



Tempo múltiplo na canção *Vô Imbolá* de Zeca Baleiro: resíduos das práticas tropicalistas e interações com a pós-modernidade

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Davi Ebenezer R. da C. Teixeira
Universidade Federal de Goiás
davi_ebenezer@hotmail.com

Magda de Miranda Clímaco
Universidade Federal de Goiás
magluz@hotmail.com

Resumo: Este trabalho buscou investigar as interações que a canção *Vô Imbolá* de Zeca Baleiro estabelece não só com o cenário pós-moderno consolidado com o qual interage, mas também com elementos e significados da estética musical relacionada ao movimento tropicalista. A exploração e relação de fontes bibliográficas, midiáticas, sonoras e audiovisuais, permitiram considerar que essa canção híbrida (CANCLINI, 2011) interage com a dinâmica do tempo múltiplo que perpassa a trama social (relação intrincada entre passado, presente e futuro), segundo Castoriadis (1995).

Palavras-chave: *Vô Imbolá*. Práticas tropicalistas. Pós-modernidade. Tempo múltiplo.

Multiple Time in the Song *Vô Imbolá* of Zeca Baleiro: Remaining Tropicalistas Practices and your Interactions with the Postmodernity

Abstract: This article sought to investigate the interactions that the song *Vô Imbolá* of Zeca Baleiro with elements and meanings of the music estetics related to Tropicália and the postmodernity. The exploration and relation of searches bibliographics, medias, sounds and audio-visuals, allowed considerate that this song hybrid (CANCLINI, 2011) interact with the dinamic of multiple time that runs through the society events (strong relation in between past, present and future), according to Castoriadis (1995).

Keywords: *Vô Imbolá*. Tropicalistas Practices. Postmodernity. Multiple Time.

Este trabalho tem como objeto de estudo uma obra musical - *Vô Imbolá* - do cantor e compositor maranhense Zeca Baleiro, lançada em 1999 pela *MZA Music* no disco homônimo *Vô Imbolá*, observada a partir da diversidade que a integra e das interações que efetiva com diferentes tempos brasileiros. O estudo integra uma pesquisa de mestrado em andamento, que tem como foco a música de alguns compositores brasileiros da última década do século XX/século XXI - cenário pós-moderno consolidado, segundo Harvey (2013) - na sua possível interação com a diversidade apresentada pela música do movimento tropicalista, anterior a esse período. Visualiza-se que algumas canções e discos do período recortado interagem com um cenário de mudanças e transformações que não deixam de possuir proximidades estilísticas com a Tropicália, como é o caso de *Vô Imbolá*. Diante dessas primeiras instigações, investimentos e constatações relacionados à fase inicial dessa pesquisa, portanto, surgiram alguns questionamentos: o que caracteriza estilisticamente a canção de Zeca

Baleiro? Como se dá a sua interação com o cenário sócio-cultural pós-moderno com o qual interage? Que possíveis interações *Vô Imbolá* estabelece com as canções tropicalistas? O que caracterizou esse movimento? Nessa percepção, essa música de Zeca Baleiro passa a ser um convite à análise. Assim, esse trabalho teve como objetivo investigar as peculiaridades estilísticas da canção *Vô Imbolá* do compositor Zeca Baleiro, visando as interações que estabelece não só com o cenário pós-moderno consolidado na década de 90/século XXI, mas também com resíduos e significados da estética musical relacionada ao movimento tropicalista. Justifica-se por integrar a abordagem de novos objetos proposta pela Nova Musicologia (VOLPE, 2007) e por investir na interdisciplinaridade, no diálogo com áreas afins, o que permite reflexões sobre as relações intrincadas que a música estabelece com a trama sócio-histórico e cultural. A abordagem teórico metodológica remete a fontes bibliográficas, midiáticas (reportagens, entrevistas, fotos), sonoras e audiovisuais (CDs, Dvd's, vídeos), contando com a análise e interpretação musicais que relacionou sempre dados colhidos em audições e observações de performances musicais com a análise de dados resultantes da pesquisa em arquivos midiáticos e do estudo dos cenários sócio-culturais em questão. O suporte teórico teve importante referência em Canclini (2011) e Castoriadis (1995) que trabalharam, respectivamente, os conceitos de “hibridação cultural” e de “tempo múltiplo”.

A canção popular urbana no Brasil e diversidade

Vargas (2007) estabelece como canção popular urbana aquela unidade música-letra veiculada através da indústria fonográfica e dos meios de comunicação de massa (rádio, televisão e ciberespaço). Citando Luis Tatit e Heloisa Valente, o autor fala em

formas de canção popular estabelecidas no território urbano, com todos os seus canais abertos às interferências culturais externas, materiais ou de linguagem, formatadas pelo disco e pelo rádio (Tatit, 2004, pp.33-34) – ou, em outras palavras, pelas mídias - (Valente, 2003), tornadas mercadorias pelos meios de produção e reprodução de massas (VARGAS, 2007: 25).

Referindo-se a uma trajetória histórica da canção popular urbana brasileira ligada à diversidade, Naves (2010) observa que os anos iniciais do século XX foram marcados pela transitoriedade entre o tradicional e o moderno, o rural e o urbano. Depois de mencionar que o advento do cinema falado, do rádio, das novas técnicas de gravações, trouxe o fortalecimento das influências estrangeiras nas cidades, já interferindo nas canções das décadas de 1920 e 1930, lembra que nos anos 1940 e 1950 a diversidade na criação brasileira tornou-se maior.

Alguns músicos e cantores como Dick Farney, Johnny Alf, Tom Jobim, Newton Mendonça e Billy Branco revelaram na sua produção musical influência direta da música norte-americana de Cole Porter e George Gershwin, influência que interferiu no surgimento da Bossa nova. No entanto, a pluralidade artística do cenário musical brasileiro da época pós-bossa nova, segundo a mesma autora, já fez perceber que a canção não mais se estabilizava unicamente no artefato música-letra. Chico Buarque, em entrevista à *Folha de São Paulo*, citado por Naves, argumentou: “Noel Rosa formatou essa música nos anos 30. Ela vigorou até os anos 50, quando apareceu a bossa nova, que remodela tudo” (CHICO BUARQUE apud NAVES, 2010: 95). Compartilhando em parte com o dito de Chico, e já mencionando a canção na sua relação com o movimento tropicalista que interessa de perto a esse trabalho, a autora afirma:

Apesar de não compartilhar com Chico a visão de um processo irreversível com relação ao fim da canção, concordo com as ênfases por ele colocadas nas composições de Noel Rosa e nas posteriores da bossa nova, mostrando-as como representativas de experiências em que a canção alcança a sua plenitude [...]. Acredito que a forma canção sofreu um abalo, no Brasil, a partir da Tropicália. (NAVES, 2010: 95-96).

Como fica então a canção tropicalista no contexto abordado?

A canção tropicalista e diversidade

O Tropicalismo esteve diretamente relacionado ao momento histórico de 1968, um período de acirramentos políticos e discussões culturais (PAIANO, 1996). Os músicos participantes do movimento fizeram da canção popular a força motriz de debates, estabelecendo assim diálogos entre as linguagens musicais, verbais, cênicas e visuais (NAVES, 2001). O início do movimento musical foi marcado no cenário artístico brasileiro com o lançamento de um disco-manifesto em 1968 (*Tropicália ou Panis et Circensis*). Conforme observa Naves (2001), houve no movimento a participação de poetas (Torquato Neto e Capinam), músicos de formação erudita (Rogério Duprat e Júlio Medaglia), músicos populares (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e os Mutantes) e artistas plásticos (Rogério Duarte). A partir de tal, torna-se importante ressaltar o caráter aglutinador da tropicália, ou seja, de absorção de vários e diversos elementos culturais, de diferentes épocas. Não há, portanto, uma forma fechada da canção tropicalista, podendo estar presente na conformação estilística, de forma marcante, o nacional em interação com o estrangeiro, o erudito com o popular, o rural com o urbano, o ontem com o hoje e com o amanhã, o que também levou Medaglia (2003) a afirmar:

[...] o Tropicalismo abriu-se para a diversidade, mesclando fervilantemente os mais inusitados componentes culturais num projeto cultural de impacto. Inicialmente as pessoas ficaram confusas – inclusive os críticos – diante da parafernália de elementos os mais antagônicos que formavam aquele impulso criador (o arranjo original da música Tropicália com a interpretação de Caetano que deu origem ao movimento, eu escrevi e gravei no mês de setembro de 1967). Do arsenal sonoro e literário do Tropicalismo faziam parte a Bossa Nova e a Velha, a guitarra elétrica e o bandolim, a música medieval e a eletrônica, a música fina e a cafona, o portunhol e o latim, a música de vanguarda e a do passado, o baião e o beguine, o berimbau e o teremim, o celestial Debussy e Vicente Celestino, os versos de Caetano de Santo Amaro e a Poesia Concreta, o som e o ruído, o canto e o grito, indo provocar terremotos, por exemplo, no artístico e no cultural, no político e no social. (MEDAGLIA, 2003: 182-183).

Conforme observou Medaglia, as leituras e interações com os elementos integrantes desse movimento musical possibilitam a percepção de que a sonoridade tropicalista é integrada por fusões de forma intencional e acentuada. Gilberto Gil, em entrevista ao documentário brasileiro *Uma noite em 67* (2010) faz consonância ao que foi dito ao revelar a intenção de

fazer os cultivares híbridos, misturar as coisas para dar plantas novas, misturar laranja com mamão, o abacateiro que amanhecerá tomate e anoitecerá mamão que eu vim a fazer depois no *Refazenda*, essa ideia da *Refazenda* já estava ali naquilo tudo, era os Beatles e Luís Gonzaga, era os Rolling Stones e Jorge Bem Jor, era a banda de pífaros de Caruaru e o Jefferson Airplane (GIL, 2010).

Esse experimentalismo, que remete à noção de hibridismo, é definido por Canclini (2011) e Burke (2001). O primeiro, quando afirma que são “processos sócio-culturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2011: XIX), e o segundo, quando lembra que “devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura quer reforcem os antigos elementos” (BURKE, 2001: 31). Algumas canções como *Tropicália; Panis et Circensis; Alegria Alegria; e Domingo no Parque*, validam o já exposto. Nelas, arranjos grandiosos de cordas, madeiras e metais, elaborados por músicos eruditos, dialogam com uma banda de rock e com uma banda de percussão afro. A marcha que remete a um coreto da cidade do interior traz consigo a música aleatória *Tacet 4'33* de John Cage. O frevo, o samba e o baião se entrecortam com o blues norte-americano, permitindo nessa atmosfera híbrida o encontro dos Beatles com a banda de pífanos de Caruaru, já narrado por Gilberto Gil. Percebe-se nessa revisita à Tropicália, portanto, um outro enfoque da canção, tendo em vista a trajetória levantada. Segundo Naves (2010),

Acredito que a forma canção sofreu um abalo no Brasil a partir da Tropicália [...] O que estou dizendo é que é impossível entender a canção tropicalista somente a partir dos seus elementos poético-musicais, embora eles se realizem de maneira complexa, recorrendo a procedimentos intertextuais e dialogando, assim, com a literatura, as artes plásticas, o cinema e o teatro. É que a canção tropicalista só se realiza completamente não apenas através da voz (e de outros transmissores musicais), como também do corpo, já que os tropicalistas assumem radicalmente o palco através de diversas máscaras e coreografias. A estética tropicalista opera com um conceito unificador, fazendo então com que música, letra, arranjos, imagem artística, capas de discos, cenários e outros elementos mantenham entre si uma correspondência estreita. [...] Meu argumento, portanto, é de que a canção tropicalista não é mais o artefato completo, totalmente contido na unidade música-letra, que fora a canção bossa-nova, pois ela só se completa com elementos externos – arranjo, interpretação, até mesmo capa de disco. (NAVES, 2010: 96-98).

Firma-se, então, que a estética da canção tropicalista opera com peculiaridades estilísticas que proponho denominar de práticas tropicalistas. É possível apreendê-las a partir da análise e da escuta de discos do período como *Grande Liquidação* (1968), *Gilberto Gil* (1968) e *Caetano Veloso* (1967). Pontua-se aqui, como práticas tropicalistas, o cultivo do hibridismo acentuado, do humor, do deboche e do apelo a uma sonoridade cheia de contrastes, o caráter performático implicado com *happenings*, ressignificações de elementos culturais que deixam entrever um estilo próprio, letras perseguindo imagens visuais e estabelecendo associações, arranjos e instrumentos musicais atuando como alegorias, citações – paródias e pastiche – em uma atitude de cultivo da tradição, estilização e atualização de gêneros. E como fica, na sua relação com esse contexto de reflexões, a híbrida canção *Vô Imbolá* de Zeca Baleiro composta na entrada do século XXI?

Vô Imbolá e suas interações

O nome da canção evidenciada no encarte do disco também intitulado *Vô Imbolá*, é apresentado através de uma nota explicativa: *Embolar: cantar embolada, improvisar, fazer o bolo, misturar, emaranhar, confundir, enredar*. Percebe-se que na primeira faixa do álbum, a canção em questão já faz referência à peculiaridade de mistura e diversidade que será apresentada no contexto da obra. Vargas (2007), citando a musicóloga Oneyda Alvarenga, ao mencionar o conceito de embolada, destaca algumas de suas características:

[...] melodia mais ou menos declamatória, em valores rápidos e intervalos curtos; texto geralmente cômico, satírico e descritivo, ou consistindo apenas numa sucessão de palavras associadas pelo seu valor sonoro. Em qualquer dos dois casos, o texto é frequentemente cheio de aliterações e onomatopeias, de dicção complicada, complicação que a rapidez do movimento musical aumenta (ALVARENGA, 1982 apud VARGAS, 2007: 132).

A escuta da canção *Vô Imbolá* traz algumas observações. Em uma breve análise do instrumental destacam-se a voz do cantador Zeca Baleiro, o pandeiro, o baixo-synth,

samplers, guitarra, bateria eletrônica, vozes e efeitos de programação (ruídos, *talk-box*, microfonia). Percebe-se que a canção vai sendo construída aos poucos, com fragmentos sonoros em associação. Um *Sample* em ritmo de coco (gênero folclórico brasileiro) é substituído por pandeiro, bateria eletrônica e baixo-*synth*. Mas aquilo que parece ser a construção da canção passa a ser sua própria desconstrução. A embolada interage com outras estruturas musicais, não estando mais centrada em uma estrutura rígida do gênero. É importante frisar que os procedimentos eletrônicos utilizados na canção são pertencentes à estética pop, característicos de estilos como *rap*, *dance music* norte-americana, *funk* e *soul music*. E *Vô Imbolá* passa a ter nítida proximidade com o *rap*. A forma de cantar, a poesia ritmada, a quase não-melodia, e até mesmo o Mestre de Cerimônia - MC Zeca Baleiro se apresentando e dizendo que “Vô imbolá minha farra, minha guitarra meu riff, Bob Dylan banda de pife Luiz Gonzaga Jimmy Cliff” - traz às claras um intuito aglutinador. As referências a Frank Zappa e Jackson do Pandeiro, mais uma vez, firmam o projeto de embolar ou misturar da canção, e se completam na peculiar textura distorcida de uma guitarra em *riffs*. Acrescenta-se a isso citações de anedotas, cantiga de roda, expressões, fábula, bordão e falas delirantes.

A propósito, em uma primeira e breve análise da escuta e da performance, percebe-se que há estreita correspondência entre *Vô Imbolá* e elementos da música realizada pelos tropicalistas. Nela há ressignificação, atualização e estilização de gênero (embolada ou *rap*?), instrumentos musicais atuando como alegorias (guitarra remetendo ao rock, bateria eletrônica, *samplers* e baixo-*synth* ao pop), citações estabelecendo relação com o passado e o presente culturais brasileiro (reprodução parcial da anedota *Rui Barbosa e o ladrão de patos*, trechos da cantiga de roda *Morena de Minas*), assim como há humor, apelo a uma sonoridade vibrante, pautada por uma liberdade musical, *happenings* e espetáculos (falas delirantes) e música para consumo. Análogo ao que foi feito na canção da Tropicália, fica evidente que Zeca Baleiro buscou sintetizar, mesclar, fundir e embolar elementos de forma intencional.

Importante lembrar também que a canção *Vô Imbolá* foi composta em 1999, já entrando no século XXI, portanto, e que essa liberdade de misturas está presente também de forma significativa nesse cenário que autores como Harvey (2013) chamam de pós-moderno. Cenário em que a diversidade forjadora de formas híbridas impera de forma marcante, sobretudo, nas grandes metrópoles e em função do grande desenvolvimento da tecnologia, dos meios de comunicação e de transporte, de um capitalismo contemporâneo que investe também em “citações históricas”, na memória ligada a bens significativos locais (Ibidem). Reafirma-se assim que a estética de *Vô Imbolá*, embora bem próxima dos elementos híbridos e

performáticos da estética tropicalista, abarca também o sentido de amálgama cultural que caracteriza a pós-modernidade. Deixa entrever o tempo e o espaço comprimidos (Hall, 2014) pelo efeito dos desenvolvimentos tecnológicos, e que “toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação.” (DEBORD, 1997: 13).

Considerações finais

Diante dessas últimas observações e das análises realizadas, fica evidente que *Vô Imbolá* apresenta algumas peculiaridades estilísticas semelhantes àquelas que predominaram na estética tropicalista que vigorou na década de 60, em que imperaram os processos de hibridação cultural e uma ação performática peculiar que se juntou à letra-música na canção, embora evidencie também, tendo em vista esses processos, uma interação significativa com o cenário sócio-cultural com o qual interage. Cenário esse - a pós-modernidade considerada na sua consolidação na década de 90/século XXI, segundo Harvey (2013) - em que a diversidade acentuada, resultante da compressão tempo/espaço já mencionada, promotora de processos de hibridação, se estabelece como uma das suas principais características, junto também às atitudes performáticas que remetem a uma sociedade do espetáculo, conforme definida por Debord (1997). Essa constatação, a tentativa de compreender essa circunstância, trouxe, no final desse texto, duas outras questões: se a canção *Vô Imbolá* evidencia uma interação significativa com o cenário histórico com o qual interage, como a canção tropicalista se coloca nesse contexto de reflexões? Estaria sendo evidenciada através dos elementos da estética tropicalista a latência de sentidos e significados de um tempo “por vir” (CASTORIADIS, 1995) que se iniciava naquele período, mas só se consolidaria na década de 90/século XXI? Ou a estética de *Vô Imbolá* e das canções que lhe são contemporâneas incorpora sentidos e significados residuais inerentes à estrutura cultural musical brasileira, revelando que foram compostas também sobre “ruínas de processos simbólicos precedentes” (Ibidem)? Tendo em vista com Castoriadis a dinâmica de um tempo múltiplo, a convivência intrincada de passado, presente e futuro, que perpassa toda e qualquer trama sócio-cultural e tudo que a integra, é possível considerar que essa dinâmica se acha presente nas canções compostas nos dois tempos que instituíram o cenário brasileiro abordados nesse trabalho. *Vô Imbolá* exemplifica essa circunstância.



Referências

- BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2001.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. 4ª Ed. São Paulo: Ed. da USP, 2011.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. 24ª Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- MEDAGLIA, Júlio. *Música Impopular*. São Paulo: Global, 2003.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- _____. *Canção Popular no Brasil: a Canção Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- PAIANO, Enor. *Tropicalismo – Bananas ao Vento no Coração do Brasil*. SP: Scipione, 1996.
- VARGAS, Heron. *Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia, SP: AE, 2007.
- VOLPE, M. A. Por uma Nova Musicologia. *Música em Contexto*, Revista do PPG-MUS/ Universidade de Brasília, v. 1, p. 107–122, 2007.

Internet

- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Disponível em <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf>> Acesso em: 12 fev. 2016.

Áudio-Vídeo

- GIL, Gilberto et al. *Tropicália ou Panis et Circenses*. Disco coletivo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=KIiwbHqtb7w>>. Acesso em: 10 fev. 2016.
- GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=eqkh-gjlbQI&list=PLF875810F4DAC4D13>>. Acesso em: 10 fev. 2016.
- GIL, Gilberto. In: TERRA, Renato e CALIL, Ricardo, diretores. *Uma Noite em 67*. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FOsXaaW4Pkk>> Acesso em: 10 fev. 2016.
- VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Disponível <<https://www.youtube.com/watch?v=hwfbSzAdfto>>. Acesso em: 10 fev. 2016.
- ZÉ, Tom. *Grande Liquidação*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=c6UTg68lGxM>> Acesso em: 10 fev. 2016.

CD

- BALEIRO, Zeca. *Vô Imbolá*. MZA/Universal, 1999. 1 CD.