aclamação do vencedor.</p> <p>Procedimentos eletrônicos com: <i>samples</i>, <i>talk-box</i>, baixo <i>synth</i> em repetição.</p> <p>Efeitos de microfonia.</p> <p><i>Riffs</i> de guitarra com distorção semelhante aos de subgêneros do rock.</p>
<p>Execução: voz e guitarra (Zeca Baleiro), programação eletrônica, baixo-<i>synth</i>, bateria eletrônica, <i>samples</i> (Érico Theobaldo), <i>talk-box</i> (Beto Lefèvre), pandeiro (Marcos Suzano), vozes de 40 artistas e grupos musicais conhecidos. Arranjos: Zeca Baleiro e Érico Theobaldo.</p>				

VÔ IMBOLÁ

REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DAS OCORRÊNCIAS SONORAS E MUSEMÁTICAS

VOZ : Zeca Baleiro		PANDEIRO	FALAS	GUITARRA
R	Refrão	P	To	Zeca Baleiro marca presença do rock em distorções e riffs
1 a 7	Estrofes da canção		Biano	
Emb	Embola, embola, rebimbela...		Me	
Van	Eu vou, vou vender a minha Van...			
CORO e FEIRA		BATERIA	BAIXO	SCRATCH
Mais de 40 vozes de artistas conhecidos, relacionados ao trabalho de Zeca Baleiro		Programação eletrônica em loops		
Vô	Vô Imbolá	Timbres de bateria eletrônica, antiga Roland 808, significativa para primórdios do rap, dance music americana e funk carioca		
		Efeito do arranhar da agulha sobre vinil produzido em pickup. Recurso estético do rap		
		HA HAAAA		
		Selma do coco: sample de disco da artista emboladora		

No início do fonograma, uma declamação de Seu Tonico (pai do compositor) quebra de forma enfática o silêncio e introduz a faixa com um discurso empolado:

“Como é por ignorância, transito. Mas se fosse unicamente para menoscar da minha alta prosopopéia, dar-te-ia um soco no alto da sinagoga que fosse a mais raso do que o solo pátrio”.

O texto, a incitar difícil apreensão, aqui citado, reproduz com alterações um trecho da anedota popular *Rui Barbosa e o ladrão de patos*⁷ que ironiza a linguagem hermética com que se comunicava o intelectual (jurista, diplomata, escritor, orador, tradutor) e político brasileiro, Rui Barbosa - homem público que foi alvo de diversas formas de humor crítico como símbolo do mais alto grau de erudição.

Imediatamente, a seguir (ver gráfico das ocorrências sonoras), ouve-se no início da execução musical breve ruído eletrônico - que a atualiza e situa esteticamente - seguido de *sample* de pandeiro em ritmo de *coco*, reproduzido a partir de disco de dupla de emboladores (00:12min) instruindo o que virá a seguir. O ritmo de *coco* aqui apresentado, compreendido neste estudo como “*musema*”⁸ (conceito semiológico elaborado por Phillip

⁷ A anedota *Rui Barbosa e o ladrão de patos*, dentre as muitas formas de humor em que Rui Barbosa

foi alvo como figura pública, popularizou-se e adquiriu diferentes textos entre os quais citamos o mais frequente:

Ao chegar em casa, Rui Barbosa ouviu um barulho estranho vindo do quintal. Surpreendendo um ladrão tentando levar seus patos de criação, disse-lhe:

— Oh, bucéfalo anácrono! Não o interpelo pelo valor intrínseco dos bípedes palmípedes, mas pelo ato vil e sorrateiro de profanares o recôndito da minha habitação, levando meus ovíparos à sorrelfa e à socapa. Se fazes isso por necessidade, transijo; mas se é para zombares da minha elevada prosopopéia de cidadão digno e honrado, dar-te-ei com minha bengala fosfórica bem no alto da tua sinagoga, e o farei com tal ímpeto que te reduzirei à quinquagésima potência que o vulgo denomina nada.

O ladrão, confuso, perguntou:

— Doutor, eu levo ou deixo os patos?

Disponível em:

http://www.senado.gov.br/portaldoservidor/jornal/jornal84/dicas_portugues.aspx. Acesso em 20.out.2010.

⁸ A título de exemplo da sonoridade, incluímos link da web: Repentistas Beija-flor & Oliveira-emboladas. Trecho do documentário: Cordel, Repente e Canção (produção de Tânia Quaresma, 1975). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=tS355Hz7uDY>. Acesso em: 05/2010. Podemos entender este fragmento sonoro, segundo conceito semiológico proposto por Phillip Tagg, como um “*musema*”. Essa unidade mínima de expressão, associada a “*feixes de elementos*” e “*blocos de significação*” remete por comparação entre objetos a estilos musicais, práticas sociais e, por memória pessoal e coletiva, constrói por representação simbólica seus significados paramusicais a partir de signos sonoros.

Tagg) associa-se no interior da cultura brasileira a grande parte dos gêneros e práticas musicais que simbolicamente representam expressões populares localizadas no nordeste brasileiro. Particularmente o toque rústico e isolado do instrumento marca sonoridade estilística obrigatória no coco de embolada⁹, cujo significado “paramusical” nos remete às expressões populares originalmente ligadas às tradições de oralidade. Nesse sentido, o signo sonoro do coco informa a linguagem que se desenvolverá na canção – a estilização da *embolada*, como observamos nessa análise, conjugada, constitutivamente, à apropriação de formas de expressões populares tradicionais como anedotas, poemas, cordéis, provérbios, cantigas e fábulas.

Há uma tensão dialógica entre a declamação de Seu Tônico e a embolada que se anuncia. Entendemos que entoação solene do suposto discurso de Rui Barbosa na anedota constitui a paródia de sua oratória como representação da alta cultura. Na paródia, segundo Bakhtin, se emprega a fala de outro no intuito de forçá-la a servir a fins opostos ao discurso original, “[...] *É por esse motivo que a fala do outro na paródia deve ser marcada com tanta clareza e agudeza*” (BAKHTIN apud SANT’ANNA, 2004, p.14) como o faz Seu Tônico na canção num tom ambíguo entre o jocoso e o solene como apropriação daquela fala. O sentido cômico na canção expõe o antagonismo entre as vozes representadas, *dessacraliza* a oratória *do outro*, produzindo o efeito de dissolução das hierarquias culturais, espaço em que se desenvolverá a estilização da embolada.

A seguir, a presença do fragmento sonoro dessa tradição é substituída por outra execução de *coco* pelo percussionista Marcos Suzano, inovador na técnica do toque do pandeiro na música brasileira, mantendo-se até o final da canção. Porém aqui, a palavra poética que iremos comentar não se deixa acompanhar percussivamente apenas de pandeiro ou ganzá, mas também de elementos estéticos do pop, bateria eletrônica (Modelo Roland 808) utilizada nos primórdios do rap, dance music norte americana e no funk carioca junto ao *baixo-synth*, até o final da canção.

A canção *Vô Imbolá* estabelece logo no refrão introdutório em tom de “desafio”, linguagem comum às pelejas entre cantadores repentistas, a provocação para a criatividade do artista em elaborar a “mistura cultural”: “Imbolá vô imbolá/ Eu quero ver rebola bola/ [...] / Você diz que dá na bola/ Na bola você não dá”.

⁹ Sobre as características formais da embolada ver Oneyda Alvarenga (1982).

O vocábulo “bola”, aqui empregado como sinônimo de criatividade e inteligência, se entrelaça aos versos encontrados na cantiga de roda Morena de Minas, em que o refrão, tradicionalmente acompanhado pelos gestos do giro dos quadris (rebolado) dos participantes, diz: “Rebola bola/ Você diz que dá e dá / Você diz que dá na bola / Mas na bola você não dá”. Esses elementos aproximados na canção, semantizam a expressão “rebola a bola” e conferem uma conotação lúdica e de flexibilidade ao pensamento e à criatividade.

A palavra “bola” tem sido frequentemente empregada na terminologia dos cantadores como sinônimo de tino, cabeça, inteligência. As dificuldades impostas pela forma ao improviso fazem da *embolada* um processo que não só puxa pela língua como pela inteligência do embolador, ou seja, pela “bola”, o jeito poético musical da criação do cantador (TRAVASSOS, 2001).

Quanto aos aspectos sonoros, também como em um “desafio” a voz de Zeca Baleiro, prolongada ao final da execução do primeiro refrão, remonta-se à repetição da mesma produzindo um efeito de duplicidade de vozes e insinuando sutilmente a participação de uma dupla de emboladores. Baleiro interpreta o prolongamento vocálico no canto com o timbre nasalado típico dos cantadores. É marcante a presença do pandeiro em ritmo de *coco*, que conduzirá a declamação da melodia praticamente até o final da execução da canção (ver gráfico das ocorrências sonoras e musemáticas), como tradicionalmente ocorre em feiras e praças nordestinas brasileiras.

A canção segue a forma das expressões poéticas populares de tradição oral (emboladas e cordéis) onde a métrica mais empregada é a sextilha, estrofes com seis versos de sete sílabas. As estrofes confirmam Câmara Cascudo, ao afirmar que a sua característica é o refrão e a estrofe de seis versos e que, conforme Oneyda Alvarenga, podem apresentar no primeiro verso quatro sílabas (TRAVASSOS, 2001), como na estrofe I:

“Quando eu nasci (4 sílabas) / Era um dia amarelo (7 sílabas)..., e assim por diante”.

As primeiras cinco estrofes da canção seguem essa forma característica, mas é comum fazer uso de diferentes métricas durante uma sequência cantada, o que se verifica na sexta e sétima estrofes. Na embolada é permitido cantar de improviso, bem como, apresentar “trabalho” (texto já preparado).

As aliteraões, repetição de fonemas, paralelamente à repetição de sons de mesma altura e duração aproximam texto e melodia em homologia, produzindo o efeito repetitivo que se comprime no andamento da execução (TRAVASSOS, 2001). Essa repetição, sonoridade e ritmo sugerem um sentido de enumeração, linguagem comum também à literatura de cordel, que no caso do início da canção serve para significar hábitos culturais com os quais o personagem mantém, num tom jocoso e exagerado, uma relação de naturalidade logo ao nascer:

“Quando eu nasci
Era um dia amarelo
Já fui pedindo chinel
Rede café caramelo
O meu pai cuspiu farelo”...

Enumeram-se os hábitos de sua região tropical (dia amarelo) e nordestina, pelo uso do chinelo, da rede, do consumo alimentar da farinha (... cuspiu farelo), do café e, particularmente, do gosto do compositor pelos caramelos. A inserção do personagem na cultura popular nordestina traduz-se também pelo uso da expressão bezerro desmamado, relativa à criança que chora demais, adulterada pela fala do pai que manifesta a preocupação com relação à sorte do filho e ao aumento da prole: “mais um bezerro desmamado”, e enumera as incertezas quanto ao futuro desse brasileiro com os contrastes de nossas posições sociais, como na estrofe II:

“Meu pai falou
Mais um bezerro desmamado
Meu deus que será bandido
Soldado doido varrido
Milionário desvalido
Padre ou cantor popular”.

2.2 APRENDI A EMBOLAR

Quanto à construção da identidade do personagem, encontramos na estrofe III a citação de dois grandes nomes de compositores e intérpretes populares dos quais se distingue modestamente por grande admiração:

“Nem Frank Zappa / Nem Jackson do Pandeiro/[...]/ Mais metade que inteiro/ Me tornei Zeca Baleiro...”

Frank Zappa, cientista do rock segundo a Revista Bravo, foi um pioneiro na fusão do pop com experiências eletroacústicas da vanguarda de nosso tempo, incorporando elementos do jazz e da música clássica. Sua carreira de mais de três décadas foi marcada pela tendência a iconoclastia, ironia e irreverência. Mostrava-se interessado pelas novas possibilidades que surgiram com os computadores e o *sampler* e anteviu a transformação da música com as novas tecnologias (REVISTA BRAVO, dez 2003). Jackson do Pandeiro, paraibano, filho de cantadora de Coco, de origem humilde, recordista de público e vendas nas décadas de 1950 a 1960 no Brasil foi considerado Rei do Ritmo não só por transitar por diversos gêneros musicais - baião, coco, samba-coco, rojão, marcha - mas também pela maestria e inovação rítmica empregada na voz e no instrumento - o pandeiro (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN).

Músicos pertencentes ao universo diversificado de influências do personagem Zeca Baleiro *dialogam* na canção com a inversão dos valores presentes na fábula de Jean de La Fontaine, *O lobo e o cordeiro*, em que a moral da história critica a constante vitória da razão do mais forte, o lobo, sobre o cordeiro, o mais fraco. A inversão desse valor, em lobo bom e mau cordeiro, aproxima a qualidade de inconformismo, irreverência e inovação às características musicais dos artistas citados.

O personagem exalta suas qualidades inatas na estrofe IV, segundo a linguagem das Emboladas, em que é comum, segundo Travassos (2001) contarem-se coisas absurdas, marcos, vantagens e bazófias com as quais o cantador se vangloria de virtudes que não tem:

“Nasci danado
Prá prender vida com clips
Ver a Lua além do eclipse”.

A canção, porém, ultrapassa esse sentido humanizando o personagem que assume suas fragilidades nos versos seguintes:

“Já passei por bad trips
Mas agora o que eu quero
É o escuro afugentar”.

Seguindo a narrativa autobiográfica do cantador na canção, após comentar origem, influências e construção de sua identidade, retoma o sentido da palavra “bola” como inteligência na estrofe V. Utiliza a expressão do futebol, “bola pra arquibancada”, que adquire no encontro com a significação dada à palavra “bola” pela cultura popular nordestina um duplo sentido nessa estrofe, o da criação (bola) para o grande público (arquibancada) e seu emprego no jogo de futebol (bola fora do campo) como a tentativa frustrada de obter resultados positivos, até então (sucesso) diante do grande público, através da criação:

“Hoje a vida é embolada/ Bola pra arquibancada/ Rebolei boleiei e nada/ Da vida desembolá”.

A seguir, surgem vozes e ruídos como representação de um ambiente público ou feira (01:13min) que servirão de “paisagem sonora” aos coros que respondem -“Vô Imbolá”, alternando-se ao canto do solista no refrão (01:20 a 01:30min). Essas sonoridades remetem, por associação, à manifestação coreográfica do coco de embolada em que cabe coletivamente aos participantes da dança os coros de resposta (cocos) que se intercalam às estrofes improvisadas do cantador (*embolada*). Como representação o coro e a feira se constituirão no “público” do “cantador” Zeca Baleiro. No caso da canção em análise, as vozes dos participantes reproduzidas em coro e ambientação, chamadas no encarte de “feira” são creditadas a 40 artistas convidados, relacionados ao compositor.

Comuns na literatura de cordel, repentes e emboladas, as enumerações de nomes próprios e substantivos, soam nessa forma de expressão como demonstração de saber enciclopédico e de erudição e se prestam à reunião inusitada de elementos disparatados a provocar riso e perplexidade (TRAVASSOS, 2001). Em *Vô Imbolá*, na estrofe VI, a enumeração e reunião inusitada de elementos de estilos musicais diversos tende a provocar o mesmo efeito de comicidade e estranhamento, mas reflete, em metalinguagem, o processo criativo propenso à mistura e à diversidade das influências musicais das quais o cantador diz ser portador e servir-se sem restrições ou hierarquias.

Nesse sentido, são apresentados, lado a lado, signos de diferentes práticas musicais, “Vô imbolá minha farra/ Minha guitarra meu riff”, assim como interação ídolos da música popular internacional e nacional que representam realidades ou movimentos musicais e culturais distintos. Bob Dylan, grande ídolo do rock no momento histórico da Contracultura,

na década de 1960, mistura-se a um dos mais antigos e tradicionais grupos musicais brasileiros, a Banda de Pífanos de Caruaru. Jimmy Cliff, um dos pioneiros na divulgação mundial do reggae e do estilo de vida jamaicano, ídolo do Movimento Rastafari, aproxima-se de Luiz Gonzaga, Rei do Baião, que propagou nos grandes centros urbanos brasileiros a musicalidade e as questões do sertanejo nordestino, ao mesmo tempo em que se tornou referência de brasilidade no exterior nos anos 1950:

“Vô imbolá / [...] / Bob Dylan Banda de Pife/ Luiz Gonzaga Jimmy Cliff /[...]”.

O número reduzido de elementos sonoros que acompanham essas citações, em que se ouve apenas o pandeiro, realça nesse momento o ruído da microfonia (02:21 a 02:30 min.), efeito acústico da realimentação constante de um sistema sonoro por ressonância. Acreditamos que o efeito sonoro da microfonia contribui nesse momento para a significação do conteúdo poético em metalinguagem como “ressonância” dessas influências.

Essa ordem de realidades e culturas, aparentemente excludentes, é compatibilizada por apropriação, sem que se interponha entre o compositor, a poesia e a música, normas, marcas ou rótulos - próprios da cultura do consumo, como conotados na palavra grife: “Poesia não tem dono / Alegria não tem grife”. Na poesia popular, os procedimentos de empréstimos e reelaboração de textos tradicionais ou temas recorrentes de outros poetas e autores, faz do exercício intertextual prática constitutiva do improviso. Podemos interpretar essas apropriações de signos culturais distintos, multidirecionais e a possibilidade de hibridizá-los como metáfora da brasilidade no verso final da estrofe: “Foi falando brasileiro que aprendi a embolar”.

2.3 FALAS DELIRANTES

Alguns traços comuns às formas de cultura oral, e mais especificamente, às emboladas, conferem ao embolador uma liberdade de linguagem que o desobriga da submissão aos sentidos lógicos, como o uso de uma sucessão de palavras aproximadas unicamente pelo seu valor sonoro. A dicção complicada desafia a destreza oral do

embolador, procedimento que pode se radicalizar no “trava-língua”, aproximação de palavras de sonoridade bastante semelhante e diferentes sentidos, um verdadeiro jogo de pronúncia e virtuosismo vocal, como os tradicionais: quem a paca cara compra, paca cara pagará (TRAVASSOS, 2001).

Os “trava-línguas”, de tradição oral, apresentam-se em outras expressões populares, em seu aspecto lúdico como brincadeiras infantis, em folhetos da literatura de cordel e nos desafios de cantoria-de-viola. Encontramos um exemplo no repente de Caximbinho e Geraldo Mouzinho (aos quais, a canção apresenta uma dedicatória no encarte), como “Coco do trava-língua”¹⁰, que diz no refrão: “Duvido você dizer: rara Lara lora liza, duvido você dizer: rara Lara lora Liza”. Este último também encontrado em Embolada da dupla Caju e Castanha de nome: “Roda rodete rodiano” em que, entre outros “trava-linguas” se ouve: Apanha se não disser: roda rodete rodiano.¹¹

A canção de Zeca Baleiro valoriza a destreza do cantador para a dicção complicada, sem radicalizá-la no trava-língua, mas realça a aproximação das palavras pelo valor sonoro. A intersecção de texto em melodia declamatória que se inclui na segunda parte após o refrão na voz de Zeca Baleiro ressalta esse valor:

“Embola embola / Rebimbela carambola / Manivela radiola / Embola em bola rebola / Nessa embolada/ Quem não bole com a rima” ...

Simultaneamente, acompanhando a declamação, ouvimos, em *sample*, provavelmente, da música “A Rolinha”, a gargalhada (“ha haa”, que se tornou um bordão) de Dona Selma do Coco¹², representante da vertente maliciosa do gênero.

¹⁰ CAXIMBINHO e MOUZINHO, Geraldo. *Coco do Trava Língua*. In: CD, *O Que é Repentismo*, Coleção Primeiros Acordes: Copacabana, 99481.

¹¹ A embolada de Caju e Castanha, *Roda Rodete Rodiano*, foi retomada em *cover* por Chico Science e Nação Zumbi sob arranjos de procedimentos eletrônicos *dub*, recurso estético do reggae contemporâneo (CHICO SCIENCE e NAÇÃO ZUMBI. *Roda Rodete Rodiano*. In: CD Promocional da Revista TRIP, n.86, 1999. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=xCP2h1QCjkg>.

¹² Dona Selma do Coco compositora, coquista e tapioqueira em Olinda, ganhou projeção a partir do Festival Abril pro Rock no Recife em 1996. Sua música *A Rolinha* foi sucesso no carnaval do ano seguinte e integrou seu primeiro CD *Minha História*, gravado pela Paradoxx, vencedor do Prêmio Sharp. Participou de Festivais e turnês internacionais, EUA e Europa, junto a outros artistas populares de Pernambuco, entre 2001 e 2004 (Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira). Lançando seu oitavo CD em 2008, lamentava o desprestígio do coco se comparado à década anterior. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/selma-do-coco>. Acesso em 20.mar.2010.

Logo após o canto de Zeca Baleiro, ouve-se ao fundo, em *sample*, a interagir com a canção principal, um fragmento de fala em que Sebastião Bianco (01:39 a 01:54 min.), integrante da tradicional Banda de Pífanos Zabumba de Caruaru¹³, comenta sobre a escolha aleatória das palavras por parte do artista na Embolada:

“No sertão tem uma coisa muito bonita... é embolada. Mas se tem uma palavra faltando pra completá... aquela palavra,... aquela palavra completa... a gente... a gente tanto faz como tanto fez.”

Essa liberdade de linguagem dos emboladores os distingue dos demais repentistas. Os cantadores de viola preocupam-se em demarcar as diferenças entre cantoria e embolada. Consideram-se representantes do autêntico repente por conferirem maior fidelidade à forma poética da cantoria e ao mote (tema) do canto. Por outro lado, o instrumental dos emboladores, os ganzás e pandeiros, aceleram a execução reduzindo os intervalos entre estrofes e versos que restringem o tempo de reflexão na improvisação do canto (TRAVASSOS, 2001). Nesse sentido, para os cantadores, as emboladas produziram uma linguagem obscura.

Mario de Andrade considerava positivo o sentido obscuro produzido pelo canto dos cocos. Via essa expressão como uma particularidade cultural das classes populares ou de alguns segmentos desta que permitia a experiência de uma lógica “subconsciente” e “não-analítica”. Assim, relata suas observações sobre o processo criativo do embolador Chico Antonio¹⁴. Dizia também, ser um coqueiro muito original, não cantar nunca sentado, nem parado, além de perfazer uma ronda entontecedora:

[...] Chico Antonio vai girando sobre si mesmo. Ele procura de fato ficar tonto porque, quanto mais gira e mais tonto, mais o verso da embolada fica sobrerrealista... (TRAVASSOS, 2001).¹⁵

¹³ A Banda de Pífanos Zabumba de Caruaru, criada em 1924 pelos irmãos Benedito e Sebastião Bianco, ganhou projeção na mídia a partir de 1969 quando Gilberto Gil gravou a composição “Pipoca Moderna” de Sebastião Bianco. Influenciou diversos artistas e bandas, como Quinteto Armorial e nos anos 1990, o grupo Mestre Ambrósio. Por ocasião do lançamento de *Vô Imbolá* a família Bianco desenvolvia seu trabalho com a gravadora Trama.

¹⁴ Mario de Andrade encontrou-se com Chico Antonio em 1929, conforme registrado em “O Turista Aprendiz”. Só muito mais tarde, em 1979, foi redescoberto por Deífilo Gurgel, folclorista, o que lhe favoreceu contato com jornalistas e participações em festivais. Gravou único disco com seus cocos *No Balanço do Ganzá*, pela FUNARTE em 1982. Seu coco *Usina* foi gravado pelo grupo Mestre Ambrósio, em 1996 e recebeu homenagem de Antonio Nóbrega no show “Na pancada do Ganzá”.

¹⁵ ANDRADE, Mario de. *Os Cocos*. São Paulo: Duas Cidades, Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984, p.372, 373 (apud. TRAVASSOS, Elizabeth. op.cit.).

A canção expõe, pelo recurso tecnológico do *sampler*, algumas falas ou fragmentos colhidos em outros ambientes e contextos. A experiência de uma lógica “subconsciente” parece ser valorizada no álbum de Zeca Baleiro quando no encarte do CD, essas falas são adjetivadas como “falas delirantes”. Estas surgem e dialogam na composição com outros elementos sonoros ou verbais igualmente distribuídas pelo corpo da composição.

Outro *sample* dialoga autorizando o discurso de Fausto, o mendigo (pouco antes da estrofe final da canção), precedido por canto em *talk-box*¹⁶ (02:36 a 02:37min) que anuncia: “Vô Imbolá”. Como recurso expressivo de subgêneros do rock (hard rock, heavy metal), o *talk-box* produz um efeito híbrido entre a voz humana e o instrumento musical. Essa oralidade mediada anuncia e dialoga na canção, em diferentes momentos, com outros vocais, como os coros de resposta, a voz de Dona Selma do Coco e o discurso do mendigo. Acompanham musicalmente, a fala de Fausto (02:36 a 02:46min), *riffs* de guitarra de textura distorcida (02:36 a 03:30min) em que o sentido não melódico, mas ruidoso é priorizado, com harmonia de poucos acordes¹⁷. Esses *riffs*, executados por Zeca Baleiro, prolongam-se até a última estrofe da canção. No contexto dos anos 1990, *riffs* semelhantes encontram-se já hibridizados, entre outros, no trabalho de Chico Science e Nação Zumbi, representante maior da cena musical Mangue Beat, sendo mais bem observados nas músicas *Da Lama ao caos* e em *A cidade*¹⁸. Podemos aproximar a sonoridade aqui referida pertencente à cena musical do Recife, à alusão poética na estrofe VI:

“Quando eu tiver cacife/vou-me embora pro Recife/ que lá tem um Sol
maneiro/ foi falando brasileiro/ que aprendi a embolar.”

Assim, o mendigo surge em meio aos sons dos *riffs* da guitarra (semelhante aos de Chico Science e Nação Zumbi), *baixo-synth* (signo do rock) e bateria eletrônica (significativa no rap, dance music e funk carioca). A fala distante e pouco audível parece dizer:

¹⁶ *Talk box* é um dispositivo utilizado para dar efeito similar a voz em instrumentos musicais, normalmente guitarras. Associado aos subgêneros do rock, pode ser observado, mais claramente, nos solos do guitarrista Slash na Banda Guns N’Roses (hard rock / heavy metal). Exemplo com Slash disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=b2BxT2ui1xc>. Acesso em: mai.2010.

¹⁷ *Riffs* de guitarra com distorção ruidosa associados à microfonia e baixo mais grave constituem recursos expressivos de alguns subgêneros do rock como hard rock, heavy metal, grunge etc. Performances que sugerem agressividade sonora e comportamental.

¹⁸ As duas músicas citadas participam do CD *Da Lama ao Caos* de Chico Science & Nação Zumbi / Chaos/Sony, 1994. Os *riffs* observados nesses fonogramas são do guitarrista Lucio Maia de CSNZ. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=es2re443z4k>, apresentação CSNZ no *Hollywood Rock In Concert* em 1996.

“Quer dizer que ... na Europa se sabe, né?... aí já é em cima da Grécia, né? Eu fico meio [...] de ficar rolando por aí”.

A fala de Fausto é seguida pela representação de uma multidão de vozes, composta por mais de 40 artistas relacionados ao trabalho do compositor, que em coro de resposta ao refrão, (02:44 a 3:11min), já na estrofe final, entoam: “Eu vou pra Lua”.

2.4 A FANTÁSTICA VIAGEM DO POETA À LUA

Elizabeth Travassos, em sua contribuição ao estudo da Embolada “O Avião Brasileiro” analisa a maneira como, semelhante a trechos de cantoria e alguns poemas de literatura de cordel, Emboladas mantêm conexão com gêneros literários do fantástico e do maravilhoso trabalhando em justaposição acontecimentos naturais e sobrenaturais. No gênero fantástico, o narrador hesita diante de fatos que não comportam explicação plausível com causalidade natural. No maravilhoso, a ação sobrenatural é perfeitamente compatível com a lógica do narrador dando vida a objetos, animais que falam e outras possibilidades mágicas. A presença do maravilhoso vem acompanhada de hipérbole, que engrandece ou diminui a verdade das coisas. O exagero se faz presente também na tradição do uso de “marcos” como castelos, animais ferozes, explosões, venenos que encerram perigos, desafios, superações que ressaltam a coragem como metáfora do poder do poeta através de feitos com os quais o cantador conta suas vantagens (TRAVASSOS, 2001). Citamos, a esse respeito, versos da Embolada, “O Avião Brasileiro” de Antonio da Mulatinha e Dedé da Mulatinha¹⁹ em que o aeroplano é o grande marco do poeta:

“[...] Fiz um aeroprano / Na maneira de um Apolo / Para voar desse solo / Foi fabricado esse ano / Vou mandá-lo pra Urano / Mostrar meu saber

¹⁹ Segundo Elizabeth Travassos (2001), essa Embolada foi ao ar no programa *Crepúsculo ao Som da Viola*, pela Radio Caturité, em Campina Grande em 1985. Trechos com a temática de “O Avião Brasileiro” executados por Dedé da Mulatinha, puderam ser vistos no documentário *Sons da Rua* do diretor Roberto Berliner, 1997, em site sobre músicos de rua do Brasil e do mundo. Disponível em: <http://www.somdarua.com.br/artista.php?codArtista=12>. Acesso em 05.mai.2009.

profundo / Em menos de um segundo / Percorro a constelação / Eu vou visitar Plutão / E pra poder voltar pro mundo /[...] (TRAVASSOS, 2001)".

As semelhanças entre os elementos de *O Avião Brasileiro* e a última estrofe da canção *Vô Imbolá* são surpreendentes. Aparentemente, como uma citação, o personagem de Zeca Baleiro "viaja" no mesmo aeroplano criado por Antonio da Mulatinha e Dedé da Mulatinha, ou em outro do mesmo gênero "maravilhoso". Em ação sobrenatural, o personagem apropria-se do objeto, marco do poeta: "Eu vou pegar um aeroplano", correspondido por um coro (vozes de artistas) que se intercala em "exclamação de ligação" e responde repetidamente: "Eu vou pra Lua". Assim, o personagem executa sua proeza e viaja como que acompanhado da multidão:

"Eu vou pra Lua (coro) / Vou pegar um aeroplano / Eu vou pra Lua (coro) / Saturno Marte Urano / Eu vou pra Lua (coro)".

À presença do coro acrescentam-se vozes e ruídos como representação de feira. A multidão aqui representada sugere a presença da "massa" convidada a ir à Lua como nos trechos que reproduzimos da embolada *O Avião Brasileiro*:

"[...] Avisa a toda massa / Que prepara a ficha sua / Quem quiser ir para a Lua / Venha que eu levo de graça [...] /
[...]
Dentro do avião eu fiz /Um aparelho telescópico / Assiste o cinemascope [...] do país [...]
Vou escrever pra Alemanha [...] / Que agora eu tenho um transporte
Que nem a América do Norte / Fez um aparelho assim"(apud TRAVASSOS, 2001).

É na estrofe VII de *Vô Imbolá* (iniciada aos 02:44 min) que a sonoridade atinge o plano mais alto na dinâmica musical, com maior número de elementos sonoros, seguida do refrão final com coros de resposta "Eu vou pra Lua" e "Vô Imbolá". Após anúncio em *talk-box*, "Vô Imbolá", *riffs* de guitarra (presença do rock) antecedem o crescimento da dinâmica, onde ao já presente pandeiro, somam-se bateria eletrônica, *baixo-synth* e ruídos e vozes de feira (estes permanecerão até o final da canção). A sonoridade confere maior ênfase e euforia ao momento poético da viagem à Lua.

Compreendemos a proeza de ir à Lua como metáfora do poder, da competência e permanência ficcional da linguagem popular, em que o personagem no plano maravilhoso exalta seu marco, o aeroplano e a capacidade de realizações sobrenaturais com a "massa".

Essa competência aqui valorizada reúne condições de ser comparada criticamente como alternativa à ficção oferecida “à massa” pelo cinema americano:

“Eu vou pra Lua (coro) / Lá tem mais calor humano / Eu vou pra Lua (coro) /
Que o cinema americano...”

Por fim, em tom de euforia, o cantador insinua a apropriação de fragmento da frase célebre de Hamlet na tragédia de W. Shakespeare²⁰, ao refletir sobre a incapacidade humana de desvendar os mistérios do mundo, popularizada como: *Há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha a sua vã filosofia*.

Exalta com determinação a oportunidade – explorando a ambiguidade sonora da palavra Van/vã - Van (veículo de transporte ou carga) ou vã (fútil, inútil, ineficaz) – em comercializar sua competência poética atingindo a “massa” através do mercado: “Eu vou, eu vou vender a minha Van/vã [...] a minha vã filosofia.” A provocação bem humorada flexibiliza a contradição indissolúvel entre “arte e mercado” na cultura de massas. Prontamente ouvem-se os gritos e vozes “da feira” como a aclamar, como costume dos “ouvintes”, o “cantador” Zeca Baleiro, vencedor da peleja.

Imediatamente, em tom conclusivo, aludindo às estruturas finais de fábulas em que comparecem provérbios e lições morais, ao final da canção, em *sample*, outra fala “delirante” de Seu Tônico (03:46 a 03:48min) adverte:

“Mais vale o homem quando havia muito do que em comparação jamais.”

Momento em que as vozes “da massa” se retiram distanciando-se, e que se ouve um som de *scratch*²¹ (03:57 min), sonoridade que se tornou signo do rap, da cultura hip hop e, por associação paramusical, das práticas musicais e culturais, expressões simbolicamente representativas das camadas sociais desfavorecidas nas periferias das grandes metrópoles.

²⁰ “There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy” In Shakespeare, William. *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, Ato I, cena5, p.9.

Disponível em: <http://www.netlibrary.comReader>.

Machado de Assis apropriava-se frequentemente de fragmentos textuais de Shakespeare, em seus romances, parodiando-os em contextos cotidianos, onde a livre tradução da expressão, por “vã filosofia”, foi utilizada.

²¹ Efeito sonoro do arranhar da agulha sobre o disco de vinil produzido em pickup. Entendido neste estudo como um “musema” por adensar significações relacionadas à cultura hip hop e ao estilo poético-musical rap como expressão das camadas urbanas desfavorecidas.

3 ANÁLISE DA CANÇÃO *MINHA TRIBO SOU EU*

“Essa crioula tem o olho azul
Essa lourinha tem cabelo Bombril
Aquela índia tem sotaque do Sul
Essa mulata é da cor do Brasil [...] *Häagen-dazs* de mangaba
Chateau canela-preta
Cachaça made in Carmo
dando a volta no planeta”.
Paralamas do Sucesso¹

Minha Tribo Sou Eu, primeira faixa do álbum *PetShopMundoCão* (2002)², inicia-se na ausência de outra sonoridade, pela palavra “eu”, tema central em que se desenvolverá o discurso do sujeito que reflete sobre sua identidade cultural. Na letra da canção, a subjetividade de “eu” é discursivamente constituída em relação à negação das diversas formas de pertencimento cultural, construídas historicamente, cujos sistemas de representação mostram-se vinculados ao lugar geográfico, à religião, às migrações, às posições políticas, às etnias, à condição social, às culturas da juventude, às subculturas³ e ao gosto musical. A profusão dessas referências, descontextualizadas do eixo diacrônico da cultura, encontradas das eras pré-modernas à contemporaneidade, apresentam-se embaralhadas em encontros disparatados a provocar estranhamento e comicidade. Assim “eu”, repetidamente, ao longo da canção, precipitando as palavras em ritmo de samba, afirma não ser: cristão, ateu, japa, chicano, europeu, negão, judeu, do samba, do rock, playboy, plebeu, hippie, hype, skinhead, nazy, fariseu, maluco, careta, clubber, rapper, nerd, grunge, punk, pós-punk, maurício, fashion.

¹ Canção *Lourinha Bombril* de *Paralamas do Sucesso*. Faixa do álbum *Nove Luas*. EMI, 1996.

² A canção *Minha Tribo Sou Eu* de autoria de *Zeca Baleiro*, interpretada pelo compositor, faz parte do álbum *PetShopMundoCão*, lançado em 2002, (produção do álbum: Érico Theobaldo, Jongui, Ramiro Musotto e Zeca Baleiro); produção artística, MZA Music, distribuição *Universal Music*.

³ Estudos culturais consideram subculturas como sistemas de significação, modos de expressão ou estilo de vida, desenvolvidos por grupos subordinados em oposição e resposta aos sistemas de significação dominantes. Hebdige, estudando beats, teddy boys, skinheads, rastas, punks, etc, afirma que o estilo em uma subcultura é carregado de significação. As subculturas baseiam-se no lazer e no estilo para evidenciar seus valores numa sociedade saturada por códigos e signos da cultura dominante (SHUKER; ROY, 1999).

A subjetividade de “eu”, na canção, procura a construção de sua identidade em meio a multiplicidade de referências contraditórias, dicotômicas, sem que se estabeleça identificação em algum dos sistemas culturais por ele conhecidos. Reflexivamente, “eu” reivindica e proclama sua autonomia em relação a esses sistemas afirmando “minha tribo sou eu”, seguida de um lamento repetido em refrão: “ai, ai, ai, ié, ié, ié, / pobre de quem não é cacique / nem nunca vai ser pajé”.

O que estaria ocorrendo com a identidade na contemporaneidade é o que o autor Stuart Hall procura avaliar. Sua concepção, que utilizaremos em nossa análise, é de que estaria acontecendo uma crise na pós-modernidade. Referências culturais como: as ideias de classe, gênero, etnia, nacionalidade, substancialmente serviram para estabilizar os sujeitos em seus mundos culturais, com os quais se identificavam. O sujeito pós-moderno é conceituado como tendo vivido anteriormente uma identidade unificada e estável que se transformou. Composto não por uma única, mas várias identidades, algumas vezes contraditórias, a identidade na pós-modernidade é uma “celebração móvel” formada e transformada continuamente em relação à forma como somos representados, interpelados diante dos sistemas culturais. Novas identidades fragmentadas são posicionais, contingentes, onde a identidade unificada configura-se apenas como uma “narrativa do eu”:

Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. [...] a medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente (HALL, 1997, p.13-14).

Na narrativa de “eu”, na canção, sua subjetividade não encontra lugar objetivo nas múltiplas identidades oferecidas pelos sistemas culturais sobre os quais discursa. Poderíamos inferir que ao discorrer sobre eles age de forma “reflexiva” - examinando sua prática à luz das informações sobre as próprias práticas de identificação.

Quanto à sonoridade, a canção se desenvolve sobre o gênero do samba, que ao lado do carnaval e do futebol tornou-se um dos elementos básicos e centrais na construção simbólica da brasilidade. É consenso entre os estudiosos que o samba passa a significar a brasilidade a partir de um processo que o transforma de uma das práticas da cultura popular afro-brasileira em sinônimo da música nacional e popular - embora os papéis atribuídos às

mediações envolvidas tenham sido observados sob diferentes enfoques. Concordam também que as transformações estilísticas, que o construíram como ritmo hegemônico, acompanharam esse processo de nacionalização e encontraram no samba carioca do bairro do Estácio (“Paradigma do Estácio” - SANDRONI, 2001) o modelo definidor como base do samba urbano moderno. Esse é o estilo, a base rítmica, que se populariza concomitantemente ao desenvolvimento, no carnaval, dos desfiles e concursos das Escolas de Samba e encontra no samba-enredo seu ícone maior (NAPOLITANO, 2007; SANDRONI, 2001; VIANNA, 1995).

Em *Minha Tribo Sou Eu* a opção pela estilização de samba-enredo, simbolicamente representativo da identidade nacional brasileira, dialoga em relação às demais formas de identificação referidas na letra e à reflexão sobre a subjetividade de “eu”.

Em relação às identidades culturais, Stuart Hall nos fornece uma importante contribuição sobre as culturas nacionais e seu papel na configuração das identidades. Para o autor, a formação de culturas nacionais é um fenômeno da modernidade e passa a constituir uma das principais fontes de identidade cultural, através da qual o sujeito moderno, em seu entendimento como ser autônomo, relaciona-se por sua necessidade de pertencimento a algo mais amplo, uma comunidade: “Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu ‘poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade’”:

[o sentimento de lealdade] que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura *nacional*. As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas de forma subordinada sob [o] ‘teto político’ do estado nação, que se tornou, assim, uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas (HALL, 1997, p.53-54).

No entanto, para Hall, as culturas nacionais que contribuíram para “costurar” as diferenças numa identidade homogênea estão sendo deslocadas, na pós-modernidade, por ação da globalização. A modernidade, sendo globalizante, ao romper fronteiras nacionais, conecta comunidades em outras coordenadas de espaço-tempo, base de toda representação. Como tendência, Hall, aponta três possíveis consequências para esse deslocamento: desintegração das identidades nacionais como resultado da homogeneização cultural; o reforço das identidades “locais” como resistência à globalização e a possibilidade da adoção de novas identidades híbridas (HALL, 1997).

Na canção, o samba - símbolo da cultura nacional - é apropriado pela mediação de novas tecnologias de produção que o atualizam esteticamente, mantendo por um lado suas características como um samba-enredo - se podemos assim considerar, porém, “eletronizado”. Sua produção utiliza da estética da “colagem” a partir de *samples* (recortes) das sonoridades recolhidas tanto dos naipes do instrumental tradicional das Escolas de Samba: surdo, rebolo, tamborim, repique, ganzá, caixa, tarol, cuíca, apito, rocar quanto da execução do instrumental típico das diferentes matizes do samba, como: cavaquinho, violão de sete cordas, sax barítono, flauta, clarinete e teclados⁴. Sua estrutura musical apresenta a forma AA’BB (duas estrofes na forma melódica de A e a dupla apresentação do refrão em B), conjunto que se repete em três momentos seguido de “coda” no discurso final com a profusão de identidades já referidas.

Produzidos em MPC⁵ (Music Production Center) os sons dos naipes e timbres instrumentais das baterias de Escola de Samba foram programados eletronicamente reproduzindo o andamento das baterias em desfiles⁶. Segundo informações de Érico Theobaldo (produtor musical de Zeca Baleiro), o produtor dessa faixa (junto a Zeca Baleiro), Ramiro Musotto, como músico percussionista e produtor executou pessoalmente todos os instrumentos da escola de samba, e programou as sonoridades reproduzindo seu andamento. O MPC (Music Production Center) é uma tecnologia vinculada à produção de música ao vivo e é equipamento utilizado notadamente por DJs; no caso da canção em questão facilitou além da “colagem” a alteração eletrônica dos timbres tradicionais. Como instrumental do naipe de cordas comparecem o cavaquinho e o violão, que acompanham o intérprete. O coro das pastoras intercala-se em canto responsorial ao cantor solista.

⁴ Sobre o instrumental utilizado ver ficha técnica da canção em encarte do Álbum PetShopMundoCão (2002).

⁵ MPC (Music Production Center) - equipamento utilizado na produção de música ao vivo, combinando “*samples*” e batidas eletrônicas em tempo real. Conforme declaração de DJ Sany Pitbull (representante do funktronic, na música black), em entrevista ao Red Bull Favela Stúdio/AfroReggae em julho de 2010: “O MPC está inserido no funk há mais de 20 anos, desde os festivais de galeras dos anos 80.[...] hoje, esta é uma técnica bem conhecida internacionalmente e muito utilizada em diversos estilos musicais”. Disponível em:

<http://www.afroreggae.org/wp/2010/07/12/dj-sany-pitbull-professor-do-redbull-favela-estudio-esta-em-artigo-da-folha/>. Acesso em jan.2011.

Segundo a AKAI o equipamento é responsável por 90% das produções de hip-hop no mundo.

⁶ As informações sobre procedimentos foram obtidas em contato com Érico Theobaldo, produtor do álbum junto a Jongui, Zeca Baleiro e Ramiro Musotto.

Permeiam essas sonoridades diversos timbres eletrônicos. Naipes de metais, que há tempos foram excluídos dos cânones dos desfiles das Escolas de Samba, embora presentes em outros gêneros de samba, participam dos arranjos na canção. O samba assim construído pode ser entendido, para além de uma desobediência estilística do subgênero, como uma relação dialógica, intertextual, entre os estilos do samba-enredo e da música eletrônica. Procedendo a análise de sua linguagem neste estudo (ver matrizes analíticas: “observações sobre recursos de linguagem empregados na canção” e “representação gráfica das ocorrências sonoras e musemáticas”), o consideramos - pelos elementos textuais e intertextuais que apresenta como “representação” (entendida aqui no sentido da linguagem).

Examinaremos a seguir alguns elementos textuais, tanto sonoros quanto verbais, que, como forma de linguagem na canção *Minha Tribo Sou Eu*, constroem seus sentidos em relação à percepção sobre as formas de construção das identidades na contemporaneidade.

Canção *Minha Tribo Sou Eu* - Letra**Estrofe I**

Eu não sou cristão
Eu não sou ateu
Não sou japa, não sou chicano
Não sou europeu
Eu não sou negão
Eu não sou judeu
Não sou do samba nem sou do rock
Minha tribo sou eu

Estrofe II

Eu não sou playboy
Eu não sou plebeu
Não sou hippie, hype, skinhead
Nazi, fariseu
A terra se move
Falou Galileu
Não sou maluco nem sou careta
Minha tribo sou eu

REFRÃO

Ai ai ai ai ai
Ié ié ié ié ié
Pobre de quem não é cacique
Nem nunca vai ser pajé

Discurso final

Não sou do samba nem sou do rock
Minha tribo sou eu
Não sou maluco nem sou careta
Minha tribo sou eu
Não sou hippie nem sou hype
Minha tribo sou eu
Não sou clubber, não sou rapper
Minha tribo sou eu
Não sou nazi nem skinhead
Minha tribo sou eu
Não sou nerd, não sou grunge
Minha tribo sou eu
Não sou punk nem pós-punk
Minha tribo sou eu
Não sou maurício nem sou fashion
Minha tribo sou eu

Sample: "meu coração é a liberdade"

MINHA TRIBO SOU EU – (Zeca Baleiro) - Álbum: PetShopMundoCão (2002)

OBSERVAÇÕES SOBRE RECURSOS DE LINGUAGEM EMPREGADOS NA CANÇÃO

Temas	Citações e Apropriações		Samples	Procedimentos
Afirmção da subjetividade pela negação das diferentes formas de criação de identidades por: território, nacionalidade, migrações, religião, etnias, posição social ou política, culturas da juventude e gosto musical.	Termos definidores de identidades: cristão, ateu, japa, chicano, europeu, negão, judeu, playboy, plebeu, hippie, hype, skinhead, nazi, fariseu, clubber, rapper, nerd, grunge, punk, pós-punk, maurício, fashion.	Expressões: “ai, ai, ai.” (bordão tradicional dos coros no samba). “ié, ié, ié” (expressão que representa o rock, a partir de refrão da canção dos Beatles: <i>She loves you / yeah, yeah, yeah</i>). “maluco e careta” posição de adesão ou não aos valores do imaginário hippie. “do samba” e “do rock”. “tribo” (grupos com pertencimento por laços culturais na sociedade contemporânea).	“Meu coração é a liberdade” da música <i>Eu Sou Negão</i> de Gerônimo (considerada marco inicial da cena musical Axé).	Representação de samba-enredo. Sons de bateria de Escola de Samba processados eletronicamente em “MPC” (Music Production Center) comum no tecno. Voz do solista (Zeca Baleiro) e coro das pastoras (As Gatas) - grupo vocal, de sambas-enredo. Simulação do andamento das baterias de Escolas de Samba com “viradas” e paradinhas”. Instrumental de matizes do samba: cordas, metais. Teclados, guitarra e simulação de sons de Theremin Diversas alterações eletrônicas de timbres.
Execução: Voz (Zeca Baleiro); coro (As Gatas). Instrumental: guitarra (Zeca Baleiro); cavaquinho (Webster Santos); violão de sete cordas (Swami Jr); teclados (Sacha Amback); sax barítono, flauta, clarinete (Jorge Continentino). Produção em “MPC e execução de: surdo, rebolo, tamborins, ganzá, caixa, tarol, repique, cuíca, apito, rocar (Ramiro Musotto). Produção (Ramiro Musotto e Zeca Baleiro).				

MINHA TRIBO SOU EU
REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DAS OCORRÊNCIAS SONORAS E MUSEMÁTICAS

VOZ : Zeca Baleiro	BATERIA E.S.	NAIPE DE METAIS	GUITARRA
R Refrão	Simulação de bateria de escola de samba - sons processados em MPC (equipamento de música eletrônica)	Me Naípe de metais e teclado	D distorções
1 e 2 Estrofes da canção	1 Surdo + ganzá e agogô	THEREMIN	GERÔNIMO
Ai Ai, ai, ai, ié, ié, ié	2 Surdo + ganzá, agogô, caixa, repique, tarol e teclado	Simulação de som do Therenin - primórdios da música eletrônica	Sample da música "Eu sou negão" de Gerônimo - Considerada marco inicial da cena axé
Po Pobre de quem...	3 Surdo + ganzá e agogô, caixa, repique, tarol, teclado e tamborins	PAD	
CORO	4 Surdo	Pad Synth - som ambiente de fundo, atmosfera, gerado em sintetizador - comum no tecno	
Ai Ai, ai, ai, ié, ié, ié	5 Surdo + ganzá, agogô, caixa, repique, tarol, teclado, tamborins e cuica		
Po Pobre de quem...	6 Pandeiro com platinela e cuica		
La Lá lá lá	CC Choro da cuica		
CORDAS	Paradinhas		
CA Cavaquinho e teclado			
CV Cavaquinho e violão			

3.1 “EU” E O SAMBA

A canção inicia pelo canto do solista, interpretado por Zeca Baleiro, acompanhado harmonicamente apenas por cavaquinho (introdução comum aos sambas-enredo). Na primeira parte (A) desenvolve-se a estrofe em que “eu” procede à reflexão sobre sua identidade arrolando sobre sistemas de representação de pertencimento cultural com os quais não se identifica, precipitados em ritmo de samba: cristão, ateu, japa, chicano, europeu, negão, judeu, “do samba”, “do rock”. Na passagem para a parte A’ (segunda estrofe) (aos 00:15min) entra o surdo de marcação (indicativo de samba-enredo), mas que no momento já soa com o *beat* da música eletrônica, junto ao cavaquinho e timbres de teclado, batida que acompanhará a subjetividade de “eu” em sua enumeração de “não pertencimentos”: playboy, plebeu, hippie, hype, skinhead.

Ao final da estrofe é mobilizada uma figura de conhecimento enciclopédico, Galileu Galilei, aproximado, de forma jocosa, à gíria do Movimento Hippie “maluco e careta”:

“A Terra se move / falou Galileu/ não sou maluco nem sou careta/ minha tribo sou eu”.

Galileu, considerado o “pai da ciência moderna” em sua defesa da Teoria Heliocêntrica, enfrentando os poderes da Igreja Católica fornece uma concepção revolucionária do movimento cósmico e do homem no universo ao afirmar: “A Terra se move”. “Eu” respalda-se comicamente na ciência para dar credibilidade à sua crítica e autonomia individual.

O conhecimento científico concederá ao Iluminismo, movimento filosófico, as condições, segundo Hall (1997) para uma concepção do “sujeito” como autônomo, racional, consciente de suas ações, libertado dos dogmas e da intolerância. “Maluco e careta” é a oposição indicativa de adesão ou não ao imaginário *hippie* (pacifismo, liberação sexual, recusa à sociedade de consumo, opção pelas drogas e misticismo oriental) que no contexto dos movimentos de contracultura dos anos 1960 aos 1970, fará, entre outras, a crítica da racionalidade científica e suas consequências. A multiplicidade desses movimentos, segundo Hall (1997): feminismo, lutas raciais (negros), pacifismo, políticas sexuais (*gays* e *lésbicas*) apontará para “o nascimento histórico do que veio a ser conhecido como a política de

identidade” (HALL, 1997, p.49), consubstanciada nas “diferenças”, implicando significativamente para a fragmentação das identidades.

O sentido cômico-poético de “A Terra se move”, na canção, valoriza a percepção da ideia de movimento, fluxo, circularidade, não permanência, plasticidade do espaço e do tempo no mundo; sentido identificado por teóricos da Globalização (HALL, 1997) que observam os fluxos culturais globais. Esses se materializam em imagens, objetos, migrações, na multiplicidade de códigos referenciais que compartilhamos e consumimos. A subjetividade de “eu” ao citar “A Terra se move” de Galileu, comicamente aponta para a superação e o anacronismo das dicotomias identitárias (malucos ou caretas) num mundo de fragmentação e fluxos intensos de códigos culturais, em que se constituem e circulam as novas identidades na contemporaneidade.

Junto à primeira ocorrência do refrão (dos 0:30min aos 0:54min) soma-se às sonoridades já mencionadas um timbre eletrônico de agogô executando seu papel na bateria da Escola. A fórmula rítmica da canção, melhor definida a partir da primeira “paradinha” da bateria (aos 0:54min) segue aquela que nos traduziu Ismael Silva, de maneira apropriada em onomatopéias: *bumbum paticumbumprugurundum*⁷, em entrevista ao jornalista Sergio Cabral⁸:

[Cabral]: - Vocês do Estácio tinham consciência de que estavam lançando um novo tipo de samba? [Ismael Silva]:- ...O samba era assim: *tan tantan tan tantan*. Não dava... Aí, a gente começou a fazer um samba assim: *bumbum paticumbumprugurundum* (apud SANDRONI, 2001, p.218).

A expressão se refere ao paradigma do Estácio, conhecido como samba de morro, em torno do qual se construiu a expressão musical da identidade nacional. Esse é o samba de estilo novo que se impôs a partir dos anos 1930, associado aos sambistas do bairro Estácio de Sá no Rio de Janeiro, (representante - Ismael Silva) que como mestres teriam influenciado outros redutos do samba carioca. Estilo que se diferencia de outros tipos de samba, como o que prevaleceu até os anos 1920 nas casas das tias baianas, como da Tia Ciata (representante - samba de Donga, Sinhô). Sua difusão desloca-o para outras regiões da

⁷ A expressão foi reapropriada no samba-enredo da Império Serrano, que venceu o desfile das Escolas de Samba em 1982.

⁸ Trecho da entrevista pode ser encontrado em: CABRAL, Sergio. *As Escolas de samba no Rio de Janeiro*. Lumiar, 1996, p.242.

cidade influenciando grupos sociais e generalizando-se nacionalmente no que veio a se tornar o samba moderno.

Ismael Silva, nessa entrevista, explica o samba que é tradicionalmente empregado nas Escolas de Samba, nos desfiles carnavalescos, desde o primeiro desfile da “Deixa Falar” em 1929; estrutura que se tornou ícone rítmico do samba enquanto gênero e signo hegemônico de autenticidade sempre defendida na composição da identidade nacional (SANDRONI, 2001; VIANNA, 1995). Ele significa o resultado de uma tradição de contatos e mediações que no momento propício articulam-se num movimento, não isento de tensões (considerando-se as perseguições à cultura afro-brasileira), na tentativa de inventar uma identidade de cultura popular brasileira (NAPOLITANO, 2007; VIANNA, 1995) em que o samba foi sua expressão musical.

O processo de transformação do samba carioca em símbolo de brasilidade é concomitante à sua criação como ritmo nacional por excelência sobrepondo-se a variedade de estilos nacionais e internacionais em vigor (VIANNA, 1995). Imbricado entre a expansão da radiodifusão, o crescimento e desenvolvimento tecnológico da indústria fonográfica, o interesse político pela unificação nacional e mediações transculturais que se estabeleceram no meio urbano - campo de negociação de fronteiras - o samba carioca encontrou condições de transformar-se de uma manifestação alvo de perseguições e discriminações em símbolo nacional (NAPOLITANO, 2007; VIANNA, 1995), em que pese seus “silenciamentos e expropriações” (NAPOLITANO, 2007). Figura entre as representações de que dispôs a nação, como “estrutura de poder cultural” (HALL, 1997) para unificar as diferenças entre seus membros numa só identidade cultural.

Para o presente estudo importa, sobretudo, algumas associações paramusicais que semantizam o gênero assim fixado como símbolo de brasilidade, mestiçagem, homogeneidade a costurar as “diferenças” da indefinição brasileira, em torno do qual se mantém o mito da autenticidade a ser preservada. Aquele que embala momentos e ritualizações de nosso pertencimento, atuando como importante componente na construção de nossa identidade como brasileiros.

Se a “nação”, segundo Hall (1997), constrói seus sentidos sob sistemas de representação com os quais podemos nos identificar e construir nossa identidade como “comunidade imaginada” conectando nossas vidas a um destino comum que nos precede e

permanece, podemos dizer, com base nos autores aqui citados, que no Brasil essa unificação tomou o caminho original da valorização da mestiçagem em símbolos culturais populares-urbanos. O samba é o êxito simbólico da opção pelos mulatos do litoral (na figura da “morena”, do “mulato”) e o meio urbano como representação das nossas raízes identitárias prioritariamente, segundo Vianna (1995), a outras visões da mestiçagem como a valorização do sertanejo caboclo e do meio rural que tiveram como gêneros musicais, as canções caipiras e a música nordestina, que com a nacionalização do samba passaram a ser considerados regionais.

Adotamos a mestiçagem que nos constitui, referendada por Gilberto Freire, como nossa grande originalidade de experiência civilizatória. A emergência do samba como símbolo nacional enfatiza o sentido do que temos em comum: uma homogeneidade mestiça, uma cultura híbrida, a aptidão para lidar com o indefinido e o diverso (VIANNA, 1995). O sentido da nacionalidade que dá substância as nossas identidades passa por esses conceitos.

No entanto, ainda que signo de mestiçagem, indefinição, hibridação, em torno do samba criou-se o mito de sua autenticidade, que precisa ser preservado como puro, isento de contágio das influências estrangeiras que ocorre simultaneamente a sua construção como símbolo nacional. A fixação do gênero contou com apoio oficial, determinação de seu caráter nos enredos e as normatizações dos desfiles, autenticidade ritualizada em torno dos desfiles das Escolas de Samba (VIANNA, 1995).

Na canção *Minha Tribo Sou Eu* o samba-enredo é reapropriado como “representação”. Sua fórmula rítmica conduz a reflexão de “eu” sobre a construção de sua identidade onde a nacionalidade, assim representada musicalmente é um forte componente não mencionado verbalmente. Elementos de sua autenticidade são retomados e atualizados na maneira como reproduz e evidencia o andamento das baterias de Escola de Samba em desfiles fortemente marcados com suas “variações”⁹, “convenções”¹⁰, incluindo a recente tradição das “paradinhas”¹¹, que na canção ocorrem aos 00:54; 01:24; 01:48 e 2:17min

⁹ *Variação* ou *quebrada*, são termos utilizados entre os percussionistas para se referir a uma modificação no ritmo em curso num conjunto de batidas combinadas que dão ênfase a um determinado fraseado.

¹⁰ *Convenção* é termo utilizado no universo da música popular (unísono no erudito) para se referir a uma variação coletiva executada simultaneamente por todos os instrumentistas dentro de um padrão rítmico.

¹¹ A *paradinha* - pausa súbita na execução da bateria de Escola de Samba que o mestre comanda durante o desfile, deixando o samba só no cavaquinho e na voz dos componentes, para retornar em

antes dos refrões. As paradinhas atualizam o samba com a tradição recente, incorporada desde os anos 1960, hoje um quesito entre as inovações previstas pela Liga das Escolas de Samba. Porém a autenticidade, a preservação de seus elementos estilísticos encontra-se subvertida substancialmente pela produção em MPC, pela presença constante de sonoridade de timbres eletrônicos. Entendemos que componentes semânticos da identidade nacional são retomados musicalmente e participam reflexivamente da identidade de “eu”.

3.2 AI, AI, AI; IÉ, IÉ, IÉ

Zeca Baleiro interpreta a canção como solista do samba cabendo ao grupo vocal “As gatas”¹² o coro das pastoras¹³. O grupo vocal “As Gatas” - Dinorah, Nara, Zélia e Zenilda - é referência do samba gravado com uma carreira de mais de 30 anos dedicados, principalmente ao repertório carnavalesco. Na canção, elas têm uma presença importante, que interage no refrão em três repetições e em outras intervenções até o final da canção. Essa estrutura interpretativa encontra-se no modelo tradicional dos desfiles da antiga Praça XI no Rio de Janeiro (ponto de encontro dos bairros negros), com seus coros responsoriais onde o canto dos mestres-de-canto (solista) desenvolvia a parte improvisada cabendo ao

seguida. Esse efeito musical foi criado por Mestre André, famoso diretor da Mocidade Independente de Padre Miguel, praticado desde a década de 1960 tornou-se quesito de avaliação pela Liga das Escolas de Samba. (conforme documentário com mestre Ciça). Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=7Wwjkb3kK0&feature=related>. Acesso em: jan.2010.

¹² O grupo “As gatas” Segundo Dicionário Cravo Albin de música popular brasileira, participou de todas as gravações de samba-enredo de 1967 a 2003. O grupo se apresentou com artistas de diversas vertentes da música popular brasileira. Dinorah e Zelia são cantoras de apoio de Zeca Pagodinho. No álbum *Petshopmundocão*, de Zeca Baleiro (2002), cantam nas faixas *Minha tribo sou eu*, de Zeca Baleiro, e *Filho da véia*, de Luiz Américo e Braguinha”. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/as-gatas>. Acesso em 14.set.2010.

¹³ Os ranchos cariocas, como versão profana dos ranchos de reis da Bahia, serviram de modelo estrutural às escolas de samba. Folguedos populares tradicionais, como ternos e ranchos de reis, folias de reis, reisado e pastoris, concentravam-se nas comemorações entre o Natal e dia de reis conhecido como período das doze noites, ou ciclo das janeiras. No folguedo do pastoril, entre as pastorinhas, figuram crianças e adolescentes, cujos temas são anjos e pastores, gente humilde, as estrelas, as estações, as virtudes, as flores, a Terra, o Sol, a Lua. A marcha ou desfile (reprodução das jornadas dos reis ou romaria dos fiéis a Belém); a porta bandeira, o mestre-sala e seus passos extraordinários; o coro das pastoras, entre outros, são elementos de referência dessas tradições (CARNEIRO, 1982).

coro das pastoras cantarem o refrão (Portelaweb)¹⁴. A presença das pastoras nos desfiles das Escolas foi gradativamente desaparecendo e sendo fixada por meios fonográficos nos registros dos sambas-enredo das Escolas de Samba. A escolha de “As gatas” vai ao encontro da significação que suas vozes acumularam numa carreira dedicada principalmente às gravações do gênero.

No refrão de *Minha Tribo Sou Eu* o coro das pastoras canta “ai, ai, ai” (bordão tradicional dos coros em sambas) que guarda semelhança com o bordão encontrado na gravação de *Pelo Telefone* (1917), interpretado por Baiano e coro: “ai, ai, ai / é deixar passar pra trás ó rapaz / ai, ai, ai / ficas triste se és capaz e verás”. Encontramos o mesmo bordão interpretado pelo solista e pelo coro feminino em outro samba de Sinhô *Quem são eles*: “A Bahia é boa terra/ ela lá e eu aqui, laiá / ai, ai, ai / não era assim que o meu bem chorava.” Ambos os sambas¹⁵, segundo Sandroni (2001), pertencem ao estilo antigo, praticado por filhos de baianos, cujas matrizes circularam pelas casas das Tias Baianas. Casas freqüentadas por Sinhô, entre muitos outros sambistas do Rio de Janeiro.

Elo do presente a um passado, na sucessão de gerações, o coro das pastoras foi em diferentes momentos da história do samba e da música popular brasileira tomado como signo de tradição e autenticidade e é aqui reapropriado em “ai, ai, ai” como linguagem intertextual. O bordão assim semantizado articula-se num lamento irônico e cômico ao “ié, ié, ié” (signo do rock, a partir de refrão dos Beatles: She loves you/ yeah, yeah, yeah) que por sua vez foi apropriado pelo movimento da Jovem Guarda em meados da década de 1960. O encontro provocado em “ai, ai, ai, ié, ié, ié”, repetidamente em refrão, expressa as tensões reiteradas que se consubstanciaram nas dicotomias apoiadas em bases estéticas, no campo da música popular, sobre a identidade cultural brasileira: brasilidade e cosmopolitismo; tradicional e moderno; o autêntico e o comercial, engajamento político e indústria cultural.

¹⁴ PORTELA. Site da Escola de Samba. Disponível em: <http://portelaweb.com>. Acesso em jan.2011.

¹⁵ Os dois fonogramas encontram-se no acervo do Instituto Moreira Sales, disponíveis para áudio: *Pelo Telefone*. Donga e Mauro de Almeida, compositores; Bahiano, intérprete. Odeon (1915-1921). Coleção Humberto Franceschi. http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=426. Acesso em dez.2010. *Quem são eles?* Sinhô, compositor; Bahiano, intérprete e Coro. Odeon (1918-1921). Coleção Humberto Franceschi. http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=788. Acesso em dez.2010.

O samba enredo aqui representado, no entanto, apresenta-se como um samba eletronicado por ser construído com procedimentos de tecnologias digitais e apresentar diversas alterações eletrônicas nos timbres instrumentais. O som do Theremim e o pad synth (2:04 a 2:16min) completam essa referência à música eletrônica, onde o Theremim, criado em 1919, representa os seus primórdios. O instrumento é resultado de uma das primeiras experiências, criação de Leon Theremin¹⁶ e na canção ele é produzido a partir de sintetizadores (2:40 a 2:44; 2:53 a 2:58; 3:04 a 3:12min) dialogando com os elementos de tradição do samba.

Como gênero da música popular, a música eletrônica é um metagênero ao lado dos subgêneros considerados dançantes: tecno, acid, house, trance, drum'n bass, desenvolvidos a partir da música disco (1970). Nos anos 1990 ela é apontada como o som que conecta jovens de todo mundo em torno da cultura tecno, que remonta à cultura club e do ambiente das raves (grandes festas que reúnem milhares de jovens), como forte componente identitário de grupos específicos, através do lazer e do estilo, com utilização de códigos de vestir, de falar, de dançar e de frequentar que rompem as fronteiras territoriais. Erika Palomino (1997) em artigo para a Folha de São Paulo afirmava: “Os adeptos do tecno e da cultura do underground formam o exército dos jovens dos anos 90, o novo exército do som. As roupas, o gosto pela mesma música e a atitude os tornam identificáveis em qualquer lugar do mundo”.

O *pad synth*¹⁷ é sonoridade comum na música eletrônica como ambiente de fundo, atmosfera; está associado ao seu papel na música dançante como o momento da parada do beat constante. Acontece na canção como uma suspensão na Escola de Samba e toma o lugar da “paradinha” no samba (2:04 a 2:16min). Esse entrelaçamento estilístico entre o samba e a música eletrônica dialoga com a letra da canção no sentido de que ambos são significativos para a formação de identidades. De um lado a identidade nacional, e de outro, outras formas contemporâneas de identidade que transcendem fronteiras, as subculturas da

¹⁶ O instrumento foi criado em 1919 pelo cientista russo León Theremin e já foi utilizado por grandes nomes da música como Led Zeppelin, Beach Boys, Os Mutantes, Jean Michel Jarre, entre outros.

¹⁷ Na canção *West End Girls*, do Pet Shop Boys, o *pad synth* é utilizado como ambiente, fundo. A canção é considerada uma das mais importantes da música eletrônica. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=p3j2NYZ8FKs&ob=av3e>

juventude, que tem no consumo, no lazer, no estilo e na música seus elementos de distinção.

3.3 QUE BONITO É!

Encontramos dos 1:50 aos 2:02min, na canção, execução de naipe de metais soando junto a teclados. Esse naipe, com destaque para o sax, desempenha a função rítmica, nesse momento, em detrimento da percussão da bateria, realçando apenas a marcação do surdo (eletronicamente produzido, ou alterado em seu timbre). Há, portanto, um deslocamento da função rítmica da bateria de Escola de Samba para o naipe dos metais¹⁸ (inexistente nos quesitos do samba enredo) sob arranjo que sugere orquestração elaborada, num crescente harmônico, tendendo ao sentido apoteótico. Procedemos a esse recorte analítico na canção por entender que essa sonoridade adensa significados como memória coletiva. Procuraremos, a seguir, elencar alguns significados paramusicais que podem estar atrelados a sua significação.

Sonoridades semelhantes podem ser ouvidas na gravação de *Aquarela do Brasil* (Odeon, 1939) de Ary Barroso, na interpretação de Francisco Alves, com acompanhamento orquestral sob arranjos de Radamés Gnattali¹⁹. Também são encontradas no samba que se tornou hino e trilha sonora do futebol brasileiro, veiculado nos documentários do Canal 100, *Na Cadência do Samba* (conhecido como *Que Bonito É*), de Luis Bandeira, sob arranjos de Waldir Calmon²⁰.

Essas sonoridades, na tradição musical brasileira, associam-se a criação de um novo “paradigma instrumental” no samba, em que está inserido *Aquarela do Brasil*” (gravada em

¹⁸ Os instrumentos de sopro foram proibidos pelo regulamento dos desfiles das Escolas de Samba (criada com patrocinadores) a partir do quarto ano dos desfiles. Vianna (1995) compreende a medida como defesa da “autenticidade” com apoio oficial.

¹⁹ A gravação de *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso, Odeon, 1939, arquivo digitalizado, está disponível para áudio no site do Instituto Moreira Sales, acervo da coleção José Ramos Tinhorão. <http://acervo.ims.uol.com.br>. Acesso em jan.2011.

²⁰ Waldir Calmon gravou a música *Na Cadência do Samba*, tema do Canal 100, no LP “Samba, alegria do Brasil (Rádio)”, Arpeje, 1956, conforme site de Waldir Calmon. Disponível para áudio em: <http://www.waldircalmon.com/cadenciadosamba.mp3>. Acesso em jan.2011.

1939). Este surge atendendo ao jogo de demandas, parte marcada pelo debate sobre “higienização do samba” que se inicia em meados dos anos 1930 onde se pretendia depurá-lo das tradições negras e africanas (representadas pelo batuque) para adequá-lo dentro da composição da “cultura nacional”, e parte pelas tendências do mercado que se mostrava aberto a vários estilos musicais nacionais e internacionais. Segundo Napolitano, o novo “paradigma instrumental” no samba surge:

[...]ancorado nas sonoridades das big bands norte-americanas, com toques de música sinfônica, sugerindo uma tessitura compacta e deslocando a base rítmica da percussão, símbolo de ‘africanismo’, para os metais, mais ligados à sonoridade do jazz (NAPOLITANO, 2007, p.45).

O samba modernizava-se através de novas harmonias, orquestrais e arranjos em sintonia com a música popular internacional que tinha por paradigma a música norte-americana. O samba - assim elaborado em linguagem elevada e arranjo orquestral- veicula internacionalmente, como no caso de *Aquarela do Brasil*, a exaltação das coisas brasileiras em sentido unívoco “Brasil brasileiro”; a positividade da mestiçagem cantada em seus versos “meu mulato inzoneiro” e a imagem do próprio samba “terra de samba e pandeiro”. No caso do samba exaltação, nas palavras de Napolitano, tem-se um exemplo de onde “O nacionalismo da sociedade civil encontrava eco no nacionalismo oficial, sobretudo a partir da implantação do Estado Novo, em novembro de 1937 (NAPOLITANO, 2007, p.45).” Consideramos que esses valores estão incluídos, como memória coletiva, nas associações paramusicais que participam da significação dessa sonoridade.

As associações que se estabelecem com “Na Cadência do Samba”, tema dos cinejornais do Canal 100²¹, relacionam-se às emoções coletivas na audiência das principais disputas internacionais do futebol brasileiro pela Copa do Mundo e da atuação dos ídolos consagrados do futebol brasileiro, forte componente em que se ritualiza repetidamente a identidade nacional.

Se por um lado, a sonoridade aqui referida atuou como material simbólico dentro do “estreitamento semântico do campo do samba como expressão da nação” no sentido ufanista (NAPOLITANO, 2007) e na ritualização das emoções do futebol brasileiro, não podemos deixar de mencionar seu papel na aproximação entre as esferas popular e erudita,

²¹ Canal 100 - cinejornal que (de 1957 a 2000) produziu documentários cinematográficos sobre os principais eventos do país e do futebol brasileiro.

a modernização e sofisticação da música popular urbana pela linguagem orquestral e do jazz, que instruirá posteriormente o desenvolvimento da música popular brasileira.

3.4 MEU CORAÇÃO É A LIBERDADE

Após o longo “choro” da cuíca²² que se destaca do 3:10 aos 3:55min, a sonoridade de bateria da Escola e por último o coro das pastoras diminuem a intensidade concedendo espaço - em meio a uma melodia suave em timbre de teclado – a uma outra voz. Dos 4:04 aos 4:11min de *Minha Tribo Sou Eu* ouve-se, em volume descendente, um *sample* da canção conhecida como *Eu sou negão* (1986)²³, composição de Gerônimo, interpretada pelo próprio autor, que diz: “Meu coração é a liberdade”,- acompanhado por tambores com timbres alterados eletronicamente até o final da canção.

Na palavra “liberdade” de *Eu sou negão* reside uma densa ambiguidade: entre a liberdade como aspiração humana, compartilhada na canção de Zeca Baleiro com a aspiração de “eu” e por seu contexto, relacionada à identidade, étnica e política, “negra” e o bairro soteropolitano da Liberdade, local significativo de um movimento maior, global, nas palavras de Goli Guerreiro (2000): de “transnacionalização da negritude”.

Os bairros da Liberdade e Pelourinho, de população marcadamente negra e mestiça, formaram os espaços musicais negros de Salvador, onde a circulação de informações entre a Bahia e a Jamaica se intercambiaram de forma mais intensa em ídolos, ícones, posturas, e onde o reggae, como expressão cultural negra internacionalizada foi apropriada como fonte rítmica e ideológica para criação de novos estilos. Nesses locais, em diversos bares no final dos anos 1970, cultuavam-se os ídolos do reggae - Bob Marley, Jimmy Cliff e Peter Tosh – e a bandeira da *Free África* era exibida simbolizando a nação africana livre. Em síntese, suas cores eram representativas da Jamaica e da Etiópia, como lugar africano mítico onde, se

²² Atribui-se a invenção da cuíca ao sambista João da Mina, do morro de São Carlos, por volta de 1933.

²³ A música de Gerônimo, conhecida como *Eu sou negão*, composta de improviso durante o carnaval, foi gravada como *Macuxi Muita Onda* em disco *single* pela Gravadora Continental em 1986. Hit do carnaval seguinte, foi considerada um dos marcos iniciais da cena “Axé”. Disponível na web: Gerônimo Santana na escadaria do Passo, Salvador em 11/set/2007 <http://www.youtube.com/watch?v=Os3DAnMGcjQ>. Acesso em set.2010.

apregoa, o poder negro reinou e o Rastafarismo - movimento étnico-político-religioso - rememora como retorno de pertencimento dos povos negros (GUERREIRO, 2000).

Liberdade é também o bairro de formação do bloco afro-carnavalesco Ilê Aiyê (1974) na área do Curuzu, reconhecido pelos demais blocos afro que se multiplicaram na cidade de Salvador como o pioneiro na construção simbólica do movimento da afro-baianidade, na promoção do “orgulho negro”, pela indumentária de motivos africanos tribais e pela música, uma mescla de elementos ritmicos do *samba duro* (também chamado *samba de roda*) e do *ijexá* (rítmo originário dos candomblés até então restrito aos blocos de afoxé) (GUERREIRO, 2000).

A efervescência dos blocos afro apontava para a existência de mais de 40 blocos organizados inscritos na Federação de Clubes Carnavalescos na virada dos anos 80, sendo os mais importantes os dos bairros mais populosos como Muzenza (da Liberdade), Malê Debalê (de Itapuã), Olodum (do Pelourinho), Araketu (de Periperi) e o próprio Ilê Aiyê (da Liberdade) que chamaram a atenção da mídia pela mudança que configuraram no cenário musical baiano e se denominou posteriormente de “cena afro-baiana” ou “Axé”, seguida de “Axé-music” (GUERREIRO, 2000).

Guardadas as especificidades de cada grupo, a construção simbólica da identidade negra nos blocos afro passa pela valorização da ancestralidade e intercâmbio com o continente negro, da “mãe-Africa”, cujas tradições vão sendo reinventadas pela apropriação de modelos estéticos negros, nas narrativas míticas da história do povo, na língua e no canto responsorial do candomblé, na dança dos orixás, na coreografia, na indumentária, e principalmente pela estética rítmico percussiva de seus tambores, cuja performance coreográfica tanto impressionou a mídia (GUERREIRO, 2000). Para Stuart Hall (2003), os povos da diáspora negra tem sobredeterminado a utilização do corpo, do estilo, da música como capital possível para representação, excluídos que foram da corrente cultural dominante, logocêntrica, dominada pela escrita.

Gerônimo, compositor citado ao final da canção, teve importância fundamental na cena Axé. Adepto do candomblé, frequentador dos bairros negros da Liberdade e Pelourinho, considera-se precursor da hibridação da música caribenha com ijexá. Sua música *Eu sou negão* composta em 1986 foi bastante executada no carnaval seguinte, considerada um dos marcos da cena “Axé”. Seu conteúdo discursivo (interno à canção)

retrata a disputa e aspiração por espaço das manifestações negras dos blocos afro diante da potência dos trios elétricos nos desfiles do carnaval nas ruas em Salvador. Reproduzimos parcialmente discurso e refrão da canção referida, fonte da citação intertextual em estudo – “Meu coração é a liberdade”:

[...] e aí chegaram os negros com toda a sua beleza, sua cultura, sua tradição, com toda a sua religião, tentada, motivada a ser mutilada pelos herois brancos da história, e estamos aqui, eles sobreviveram no bum bum bum, no seu tambor, e o negão vai cantando assim: [...] fazendo seu deboche, transando o corpo, e o negão assume o microfone[...] e fala: Alô rapaziada do bloco, esse é o nosso bloco afro, vamos curtir agora o nosso som, a nossa levada que é a nossa cultura e segura comigo: “Eu sou negão / Eu sou negão / Meu coração é a liberdade / Sou do Curuzu / Ilê / Sou do Curuzu / Ilê/Igualdade Nagô / Essa é a minha verdade/Igualdade Nagô / Essa é a nossa verdade.

Segundo Goli Guerreiro (2000)

A música transformou o sentido do termo “negão”. Todo fã da cena musical afro-baiana passava a se chamar assim. Negões e negonas são pessoas espertas, conscientes de sua negritude e antenadas com os movimentos culturais locais, africanos, jamaicanos e norte-americanos. Exibem roupas coloridas, cabelos extravagantes com a postura de quem admira a si mesmo (GUERREIRO, 2000, p.24).

Nesse momento, é pertinente retomarmos as ideias de Stuart Hall (1995) sobre como as culturas nacionais contribuíram para costurar as diferenças culturais no espaço contíguo da nação e de como elas estariam sendo descentradas na “pós-modernidade”. A cena afro-baiana citada em intertextualidade na canção parece indicar a ocorrência de outra “costura” cultural, uma “comunidade imaginada” cujos referenciais identitários são transnacionais, rompendo fronteiras conectadas em outras coordenadas de espaço-tempo e abrindo a possibilidade de outras hibridações culturais. A ambiguidade poética de “Meu coração é a liberdade”, apresentada ao final da canção parece sugerir a questão sob reticências.

Em *Minha Tribo Sou Eu* a linguagem poético-musical, expõe dialogicamente em elementos textuais, verbais e musicais - referências descontextualizadas do eixo diacrônico da cultura que provocam uma reflexão sobre as formas de construção da identidade na contemporaneidade. Tendo como principal condutor musical o gênero símbolo da identidade nacional, o samba - aqui construído sob desobediência estilística, como

“representação” (no sentido da linguagem) - reapresenta elementos estéticos e questões envolvidas na construção simbólica da brasilidade. Poeticamente, a canção sugere a possibilidade de novas conexões culturais, musicais desterritorializadas, formadoras de identidades. Assim, acreditamos que reflexivamente, o personagem “eu”, que guarda ambiguidade com a individualidade do próprio artista, discorre sobre as formas de identificação na contemporaneidade.

4 ANÁLISE DA CANÇÃO *BABYLON*

“Mama África (a minha mãe)
é mãe solteira
e tem que fazer
mamadeira todo dia
além de trabalhar
como empacotadeira
nas casas Bahia [...]
quando mama sai de casa
seus filhos se olodunzam
rola o maior jazz.”
Chico Cesar¹

A canção *Babylon* foi composta como um reggae no Maranhão em 1989-90. Segundo o compositor Zeca Baleiro, “*havia uma cena de reggae muito ‘fake’ em São Luís diferente da cena de hoje que é mais legítima e até os jamaicanos vão gravar e se apresentar lá*” e a canção surge como resposta irônica motivada por aquela situação². Incluída no CD *Líricas* (2000)³, participa do conceito do álbum sob arranjos acústicos, que segundo Baleiro, cumpre o objetivo de atender a ouvidos atentos à forma poética da canção e estabelecer o contraponto necessário à estética marcadamente eletrônica da produção anterior (CD *Vô Imbolá*, 1999)⁴. Diz ainda, “[foi] *uma espécie de hino bandido e boêmio, tentei incluí-la nos discos anteriores [...] resolvi então atualizar a letra e mudei a levada e a textura para que ela ficasse condizente com o resto do disco.*”⁵

¹ Canção *Mama África*, de Chico Cesar, CD *Aos Vivos*, 1995.

² Entrevista concedida à Radio Guarani FM, Belo Horizonte, programa Cultura Geral, revista radiofônica de entretenimento, Videochat, 29/06/2009 (partes 2 e 3). Disponível em: http://www.dzai.com.br//videochat/video/playvideo?tv_vid_id=54244.

³ Canção *Babylon*, autoria de Zeca Baleiro, faixa 4 do álbum *Líricas* (produção do álbum: Zeca Baleiro, co-produção Walter Costa); produção artística Marco Mazzola, MZA/Universal, 2000.

⁴ Zeca Baleiro em tempo de simplicidade. Por Silvio Essinger, 21/09/2000. Disponível em: http://www.cliquemusic.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=779. Acesso em 16.mai.2009.

⁵ Nota sobre a canção consta no encarte do álbum *Líricas*.

4.1 BABYLON: UM LUGAR IMAGINADO

Observamos como tema da canção a promessa de uma viagem idealizada através dos ícones da “Babilônia”, lugar “endemonizado” - no imaginário do movimento étnico-político-religioso Rastafári - como signo do capitalismo. A ironia se faz presente na adesão aos valores “babilônicos” entre prazeres, desejos, sonhos de consumo em contraste com a realidade de privações numa sociedade consumista e globalizada.

Babylon, a palavra empregada sugestivamente em inglês na canção, refere-se, interdiscursivamente, à metáfora *rasta-reggae* de um sistema opressivo, o elemento central, antagônico, entre os materiais simbólicos com que negros jamaicanos operaram a construção de sua identidade no movimento Rastafári, intimamente ligado à música reggae. Uma referência recorrente nas letras das canções do gênero que pode ser encontrada em “*Babylon System*”, de Bob Marley:

“Babylon System é o vampiro / sugando o sangue dos que sofrem / construindo igrejas e universidades / [...] vocês não podem me educar para oportunidades desiguais / desde o dia em que saímos do litoral da terra de nosso pai / [...] nós temos andado até agora [...] alguém tem que pagar pelo trabalho que nós fizemos / rebelem-se.”⁶

Discorremos, a seguir, sobre a construção e os significados envolvidos em “Babylon”, a metáfora das potências coloniais brancas, da sociedade capitalista contemporânea, símbolo da opressão e desigualdade étnica e social (HEBDIGE, 1987) e por extensão às suas instituições: a igreja católica, a polícia, o governo, o sistema corrupto e decadente do mundo ocidental (ALBUQUERQUE, 1997).

O Rastafarismo colocou um Deus na Etiópia e um sofredor negro na Babilônia, praticando a subversão da religião do homem branco, gerada nas miseráveis condições materiais dos jamaicanos. As autoridades coloniais haviam empregado a Bíblia para introduzir entre os africanos escravizados as noções europeias de cultura e impingir o caráter civilizatório de conquista por mandado divino (HEBDIGE, 1987). Por um processo cultural que Hall (2006) associa ao conceito de “transculturação”, através do qual, “grupos

⁶ *Babylon System*, faixa do Álbum *Survival*. Bob Marley & The Wailers, 1979. Island/TuffGong (tradução de trechos da canção).

subordinados e marginalizados selecionam e inventam a partir de materiais a eles transmitidos pela cultura metropolitana dominante”⁷, o Rastafarismo encontrará - na livre interpretação das Escrituras e na própria versão da história no Velho Testamento - a “reconstrução” mítica da narrativa histórica de seu povo, ponto de partida e retorno à “África” como seu lugar de origem e reconstrução de orgulho étnico.

Estabelecendo criativamente uma analogia atemporal entre a diáspora negra e o êxodo bíblico, para o Rastafarismo, “o povo escolhido” por Deus era o negro, que fora violentamente levado à escravidão no “Egito”, submetido ao sofrimento no cativeiro da “Babilônia”, liderado por Moisés, seguido de um grande êxodo – o movimento do povo de Jah [Deus ou Jeová] – que os libertou do cativeiro e o retorno à Terra Prometida (a terra em que jorram leite e mel) (HALL, 2006; SCHWANITZ, 2007). O cumprimento das profecias bíblicas, com a queda da Babilônia e o fim da opressão, viria a partir da chegada do Salvador, representação terrena de Jah, divindade que os futuros *rastamen* atribuíram a Hailé Selassié, quando de sua ascensão ao poder em 1930, como Imperador africano da Etiópia, logo interpretado como o lugar mítico onde reis negros governaram por mais de mil anos. Seu título antes da coroação, em língua amárica, *Ras* (“príncipe ou cabeça”) *Tafari* (“da paz”) *Makonnen* deu nome à doutrina (ALBUQUERQUE, 1997).

A reinterpretação narrativa, base da doutrina e mandamentos rasta, fornecerá em seu afrocentrismo, o material simbólico para a celebração da negritude: crenças, valores, estilo de vestimentas, padrões de comportamento e rituais, regras alimentares e vocabulário próprio. Estar perto da natureza africana encontra-se representado nos *dreadlocks*, *ganja* e comida fresca. O uso de cabelos em *dreadlocks*, *dread* (terrível) e *locks* (tranças), não cortados ou penteados, mas enrolados; o consumo da maconha (*ganja*), de uso ritual e coletivo, utilizada para “elevar as mentes”; regras alimentares, baseadas no *I-tal food* (puro, natural ou limpo), de preferência vegetarianas (ALBUQUERQUE, 1997), com a proibição do uso do álcool, tabaco, alguns peixes e caracóis. Como signo identitário encontra-se, também, nas roupas ou símbolos decorativos na representação das cores da Etiópia em verde, amarelo e vermelho.

A música reggae se tornou o principal veículo do ideário e estilo da “subcultura” Rastafári, em seus temas e ídolos. A crescente adesão ao movimento pelos guetos de

⁷ Citação de Mary Louise Pratt apud Stuart Hall em *Da diáspora*, (2006:31).

Kingston - a partir do final da década de 1960 - encontra no desenvolvimento simultâneo do reggae e sua relação imediata com os sound-systems (sistema de discotecas ambulantes e acessíveis) o meio de mútuo crescimento e difusão. O reggae se dirige a uma comunidade em trânsito e será entendido, em seu movimento transnacional por migrantes antilhanos na Grã-Bretanha, como reflexo invertido das migrações (África-Jamaica-Grã-Bretanha). Tanto nos guetos de Kingston como nas comunidades antilhanas na Grã-Bretanha, o reggae decifra, sob identidade étnica, mediado por sound-systems, a “sufferation” (padecimento extremo e pobreza, nos termos dos guetos) nomeando causas históricas, da escravidão à servidão (colonialismo, exploração econômica) e promete a libertação na volta à “África”, lugar construído culturalmente, onde os valores utópicos e antieuropeus dos despossuídos podem congrega-se refutando a Babilônia (a sociedade capitalista contemporânea). A identidade assim construída faz da pobreza e do exílio signos de grandeza e de autoestima (HEBDIGE, 1987).

Com uma projeção internacional surpreendente, a partir dos anos 1970, o reggae “é o único gênero musical do Terceiro Mundo a quebrar a barreira do Establishment pop” (ALBUQUERQUE, 1997); insere em nossa memória musical internacional nomes como Jimmy Cliff, Peter Tosh e principalmente aquele que se tornou seu principal ícone: Bob Marley. A música reggae participa de uma construção simbólica onde a “África” foi gerada como significante, reapropriada e “traduzida” em diferentes latitudes. Para Stuart Hall, essa “África”:

[...] é o significante, a metáfora, para aquela dimensão de nossa sociedade e história que foi maciçamente suprimida, sistematicamente desonrada e incessantemente negada [...] “o fato da negritude”. É a “África” que a tem tornado “pronunciável”, enquanto condição social e cultural de nossa existência (HALL, 2006, p.40).

Essa desterritorialização simbólica recebe diferentes formas musicais de tradução e localiza-se no Brasil de forma mais evidente em regiões como Maranhão, Bahia (principalmente na cena Axé) e Baixada Fluminense (com bandas de expressão internacional como Cidade Negra e Rappa). Em São Luís do Maranhão, cenário onde Zeca Baleiro compõe a canção, segundo Silva (2007) uma importante afirmação da identidade de “regueiro”, não direta ou necessariamente associada ao rastafarismo, constituiu-se entre os seguimentos negros e mestiços da periferia, tendo na música seu principal elemento de lazer. O rádio

permitiu que o ritmo se alastrasse para diversos segmentos da capital, dos municípios e povoados rurais. A grande projeção do reggae na ilha se dá nos anos 1980 com as fitas gravadas de discos importados. As radiolas (assemelhadas ao sounds systems jamaicanos) operadas por discotecários, já animavam as festas com forró, merengue e lambada, ritmos de dança de salão, quando o reggae se expandiu, o que de certa forma explica a maneira toda própria que o reggae adquire de ser dançado aos pares na “Jamaica Brasileira” (nome atribuído pelos DJs das rádios locais). Num segundo movimento, mais recente (anos 1990), não isento de reações discriminatórias e de rejeições sociais, rompe as fronteiras dos segmentos negros e mestiços para opção de lazer como produto consumido por grupos diferenciados étnica e socialmente, expandindo sua influência para atividades de cantores e bandas. Importante observar, como nos mostra Silva - a nosso ver revelando a apropriação contraditória e a luta por seu poder simbólico - a participação do reggae nos eventos culturais alternativos, oficiais, turísticos e de publicidade maranhenses (SILVA, 2007). A canção, segundo o próprio Baleiro, surge como resposta à adesão de músicos que antes tocavam “MPB” e passam a tocar reggae por modismo em São Luís num determinado momento, mas insinua: “tem toda uma ironia ali” (BALEIRO, Radio Guarani, 2009). Pela análise de sua linguagem, em nosso entendimento, o artista aponta para a construção de um sentido crítico em dimensões muito mais ampliadas.

4.2 VAMOS PRA BABYLON?

A análise da canção, a seguir, considera elementos textuais, sonoros e verbais, em seu diálogo com a metáfora rasta-reggae “Babylon”. Em seus aspectos sonoros (ver a partitura gráfica “Representação gráfica das ocorrências sonoras e musemáticas”), o primeiro momento da introdução da canção *Babylon* é marcado exclusivamente por um instrumento solista - o violão executado por Zeca Baleiro (até 00:08min). A seguir ouvimos o solo do acordeon que executa o refrão melódico em linhas ascendentes e descendentes bastante acentuadas (00:08 a 00:36 min). A voz do cantor (Zeca Baleiro), alternando-se em solos com o refrão do acordeon, seguirá acompanhada por um instrumental acústico de

cordas: violão, baixolão, bandolim e sob percussão suave de maracás ou moringa - elementos que em seu conjunto harmônico e andamento lento realçam os contornos e inflexões melódicas dos solos em seu aspecto lírico.

Utilizando o método da semiologia de Phillip Tagg, por “comparação entre objetos” encontramos semelhança estilística entre a execução da canção *Babylon* e o estilo musical denominado morna, do arquipélago africano de Cabo Verde, tal qual a conhecemos divulgada em escala global através do trabalho da cantora Cesária Évora. As semelhanças encontram-se mais aproximadas na canção *Sodade* (1992)⁸.

Contextualizando o estilo em suas mediações, segundo Cidra (2005), a partir dos anos 1990 a música popular de Cabo Verde entra para o domínio de mercado da *world music*, passando por indústrias culturais que a veiculam em redes transnacionais para além das redes migrantes de caboverdeanos, onde a morna já se encontrava hibridizada com outros gêneros. A produção preconizou para Cesária Évora⁹ uma carreira estruturada em torno de representações do “passado”, de “tradição” e de “autenticidade”.

⁸ Canção *Sodade* (Luis Morais - Amandio Cabral) CD Miss Perfumado, Cesária Évora. Copyright Editions de Bertholène. Editions Lusáfrica Publishing, 1992. Disponível para áudio em site de Cabo Verde: <http://www.caboverde.com/evora/evr-0092.htm>. Acesso em mar.2011.

⁹ A produção de Cesária Évora foi projetada a partir de Paris pelo migrante e empresário caboverdeano José da Silva, mentor da Editora Lusáfrica.

Canção *Babylon* – Letra

I

Baby I'm so alone
Vamos pra Babylon

Viver a pão-de-ló e Moet Chandon
Vamos pra Babylon
Vamos pra Babylon

Gozar sem se preocupar com
amanhã
Vamos pra Babylon
Baby baby Babylon

II

Comprar o que houver au revoir
ralé
Finesse s'il vous plait mon dieu je
t'aime glamour
Manhattan by night
Passear de iate nos mares do
pacífico sul

III

Baby i'm alive like a rolling stone
Vamos pra Babylon
Vida é um souvenir made in Hong
Kong
Vamos pra Babylon
Babylon
Vamos pra Babylon
Vem ser feliz ao lado desse bon
vivant

Vamos pra Babylon
Baby baby Babylon

IV

De tudo provar champanhe caviar
Scotch escargot Rayban bye bye
misere
Kaya now to me o céu seja aqui
Minha religião é o prazer

V

Não tenho dinheiro pra pagar a
minha ioga
Não tenho dinheiro pra bancar a
minha droga
Eu não tenho renda pra descolar a
merenda
Cansei de ser duro vou botar
minh'alma à venda

VI

Eu não tenho grana pra sair com o
meu broto
Eu não compro roupa por isso que
eu ando roto
Nada vem de graça nem o pão nem
a cachaça
Quero ser o caçador ando cansado
de ser caça

(Refrão final)

Ai morena viver é bom
Esquece as penas
Vem morar comigo em Babylon

BABYLON – (Zeca Baleiro) - Álbum: Líricas (2000)

OBSERVAÇÕES SOBRE RECURSOS DE LINGUAGEM EMPREGADOS NA CANÇÃO

Temas	Citações e Apropriações		Samples	Procedimentos
<p>Viagem imaginária por “Babilônia” através de seus ícones, entre sonhos de consumo e a realidade de privações numa sociedade consumista.</p> <p>Ironia à adesão ao ideário do rastafarismo que endemoniza a “Babilônia”, signo do capitalismo.</p>	<p>Expressões: Viver a pão de ló. <i>Bon vivant.</i></p> <p><i>Baby-</i> tratamento carinhoso no blues e no rock. Morena – tratamento carinhoso representativo da cultura brasileira.</p> <p>Nomes: <i>Moet Chandon</i> - marca de vinho.</p> <p><i>Scotch</i> – (Whisky) <i>Rayban</i> – marca de óculos de sol.</p> <p><i>Escargot</i> – iguaria refinada.</p> <p>Manhattan – centro de Nova Iorque.</p> <p>Hong Kong – cidade (China).</p>	<p>Alusões às canções: <i>Com que Roupa</i> de Noel Rosa.</p> <p><i>Babylon System</i> de Bob Marley.</p> <p><i>Kaya now</i> de Bob Marley.</p> <p><i>Like a rolling stone</i> de Bob Dylan.</p> <p>Provérbio: Um dia é da caça o outro do caçador.</p> <p>Gírias: da Jovem Guarda: “meu broto”. Popular: <i>misere</i> /ser duro / descolar /grana.</p> <p>Estrangeirismos: <i>I’m so alone / au revoir / finesse / s’il vout plait / mon dieu / je t’aime / glamour / souvenir.</i></p>		<p>Estilo musical: morna de Cabo Verde.</p> <p>Instrumental: violões de aço e nylon/ bandolim / acordeon / baixolão / maracás/ surdo virado / agogô / moringa / triângulo.</p>
<p>Execução: Voz e Violão de aço (Zeca Baleiro); violão de nylon (Celso Fonseca); acordeon (Carlos Ranoya); bandolim (Webster Santos); baixolão (Arthur Maia); maracás, surdo virado, agogô, moringa (Ramiro Musotto), triângulo (Paulinho Barizon). Arranjos: Zeca Baleiro, Celso Fonseca e Ramiro Musotto.</p>				

REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DAS OCORRÊNCIAS SONORAS E MUSEMÁTICAS

Esteticamente, a produção de Cesária Évora, baseou-se em instrumentos acústicos de corda (violões, cavaquinho e violino) e de tecla (piano), amplificados para apresentação em salas de espetáculo, porém com execução típica das “tocatinas” informais das noites caboverdeanas, representando um retorno ao contexto das apresentações da cantora ligadas às décadas de 1940 a 60 no entorno do porto da cidade de Mindelo (CIDRA, 2005). Como acréscimo a essas “associações paramusicais” ao estilo, encontramos em sua temática, para além de temas universais como o amor, aqueles que referenciam a realidade migratória de caboverdeanos: o amor à pátria, ao mar, partidas, regressos e saudades.

Esses mesmos elementos se encontram em *Babylon*, reconhecíveis sonoramente em comparação à morna e a execução da canção *Sodade*, tomando-se alguns exemplos: em violão introdutório (instrumento por excelência da morna), na harmonização acústica com predomínio de cordas e algum instrumento de percussão, nas inflexões melódicas acentuadas (no caso, do acordeon), no andamento lento e em seu lirismo. Esse conjunto de elementos, “feixe de elementos” segundo teoria de Philip Tagg, correspondem exclusivamente à estrutura melódica e poética da canção, até a quarta estrofe, em duas sequências de A A’A’’BB’ (estrofes I e II ; III e IV). A partir da quarta estrofe ela irá soar junto a um outro *beat*, o surdo virado (sinédoque de outro estilo musical) até o final da canção. Assim, entendemos que o estilo musical da morna de Cabo Verde e suas significações, embalam a “viagem” imaginária que o “eu-lírico” realiza por “Babylon”.

Iniciando a primeira estrofe poética da canção ouvimos o acordeon finalizar seu refrão melódico cedendo espaço à voz de Zeca Baleiro (00.33 min) com um chamado: “Baby” (tratamento afetuoso bastante presente no blues e no rock). Musicalmente acompanharão o canto, harmonias no instrumental de cordas, percussão suave dos maracás e o suporte apenas harmônico do acordeon, até o final da estrofe II.

Num jogo de sedução o “eu-lírico” inicia o diálogo com a mulher (“Baby”) que deseja conquistar, fazendo um apelo e uma proposta: “Baby I’m so alone / vamos pra Babylon”. Deseja, assim, que ela compartilhe de sua companhia nesse lugar imaginário onde (argumentará ao longo da canção), “viver”, “gozar”, “comprar”, “de tudo provar” são modalidades de ação que constituem a possibilidade de: “ser feliz ao lado desse *bon vivant*”- na expressão popular em francês, um homem jovial que ama os prazeres.

Para persuadi-la a viver em “Babylon” (a sociedade capitalista contemporânea, “endemonizada” no imaginário Rastafári) oferece a ela um modo de vida privilegiado: “*viver a pão-de-ló e Moët Chandon*” – uma vida confortável e de padrão de consumo refinado – com prazer e segurança: “gozar sem se preocupar com amanhã”. Proposta que se intercala repetidamente entre os versos da estrofe na forma poético-musical com o refrão: “Vamos pra Babylon / Baby Baby Babylon”.

Notamos uma mudança na estrutura melódica para B e B’ - na estrofe III (01:11 min a 01:24 min) – com maior precipitação nas palavras no canto, que transmitem a sensação de euforia, momento em que o texto poético propõe:

“Comprar o que houver au revoir ralé
Finesse s’il vous plait mon dieu jê t’aime glamour
Manhattan by night
Passear de iate nos mares do Pacífico Sul”

Nos versos “Comprar o que houver / au revoir ralé”, insinua-se a abundância material produzida em Babylon e o desejo de despedir-se (*au revoir*) de uma condição social inferior (*ralé*). Entendemos que dessa forma o “eu-lírico” se apresenta como conhecedor irônico da cultura dominante em “Babylon”, a “cultura do consumo” (SLATER, 2002) produzida pela modernidade ocidental, que realiza a reprodução cultural na esfera privada e na vida cotidiana pelo consumo de mercadorias. Mas além de “comprar o que houver” a condição para ascensão ao outro modo de vida imaginado, requer o domínio de seus códigos, referidos em:

“finesse s’il vous plait mon dieu je t’aime glamour”.

Maneira cômica e disparatada com que o “eu-lírico” procura exhibir o suposto domínio de códigos culturais, conjugando sonoramente numa só expressão, a competência e conhecimento de termos de etiqueta, gentilezas, imagem e brilhantismo, habitualmente dispensados às camadas sociais da elite; e o seu desembaraço (comicamente básico) na comunicação por outros idiomas, numa “Babylon” traduzida sugestivamente por línguas europeias.

“Manhattan by night / passear de iate nos mares do Pacífico Sul”, inspiram experiências de mobilidade, formas de consumo de tempo e espaço que se colocam em relação oposta ao trabalho produtivo. Condição que o “eu-lírico” propõe experimentar em

companhia de “Baby”. O “iate” é o bem de consumo, signo indicativo de alto *status* social, um clichê, com o qual ele transpõe ilusoriamente limites das formas de experiência de lazer numa sociedade dividida entre riqueza e pobreza. “Passear de iate nos mares do Pacífico Sul”, nesse sentido, sugere inferir o desejo e prazer em um lazer privilegiado pela ampla disponibilidade de tempo e espaço. Sobre essa mesma percepção estabelecemos um diálogo, sobre formas de distinção social, demarcadas pelo distanciamento do trabalho produtivo, através de Veblen:

[...] o indicador mais óbvio da distância em relação ao trabalho produtivo é uma vida confortável de lazer e consumo, o desperdício ostentatório de tempo e de bens (Veblen apud Slater, 2002:152).

Em Manhattan (centro da cidade de Nova York), semantizada em “Manhattan, *by night*”, sugere usufruir de um dos maiores centros urbanos e financeiros do capitalismo global contemporâneo, nos momentos de sociabilidade, consumo e lazer (“*by night*”). Segundo Slater (2002) nas transformações pós-modernas das cidades, essas formas de experiência encontram-se divididas pela riqueza e pelo poder, como: “[espaços] projetados de uma forma muito clara para setores sociais ou (mercados) específicos” (SLATER, 2002, p.196), atraindo turistas e outros movimentos internacionais seletos.

Na estrofe III, o acompanhamento sonoro mantém as características do estilo da *morna*, já descritas para a estrofe I, em seu andamento lento, tendo na percussão a *moringa*, com o acréscimo dos coros masculinos que interagem com o solista em *backing vocal* ou no refrão: “Baby Babylon”. Destacamos do texto poético os versos:

“Baby I’m alive like a rolling stone / Vamos pra Babylon /
Vida é um souvenir made in Hong Kong / Vamos pra Babylon”.

Dirigindo-se à “Baby”, o texto poético dialoga em intertextualidade com a canção *Like a Rolling Stone*, de Bob Dylan (1965)¹⁰. Canção mais emblemática do ídolo reverenciado no contexto do movimento Contracultura - importante elemento de nossa memória musical

¹⁰ *Like a Rolling Stone* (Bob Dylan, compositor e intérprete). Álbum *Highway 61 Revisited*. Columbia Records, 1965. Disponível para áudio na *Home Page* de Bob Dylan: <http://www.bobdylan.com/songs/like-a-rolling-stone>.

Segundo a Revista Rolling Stone, uma das maiores músicas de todos os tempos: “Nenhuma outra canção pop desafiou e transformou tão completamente as leis comerciais e as convenções artísticas de seu tempo, por todos os tempos.” (Revista Rolling Stone. *500 Maiores Músicas de Todos os Tempos*, p.10).

compartilhada internacionalmente - cujo refrão contém uma acusação provocativa: *How does it feel?/ like a rolling stone* – “como se sente [...] como uma pedra que rola?” – dirigida, na canção de Dylan, à ‘senhorita’ da elite em condição social decadente. Na canção *Babylon*, com “I’m alive like a rolling stone” verifica-se outra conotação com valor de positividade: “estou vivo, ativo, vibrante como uma pedra que rola”.

Encontramos em “Vida é um souvenir made in Hong Kong / Vamos pra Babylon”, uma linguagem poética, polissêmica, sobre a qual sugerimos, apenas, algumas possíveis associações. A palavra francesa *souvenir* define-se como “lembrança” e na experiência turística remete ao consumo de pequenos objetos de recordação, de pouco valor, produzidos como referência simbólica a certo “lugar”, destinado ao deslocamento e à memória. Paradoxalmente, na canção, o “*souvenir*” (objeto de referência simbólica do “lugar”) produz-se (“made”) ironicamente à distância (“in Hong Kong”) apontando para o sentido acentuado de deslocamento e fluxos num mundo globalizado. Hong Kong como lugar citado, adensa significados. A “megacidade” (CASTELLS, 2003), ponto nodal de conexão asiática ao fluxo do sistema capitalista global - à economia, às redes informacionais e ao poder mundial – (um Tigre Asiático no sistema global) com uma economia baseada na abundância de mão de obra para produção e exportação de manufaturas. Segundo Castells, “um dos maiores processos de industrialização em larga escala da história humana” e uma “explosão urbana sem precedentes” (CASTELLS, 2003, p.497-498). Podemos sugerir que “vida”, em seu sentido poético, dialoga com a multiplicidade de significados aqui implicados apontando para o deslocamento, fluxos, transitoriedade, como *souvenir*.

Prosseguindo em sua ironia, o “eu-lírico” (na estrofe IV) imagina-se em meio à cultura do consumo em seu caráter hedonista, adotando a filosofia que realça o caráter individualista da felicidade como prazer imediato (“minha religião é o prazer”) oferecendo-se ao consumo de “scotch escargot Rayban”:

“De tudo provar champanhe caviar
Scotch escargot Rayban bye bye misere
Kaya now to me o céu seja aqui
Minha religião é o prazer “

O scotch e escargot (caracol visto como alimento de elite, europeu e importado) são oferecidos de forma irônica em Babylon dialogando contraditoriamente com o *I-tal food* que proíbe aos rastas o consumo do álcool e caracóis. O Rayban, uma das maiores marcas de

óculos de sol, representado no cinema de Hollywood, trás em si a simbologia de *status* pop. A forma de alcançar a felicidade, no universo rasta, também é ironizada, representada pela apologia do consumo de Kaya (gíria de maconha) interdiscursivamente citada pela canção *Kaya* de Bob Marley que afirma “Eu tenho que ter kaya agora”[...] Eu me sinto tão alto que toco o céu acima da chuva que cai”:

“Got to have kaya now, got to have kaya now [...] I feel so high, I even touch the sky / Above the falling rain”
Bob Marley, canção *Kaya*)¹¹.

Como resposta a essas formas alternativas na busca da felicidade, o conteúdo poético na canção reivindica que ela se realize agora em: “Kaya now to me / o céu seja aqui”.

4.3 SITUANDO A “ÁFRICA”

Observa-se uma mudança substancial na canção tanto em seus aspectos sonoros quanto poéticos, nas estrofes finais V e VI (02:17 min a 04.05 min). Ouvimos outro padrão melódico (que denominamos C e C’) repetido em duplicidade. O acompanhamento típico do estilo da morna de Cabo Verde se mantém, porém a percussão em primeiro plano desenvolverá um *beat*, a batida do surdo virado (sinédoque de outro estilo musical), sonoridade que sinaliza uma mudança de contexto simbólico que, como se esclarecerá mais adiante, dialoga com o texto poético-musical em seus sentidos até o final da canção. Nesse contexto o “eu-lírico” abandona a viagem imaginária, entre privilégios, por “Babylon”, e manifesta a realidade excludente e de privações como seu lugar social, que se indicará, na estrofe V, por:

“Não tenho dinheiro pra pagar a minha ioga
Não tenho dinheiro pra bancar a minha droga
Eu não tenho renda pra descolar a merenda
Cansei de ser duro vou botar minh’alma à venda”

¹¹ Trecho da canção *Kaya*, de Bob Marley, presente no álbum *Bob Marley & The Wailers*. Lançamento 23 de março de 1978. Gravação Island Studios, Londres, Janeiro - Abril 1977 (tradução nossa).

As expressões “[...] minha ioga / [...] minha droga”, acenam para os símbolos da Contracultura (anos 1960-1970) - movimento de contestação da juventude à cultura produzida pela “modernidade ocidental e capitalista”- representados, na canção, pelo orientalismo (“minha ioga”) e prática alternativa ao racionalismo - expansão da consciência pelo consumo de drogas (“minha droga”). Esses signos dialogam, na canção, ironicamente, sujeitados à “cultura do consumo” (“não tenho dinheiro pra pagar a minha ioga / [...] pra bancar a minha droga”).

A realidade de exclusões e privações se completa na estrofe VI. O “eu-lírico” revela o lugar (social e cultural) de onde está falando utilizando em “referencialidade”- maneira encontrada pela canção popular brasileira para comentar aspectos do cotidiano – elementos da cultura brasileira como forma de expressar sua condição:

“Eu não tenho grana pra sair com o meu broto
Eu não compro roupa por isso que eu ando roto”

Nesse momento, como forma de linguagem, apropria-se da memória da canção popular brasileira. O tratamento dispensado à mulher (no blues e no rock) “Baby” é substituído, numa clara citação “intertextual”, pela gíria “meu broto” presente em diversas canções do “movimento Jovem Guarda” dos anos 1960. De uma maneira indireta, “interdiscursiva”, intuímos no verso “Eu não compro roupa por isso que eu ando roto” a alusão ao samba *Com que roupa* de Noel Rosa¹², um dos mais importantes artistas da música popular brasileira, representante da canção popular urbana dos anos 1930, canção em cujo discurso sobre uma condição social excludente, refere: “meu paletó virou estopa / e eu pergunto com que roupa eu vou”.

A Cachaça, bebida nacional, com características históricas e culturais significativas para o povo brasileiro em: “Nada vem de graça nem o pão nem a cachaça”, contextualiza e localiza sua condição social e cultural de trabalho (“nada vem de graça”) e lazer (“cachaça”).

A batida do “surdo virado” (2:17 a 04:05 min) é sonoridade expressiva como elemento de significação nesse momento de definição cultural e social do “eu-lírico”, nas

¹² ROSA, Noel (compositor e intérprete). *Com que roupa?* Bando Regional (acompanhante), disco 78 rpm: Parlophon, 1930. Disponível para áudio em site IMS, Instituto Moreira Sales, coleção Jose Ramos Tinhorão: http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=6237.

estrofes finais V e VI. Seu *beat* regular se projeta em primeiro plano na percussão, incide no padrão rítmico quaternário da morna no segundo e quarto tempos e dessa forma se intercala às palavras de negação do texto verbal (“não”, “eu não”, “cansei”, “nada”) que incidem no tempo forte do compasso. Suas associações paramusicais estão intimamente ligadas à cena da música Axé da cidade de Salvador; particularmente ao bloco-afro “Timbalada” do bairro do Candeal, formado por Carlinhos Brown e mais especificamente ao seu projeto de ação social cuja sede, segundo Guerreiro (2000, 2005) é o centro de cultura e diversão “Candyall Guetho Square”, criado por ele em seu bairro de origem. Desenvolvido em meio à cena Axé, funciona como organização não governamental com projetos urbanísticos, promoção da saúde e que procura oferecer aos jovens do Candeal, bairro de população negro-mestiça de baixa renda, a oportunidade de desenvolvimento profissional e artístico. A batida do “surdo virado” é prática desse contexto, está relacionada à banda Lactomia, grupo do Candeal que faz música com instrumentos reciclados e a Escola de Música Pracatum do mesmo centro. Esse *beat* alcançou espaço de difusão pelo trabalho de Carlinhos Brown¹³ no seguimento *world music*.

O “surdo virado” explora de maneira não convencional as sonoridades desse instrumento, tradicionalmente tocado na posição vertical e apenas na pele. Em espaço dedicado ao grupo Hip Hop Roots, no site de Carlinhos Brown encontramos a descrição da percussão do “surdo virado”:

Na posição horizontal, que permite o uso da pele, do bojo, do aro e dos varões, uma sonoridade mais diversificada é produzida. O que chama a atenção nessa sonoridade é que ela redescobre, num só instrumento acústico de percussão, os grooves tão ouvidos hoje nas baterias eletrônicas, beat boxes e música criada pelos DJs¹⁴.

Na canção de Zeca Baleiro, o instrumento é executado por Ramiro Musotto, percussionista e arranjador (junto a Zeca Baleiro e Celso Fonseca) dessa faixa. Ramiro, músico argentino “de Bahia Blanca que um dia aportou na Bahia preta e ficou”(segundo

¹³ Para ver Carlinhos Brown e banda executando surdo virado. Disponível em:

http://www.youtube.com/watch?v=OZY-lrq9-IA&feature=results_video&playnext=1&list=PLD2CA90AD59416DD1

. Acesso em: dez.2010.

¹⁴ Citação em site do grupo musical Hip Hop Roots, formado no “Candyall Guetho Square” com origem na banda Lactomia, no site de Carlinhos Brown. Disponível em: <http://www.hhroots.com>. Acesso em: 03.2011.

palavras de Zeca Baleiro no encarte), teve importância fundamental em diferentes fases desde o início da cena Axé, como instrumentista e produtor de músicas na carreira de artistas como Margareth Menezes e Daniela Mercury. Também parceiro de Carlinhos Brown desde a Banda Rumbaiana e blocos-afro. O surdo virado, aqui reproduzido reflete sua significação no contexto da cena Axé de Salvador, berço do samba-reggae, “tradução” local da metáfora africana, que dialoga com a condição do “eu-lírico” para a superação de uma condição excludente. Também é interessante notar as associações paramusicais pertencentes ao contexto da prática musical do surdo virado em que o bloco Timbalada é peça fundamental em suas formas de “tradução” musical e visibilidade. O estilo insere-se numa prática musical inclusiva que mescla variadas linguagens musicais e no cenário internacional foi denominada “afro-pop”. Nas palavras de Goli Guerreiro:

O grupo criou uma espécie particular, através de pinturas corporais, inspiradas nos costumes africanos, e do uso dos signos pop, como óculos escuros, capacetes de ciclista e adereços reciclados (GUERREIRO, 2000).

Entendemos que seus significados paramusicais na canção podem estabelecer um diálogo com a “sufferation” como outra forma de decifrar, simbolicamente, a condição de desigualdade sob identidade étnica na busca de inclusão social e superação.

Por fim, de modo geral, entre as sonoridades e referências de *Babylon* uma interessante costura apenas se insinua - e pode estar simbolizada entre a África de Cabo Verde na sonoridade do estilo musical da morna; a Jamaica, representada em seus discursos pelo reggae e o rastafarismo; e o Brasil referido por suas canções, hábitos e práticas musicais. Uma triangulação que os “situa” na viagem por Babylon (símbolo da opressão e desigualdade étnica e social, para os rasta), a sociedade capitalista contemporânea, tendo em comum a herança colonial, o modo de inserção de suas realidades na modernidade que agora se mostra global, onde o “eu-lírico” posiciona-se em meio as desigualdades a partir de sua posição excludente e faz a viagem irônica, bem humorada, satírica por entre os seus privilégios.

5 CONCLUSÃO

Para o estudo sobre canções de Zeca Baleiro, aqui realizado, aplicou-se a experiência da articulação de dois métodos analíticos em seus respectivos aportes teóricos: “Análise Dialógica do Discurso” baseada nos conceitos fundamentais do Círculo de Bakhtin e no método semiológico-hermenêutico para análise da música popular de Philip Tagg” conforme foram apresentados no Capítulo 1 desta publicação.

Seu objetivo foi demonstrar o caráter hermenêutico que se revela na mistura de sua linguagem poético-musical híbrida. Sua hibridez está em descontextualizar materiais simbólicos de diversas temporalidades e procedências: matrizes culturais, elementos tradicionais, referenciais locais, regionais, símbolos identitários que participam de nossa memória coletiva e de um universo simbólico compartilhado mundialmente no espaço de fluxos globais, conforme pudemos demonstrar. Esses elementos foram identificados e apresentados nas análises.

Partimos da hipótese de que estávamos diante de uma modalidade de canções de linguagem renovada em que outros níveis expressivos, além das inflexões entre melodia e letra e a relação com arranjos instrumentais tornaram-se significativos, o que acreditamos ter sido demonstrado. Zeca Baleiro participa das novas tendências estéticas que se tornaram constitutivas na linguagem da música popular contemporânea e brasileira em que novas técnicas digitais em gravações, programações, facilitam e acentuam a tendência já demonstrada, também em nível verbal, em suas canções para diversas formas de citações e intertextualidades. Nas canções apresentadas, citações, apropriações, *samples* diversos, falas, sons, estilos, gêneros, fragmentos ou estruturas sonoras, *samples* de outras canções, discursos em justaposição, adquirem o caráter de signo, cuja significação encontra-se na relação do texto (verbal e sonoro) e contexto (em suas associações discursivas ou paramusicais de significação). Para cada elemento verbal significativo - citações e apropriações intertextuais e interdiscursivas como anedota, cantigas de roda; artistas; outros textos poéticos e musicais; forma poética, palavras; gírias e expressões; estrangeirismos; provérbios; expressões filosóficas; fábulas; falas, como na canção *Vô Imbolá* - foi pesquisado seu texto e contexto. Para as sonoridades, identificamos suas

semelhanças com outras músicas dentro do mesmo contexto ou cultura para estabelecer suas associações simbólicas paramusicais.

Consideramos, no entanto que seu caráter poético-musical a define como uma linguagem aberta, polissêmica, portanto sujeita a diferentes interpretações pelo ouvinte. Portanto, nosso intento foi recontextualizar, explorar a significação de seus elementos em seus campos semânticos e a maneira dialógica como esses elementos construíram sentidos.

Na canção *Vô Imbolá*, os elementos, como demonstramos, dialogam ativamente, seja através da paródia, da dessacralização, da estilização ou da ficção. É mobilizada a figura do “cantador” Zeca Baleiro, que ao se servir das características formais e temáticas da matriz cultural da embolada desenvolve sua narrativa autobiográfica. Essa matriz vem sendo apropriada em diferentes momentos na música brasileira e encontra-se, na canção recontextualizada e atualizada, sob lógica de produção das novas técnicas musicais, com uso de *samples* e outros efeitos eletrônicos.

A canção inicia por uma relação dialógica com a colagem em *sample* da voz de seu Tônico, pai do compositor que reproduz a anedota popular Ruy Barbosa e o Ladrão de Patos. A partir dessa entoação paródica da oratória de Ruy Barbosa como representação da alta cultura, seu sentido cômico dessacraliza a oratória do “outro”, expõe o antagonismo entre as vozes e produz o sentido de dissolução das hierarquias culturais, espaço em que se desenvolverá a estilização da embolada e a narrativa autobiográfica do cantador. Nesse espaço posicionado pelo “musema” do coco de embolada, sonoridade do pandeiro em ritmo de coco, irá se desenvolver a estilização da embolada, significativa das tradições populares nordestinas e da cultura da oralidade. A estilização na canção expõe seus sinais nas formas de expressões poéticas populares e por diversas sonoridades na representação da ambiência de sua prática tradicional, na simulação de vozes e ruídos de feira, ou na aclamação do vencedor da peleja. No entanto, participam dessa estilização em convergência sinais da mundialização da cultura, em seus ídolos e artistas internacionais como Frank Zappa, Bob Dylan, ao lado de Jackson do Pandeiro. A tradição da oralidade, da coquista Dona Selma do Coco, em *sample*, dialoga sem fronteiras com a tecnologia da voz em *talk Box*, ou com as guitarras distorcidas do rock já reapropriadas na cena dos anos 1990 por Chico Science e Nação Zumbi, ou ainda com as baterias eletrônicas de outra cena, a do funk carioca. Entendemos que a “situação” da cultura popular tradicional, aqui atualizada, mostra-se ao

lado da cultura de massa e ressalta o caráter híbrido da própria cultura e criatividade brasileira, na estilização da embolada em Zeca Baleiro, em meio ao espaço de fluxos culturais globais. Em sua convergência e estilização, esses elementos afluem sem fronteiras na narrativa da canção para o “marco do poeta” em sua proeza de ir à Lua, ressaltando o poder ficcional das culturas populares, cuja competência valorizada é comparada criticamente - produzindo o discurso contra hegemônico ao poder, na cultura contemporânea - ao cinema americano.

Em *Minha Tribo Sou Eu*, a voz de “eu” conduz, na canção, à reflexão sobre as formas de construção das identidades na contemporaneidade que sob diversas temporalidades foram vinculadas: ao lugar geográfico, à religião, às migrações, às posições políticas, às etnias, à condição social, às culturas da juventude, às subculturas e ao gosto musical. Embora não mencionado verbalmente, a canção se desenvolve sob estilo do samba-enredo, símbolo da identidade nacional, onde reapresenta os elementos estéticos e em seus significados as questões envolvidas na construção da brasilidade. Emergem esses significados de suas sonoridades, na simulação do andamento da Escola de Samba, em seus símbolos de autenticidade como no coro das pastoras ou nos metais sugestivos do samba-exaltação e de trilhas sonoras do futebol brasileiro. Porém esse samba mostra-se construído em desobediência estilística sob novas técnicas e sonoridades eletrônicas próprias à música tecno. Música que conecta os jovens do mundo, forte componente identitário de grupos através de códigos de lazer que rompem fronteiras territoriais, significadas na canção por diversas alterações de timbres, pelo som do theremin, pelo *pad synth* e pela própria construção do samba em procedimentos eletrônicos. O entrelaçamento entre o samba e o tecno reflete em seus significados a possibilidade de outras identidades desterritorializadas. Significado que se completa com o *sample* da canção “Eu sou negão”, marco inicial da cena afro-baiana axé de Salvador, por seu contexto, relacionada à identidade, étnica e política, “negra”, símbolo de um movimento global da transnacionalização da negritude que ao final da canção se coloca sob reticências. Entendemos que sua linguagem poético-musical expõe dialogicamente em seus elementos textuais, verbais e sonoros uma reflexão sobre as formas desterritorializadas de construção das identidades na contemporaneidade.

Na canção *Babylon*, composta primeiramente como um reggae, em São Luís do Maranhão, observamos como tema a viagem idealizada por ícones da Babilônia, lugar

imaginário, metáfora das potências coloniais brancas signo do capitalismo, da desigualdade étnica e social para o Movimento Rastafari. O reggae se tornou o principal veículo do ideário e estilo da subcultura Rastafari. O material simbólico da doutrina: crenças, valores, estilo de vestimentas, padrões de comportamento e rituais, regras alimentares e vocabulário próprio que são apropriados na canção, nas citações de Kaya, canção de Bob Marley, ou ironizados na oferta de escargot, Scotch em contraposição ao *I-tal food*, regras alimentares dos rasta na restrição ao álcool e aos caracóis. Embalado ao som do estilo da morna caboverdeana, o “eu-lírico”, persuadindo Baby, realiza uma viagem por Babylon ironicamente entre desejos, prazeres, sonhos de consumo em contraste com a realidade de privações, numa sociedade consumista e globalizada. A globalização se apresenta na citação de Hong Kong (na produção de souvenirs) e Manhattan by nyght (como signo de lazer de elite internacional). A vida de privilégios se traduz por marcas de produtos signos de consumo refinado, com *Moet Chandon*, *Rayban*, ou pela expressão “viver a pão de ló”.

Observamos como o signo sonoro do surdo virado contextualiza o “eu-lírico” em relação a sua real vida de privações utilizando códigos da cultura brasileira, intertextos de canções e signos nacionais. Entre as sonoridades e referências intertextuais em *Babylon* podemos sugerir que há um entrelaçamento entre a África, representada pela morna de Cabo Verde; a Jamaica, nos discursos do reggae e do rastafarismo e o Brasil por hábitos e práticas musicais, uma costura que insinua em comum suas heranças coloniais na sociedade capitalista contemporânea.

No trabalho aqui desenvolvido: *Hibridações; um estudo sobre canções de Zeca Baleiro*, acreditamos ter demonstrado o caráter hermenêutico que se revela na mistura de sua linguagem poético-musical híbrida, construindo sentidos em relação a eixos temáticos sugeridos como Cultura Popular, Metalinguagem, Cultura do Consumo, Transnacionalização Cultural e das Negritudes e Identidades; temas relevantes para a cultura na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Carlos. **O eterno verão do reggae**. São Paulo: Ed.34, 1997.

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. Porto Alegre: Globo, 1982.

ANDRADE, Mario de. **Os Cocos**. São Paulo: Duas Cidades, Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, p.372-373, 1984.

_____. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, Brasília: Ministério da Cultura: São Paulo: EDUSP, 1989.

_____. **Vida de Cantador** (Edição Crítica de Raimunda de Brito Batista). Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

Anedota: Rui Barbosa e o Ladrão de Patos. Disponível em:
http://www.senado.gov.br/portaldoservidor/jornal/jornal84/dicas_portugues.aspx. Acesso em: 20 outubro 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1981.

BALEIRO, Zeca. **Por Onde Andará Stephen Fry?** MZA/Universal Music, 1997. 1CD.

_____. **Vô Imbolá**. MZA/Universal Music, 1999. 1 CD.

_____. **Líricas**. MZA / Universal Music, 2000.

_____. **Pet Shop Mundo Cão**. MZA / Abril Music, 2002.

_____. **Raimundo Fagner e Zeca Baleiro**. Indie Records / Universal Music, 2003.

_____. **Baladas do Asfalto e Outros Blues**. MZA/Universal Music, 2005.

_____. **O coração do Homem Bomba – vol 1 e vol 2**. MZA/ Universal Music, 2008.

_____. **O coração do Homem Bomba – vol 2**. MZA / Universal Music, 2008. Disponível em:
<http://www2.uol.com.br/zecabaleiro>

_____. **Entrevista concedida a Radio Guarani FM**, Belo Horizonte, programa Cultura Geral, revista radiofônica de entretenimento, Videochat, 29/06/2009 (parte 2 e 3). Disponível em:
http://www.dzai.com.br//videochat/video/playvideo?tv_vid_id=54244

_____. Site na internet. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/zecabaleiro/>

BARROSO, Ary. **Aquarela do Brasil**. Odeon, 1939. Instituto Moreira Sales. Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br>. Acesso em: jan.2011.

Beija-flor & Oliveira. **Emboladas**. Trecho do documentário: Cordel, Repente e Canção (produção de Tânia Quaresma, 1975). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=tS355Hz7uDY>. Acesso em: mai.2010.

BRAIT, Elizabeth. **Análise dialógica do discurso: história e alcance teórico-metodológico**. Palestra do Ciclo de Estudos: Comunicação, Análise do discurso e atividade linguageira, ECA/USP em 19/05/2010 (palestra gravada, 2010).

_____. **Análise e teoria do discurso**. In: BRAIT, Beth. (org.) Bakhtin: outros conceitos chave. São Paulo: Contexto, 2010.

Brasileiros se apresentam para o Japão. Mestre Ambrósio, Rita Ribeiro e Carlos Careqa [...] atrações [...] para TV Japonesa. **Folha de São Paulo**, Acontece, 15/10/1997.

BROW, Zé. **Repente Rap Repente**. Imaginário. 1 CD

BROWN, Carlinhos. **Site do artista**. Link sobre trabalho social e grupo Hip Hop Roots. Disponível em: <http://carlinhosbrown.com.br/mosaico/trabalho-social/grupos-musicais/>. Acesso em: mar. 2011.

BUARQUE, Chico. **Ode aos Ratos**. In: Carioca, Biscoito Fino, 2006. 1 CD

CABRAL, Sergio. **As Escolas de samba no Rio de Janeiro**. Lumiar, 1996.

CALMON, Waldir. **Samba, alegria do Brasil (Rádio)**. Arpeje, 1956. Disponível em: <http://www.waldircalmon.com/cadenciadosamba.mp3>. Acesso em: janeiro 2011.

CANCLINI, N.G. **Estudos Sobre Cultura – uma alternativa aos Estudos Culturais, entrevista**. Revista Flamecos, Porto Alegre, 30, agosto 2006. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3371/2636>. Acesso em: 18 nov. 2009.

_____. **Culturas Híbridas-estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp. 2008.

CARMO, Paulo Sergio do. **Culturas da Rebeldia: a juventude em questão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.

CARNEIRO, Edson. **Folguedos Tradicionais**. Rio de Janeiro:Edições FUNARTE/INF, 1982

CASCUDO, Luis da Câmara. **Vaqueiros e Cantadores**. Belo Horizonte: Ed.Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1984.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede** (A era da informação: economia, sociedade e cultura; v.1). São Paulo: Paz e Terra, 2003.

CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José. **Decantando a República. Inventário Histórico e Político da canção popular moderna brasileira**. VI 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1 edição, 2004.

CAXIMBINHO e MOUZINHO, Geraldo. **Coco do Trava Língua**. In: O Que é Repentismo, Coleção Primeiros Acordes: Copacabana, 99481. 1 CD.

CESAR, Chico. **Mama África**. CD Aos Vivos, 1995.

CD se rende à tecnologia “O dia em que faremos contato”. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 26/09/1997

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Da Lama ao Caos**. Chaos/Sony Music, 1994.

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Roda Rodete Rodiano**. Caju e Castanha [compositores]. In: CD Promocional da Revista TRIP, n.86, 1999. 1 CD.

CIDRA, Rui. Migração, performance e produção de fonogramas: músicos em viagem entre Cabo Verde e Portugal. In: **International Conference on Cape Verdean Migration and Diáspora**. Centro de Estudos de Antropologia Social (CEAS). Lisbon, 6-8 April 2005. Disponível em: http://www.prio.no/private/jorgen/cvmd/papers/CVMD_Cidra_Rui.pdf . Acesso em: fev.2011.

CONNOR, Steven. **Cultura Pós Moderna- Introdução as Teorias do Contemporâneo**. São Paulo: Loyola, 1993.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/as-gatas>. Acesso em: 14.set. 2010 .

_____. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/>. Acesso em: 05. mai.2009.

Diversidade e volta à canção marcam a música dos anos 90. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 21/03/1997.

DONGA; MAURO DE ALMEIDA. **Pelo Telefone**. Bahiano, intérprete Odeon, 1915-1921. Coleção Humberto Franceschi. Disponível em: http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=426. Acesso em Nov.2010.

DYLAN, Bob. **Álbum Highway 61 Revisited**. Columbia Records, 1965. Disponível para áudio na Home Page de Bob Dylan. Disponível em: <http://www.bobdylan.com/songs/like-a-rolling-stone>.

ESSINGER, Silvio. **Zeca Baleiro em tempo de simplicidade**. 21/09/2000. (artigo). Disponível em: http://www.cliquemusic.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=779. Acesso em: 16 mai. 2009.

FETHERSTONE, Mike. **Cultura de Consumo e Pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1996.

FIORIM, J.; BARROS, Diana. **Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.

FIORIM, Jose Luiz. **Interdiscursividade e intertextualidade**. In: BRAIT, Beth. Bakhtin (org.) – Outros conceitos chave. São Paulo: Contexto, 2010.

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO, verbete “coco”. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br>. Acesso em: 05 mai. 2009.

GRANDO, Diego. **Mais Eus do que Eu: sujeito lírico, alteridade, multiplicidade**. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica, RS, 2008.

GIDDENS, A. **The Consequences of Modernity**. Cambridge: Polity Press, 1990.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos Tambores: a música afro-pop de Salvador**. São Paulo: Ed.34, 2000.

_____. **O Drible do Candeal: o contexto sociomusical de uma comunidade afro-brasileira**. Revista Afro-Ásia, 33. Universidade Federal da Bahia, 2005.

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

_____. **Da Diáspora. Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HEBDIGE, Dick. **Subculture - The Meaning of Style**. London and New York: Methuen & Co, 1987.

HOOD, Rappin. **De Repente**. In: Sujeito Homem. Trama, 2001. 1 CD

INSTITUTO MOREIRA SALES. Acervo musical. Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br> Acesso em: jan. 2011.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia - Estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.

MARLEY, Bob. **Álbum Survival**. Bob Marley & The Wailers. Island/Tuff Gong, 1979

MARLEY, Bob **Álbum Bob Marley & The Wailers**, Island Studios, 1978.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Jóvenes: comunicación e identidad**. Pensar Iberoamérica, revista de cultura, n.0 febrero, 2002

_____. **Dos Meios às Mediações**. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2003.

MESTRE CIÇA (Viradouro): documentário: Mestres e diretores – elaboram o desenho rítmico do samba enredo. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=7Wwjkb3kK0&feature=related>. Acesso em: jan. 2010.

MIÈGE, Bernard. **O Pensamento Comunicacional**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

MORAIS, Luis; CABRAL, Amandio **Álbum Miss Perfumado**, Cesária Évora. Copyright Editions de Bertholène. Editions Lusáfrica Publishing, 1992. Disponível em:

<http://www.caboverde.com/evora/evr-0092.htm>. Acesso em: mar. 2011.

MULATINHA, Dedé da. In:BERLINER, Roberto, diretor. **Documentário Sons da Rua**. In. SONS DA RUA.Site sobre músicos de rua do Brasil e do mundo: Disponível em:

<http://www.somdarua.com.br/artista.php?codArtista=12>. Acesso em: 05 mai. 2009.

NAPOLITANO, Marcos. **Historia e Música**: Historia Cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001.

_____. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAVES, Santuza C. **A canção popular entre a biblioteca e a rua**. In: STARLING, Heloisa; Decantando a República. Nova Fronteira, 2004.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Outro Território**. São Paulo: Olho D'água, 1997.

PET SHOP BOYS. **West End Girls**. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=p3j2NYZ8FKs&ob=av3e>.

PITBULL, Sany. **Entrevista à Redbull Favela Estúdio**. Ong Afroreggae, 12.07.2010. Disponível em: <http://www.afroreggae.org/wp/2010/07/12/dj-sany-pitbull-professor-do-redbull-favela-estudio-esta-em-artigo-da-folha/>. Acesso em: jan. 2011.

PORTELA. **Site da Escola de Samba**. Disponível em:<http://www.portelaweb.com>. Acesso em jan. 2011.

REVISTA BRAVO, São Paulo, D'avilla Editora, Dez.2003, ano 7, n.75.

REVISTA ROLLING STONE. 500 Maiores Músicas de Todos os Tempos. Edição Especial de Colecionador.

ROSA, Noel. **Com que roupa?** (compositor e intérprete), Bando Regional (acompanhante), disco 78 rpm: Parlophon, 1930.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente:** transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. UFRJ, 2001.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e pesquisa.** São Paulo: Hacker Editores, 2002.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase e Cia.** São Paulo: Atica, 2004.

SANTANA, Gerônimo. **Macuxi Muita Onda.** Gravadora Continental, 1986. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Os3DAnMGcjQ>. Acesso em: 11 setembro 2010.

SCHWANITZ, Dietrich. **Cultura Geral. Tudo o que se deve saber.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SELMA DO COCO. **A Rolinha.** In: Minha história. Paradox Music, 1998. CD. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/selma-do-coco>
<http://www.dicionariompb.com.br/selma-do-coco/obra>. Acesso em: 20.mar. 2010.

SHAKESPEARE, William. **The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark,** Ato I, cena5, p.9. Disponível em: <http://www.netlibrary.comReader>.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop.** São Paulo: Hedra, 1999.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. **Ritmos da Identidade-** mestiçagem e sincretismos na cultura do Maranhão. São Luis: SEIR/FAPEMA/EDUFMA, 2007.

SINHÔ. **Quem são eles?** Odeon, 1915-1921. Bahiano, intérprete e Coro Coleção Humberto Franceschi. Disponível em: http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=788. Acesso em dez.2010.

SLASH na Banda Guns N'Roses. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=b2BxT2ui1xc>. Acesso em: mai. 2010.

SLATER, Don. **Cultura do Consumo e Modernidade.** São Paulo: Nobel, 2002.

TAGG, Philip. **Analysing popular music:theory, method and practice.**(1982) Philip Tagg's online texts. Disponível em: <http://tagg.org/texts.html>. Acesso em: mai. 2009.

_____. Towards a Sign Typology of Music. Published. In **Secondo convegno europeo di analisi musicale**, ed. R Dalmonte & M Baroni. Trento: Università degli studi di Trento, 1992, pp. 369-378.. Disponível em: <http://www.tagg.org/articles/trento91.html>. Acesso em: mai.2009.

_____. **Análise musical para “não-musos”**: a percepção popular. Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.7-18.

_____. **Glossário de termos**. Disponível em: <http://www.tagg.org/articles/ptgloss.html> . Acesso em: jan. 2011.

TATIT, Luiz. **Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX**. In: MATOS, C. et.al. (orgs) *Ao encontro da palavra cantada*, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

_____. **O Século da Canção**. São Paulo: Ateliê, 2008.

TRAVASSOS, Elizabeth. **“O Avião Brasileiro”: Análise de Uma Embolada**. In: MATOS, Claudia Neiva et al. *Ao Encontro da Palavra Cantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.:Ed. UFRJ, 1995

_____. Tecnologia do Trance. **Folha de São Paulo**, caderno Mais, 06 de abril de 1997.

_____. Filosofia do dub. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais, 09 de novembro de 2003.

VICENTE, Eduardo. **Música e Disco no Brasil**: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. Tese de doutorado, ECA/USP, 2002.

VICENTE, Eduardo. **Segmentação e Consumo**: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999. *ArtCultura*, Uberlândia, v.10, n. 16, p.103-121, jan.-jun./2008.

_____. **Por Onde Anda a Canção?** Os impasses da indústria na Era do MP3. Versão ampliada do trabalho no GT “Mídia e Entretenimento” do XVII Encontro da Compós, UNIP, São Paulo, SP, jun., 2008.

WISNIK, José Miguel; NESTROVSKI, Arthur. **O fim da Canção. Aulas Show**. Instituto Moreira Sales. Disponível em: <http://ims.uol.com.br/Radio/D628>. Acesso em: jun. 2011.

ANEXOS