



“VAMO IMBOLÁ?” – A CANÇÃO POPULAR REPENSA SUAS FRONTEIRAS

Marildo José Nercolini*

RESUMO: *Em um mundo em que as fronteiras estão rasuradas e as identidades cindidas, compositores da canção popular, contemporâneos do tempo em que vivem, acabam por produzir canções que dialogam diretamente com esse novo contexto. Transitam por diferentes gêneros, reciclam o local de onde vem, com seus costumes e tradições, colocando-o em contato direto com propostas advindas de diferentes espaços, dando-lhe uma amplitude cosmopolita, sem perder, no entanto, a dimensão própria. Esse artigo pretende dar conta dessa realidade através da análise da produção musical de Zeca Baleiro, sob o enfoque das metáforas da hibridação e da reciclagem.*

PALAVRAS-CHAVE: *Globalização; estudos de cultura; MPB; Zeca Baleiro.*

O termo música popular, ou *popular music* como é denominado nos países de língua inglesa, é no Brasil usado a partir dos anos 60 acrescentando-se o adjetivo brasileira, como que a demarcar um espaço próprio e caracterizar uma produção local – com dimensões de um país continental e com uma diversidade de produções, mas que mantém um elo principal: ser feita por

* Doutorando em Literatura Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

compositores brasileiros. Essa denominação adquire força e se enraíza num período em que a discussão sobre o próprio e o alheio estava em voga e era tema obrigatório nos meios acadêmicos e artísticos. No campo da canção popular, porém, isso não significou um ensimesmamento, uma atitude auto-suficiente de negar o que vinha de fora, por pertencer a outras culturas. Não se pode negar a existência de comportamentos de compositores-cantores ou estudiosos do tema, com suas respectivas concepções de cultura e arte, que ferrenhamente negavam qualquer contato com o que vinha do estrangeiro, especialmente dos "gringos-imperialistas" norte-americanos. Por outro lado, o que acabou predominando foi uma atitude mais antropofágica. Abrir-se ao diálogo com as novas propostas que se firmavam no cenário externo, apropriar-se do melhor que elas poderiam nos oferecer e recriá-las com uma feição local. A Bossa Nova deu o grande passo, seguida pelas gerações seguintes, especialmente pelo Tropicalismo, numa tendência forte que suplantou as muitas críticas e os ataques recebidos de seus contemporâneos.

Hoje a questão da relação local-global é retomada sob os auspícios do processo de globalização. Quando esse controverso e multifacetário processo de globalização se implanta e de forma avassaladora, devemos nos perguntar se não temos um papel fundamental de crítica da forma como ele está sendo conduzido e também, estrategicamente, buscarmos alternativas.

Como fazer arte e cultura nessa etapa de globalização? Ou então, que questionamentos a arte e a cultura podem, e mais do que isso, devem fazer ao mercado e às fronteiras globalizadas? Para além das *narrações épicas*, em que se alardeiam as conquistas da globalização, seus processos de intercâmbios fluidos, abertura de fronteiras, e das *narrações melodramáticas*, em que se apontam as fissuras, a violência e as dores da interculturalidade, para García Canclini (1999) importa é buscar entender o que acontece quando ambos movimentos coexistem, não caindo nem na louvação descabida de uma globalização enquanto panacéia para todos os males,

nem tampouco na sua demonização, assumindo uma atitude res-sentida e reativa.

Cabe aos pesquisadores e estudiosos do tema acrescentar às enxurradas de dados econômicos, dos fluxos anônimos dos mercados, as narrações que buscam captar como esses processos macrosociais atingem o imaginário e a vida concreta dos sujeitos individuais e coletivos, e como tais sujeitos articulam, transformam, enfim, como imaginam e agem diante de tais mudanças.¹

Os estudos de cultura e a criação artística têm papel fundamental para captar como essas transformações, essas inter-relações, esses diálogos – ou, muitas vezes a falta deles – estão acontecendo. Colocar a cultura e as artes como elemento fundamental para se entender a globalização, e seus processos correlatos, e para descobrir alternativas mais conseqüentes de sua aplicação é tarefa que não pode ser adiada a despeito de corroborarmos o discurso homogeneizador, com seu modelo único, ocultando a existência de uma geografia de poder em que

[...]lo que se anuncia como globalización está gerando, en la mayoría de los casos, interrelaciones regionales, alianzas de empresarios, circuitos comunicacionales y consumidores de los países europeos o los de América del Norte o lo de una zona asiática. No de todos con todos (García Canclini, 1999: 32).

É interessante pensarmos no que está acontecendo na produção musical nesses tempos de globalização. Ela nos dá indícios muito instigantes do momento em que vivemos. Percebo que no meio musical brasileiro essa preocupação está se fazendo presente e de forma muito forte. No caso do Brasil, temos que nos referir

¹ “Se trata de reunir lo que tantas vezes fue escindido en las ciencias sociales: explicación y comprensión. O sea, articular las observaciones telescópicas de las estructuras sociales u las miradas que hablan de la intimidad de las relaciones entre culturas” (García Canclini, 1999: 36).

obrigatoriamente a Chico Science e Nação Zumbi que, das profundezas da lama dos mangues pernambucanos, lançaram um grito de renovação, fundindo os pesados tambores de maracatu com as descobertas tecnológicas, dialogando o funk e o rap com a batida primal do maracatu, unida a uma composição poética afiada e contestadora, resgatando o valor da palavra. O movimento Mangue Bit, surgido no início dos anos 90, passa a ter repercussão nacional e abre caminho para outros criadores se lançarem e serem reconhecidos. Um dos maiores representantes, Chico Science, morre inesperadamente em 1997, mas o caminho por ele aberto continua a ser percorrido por vários outros. Se analisarmos a produção dessa nova geração surgida para o grande público no final dos anos 80 e durante a década de 90, como por exemplo, Zeca Baleiro, Lenine, Otto, o movimento funk, o hip-hop, podemos notar claramente uma preocupação em mostrar o próprio de nossa cultura ou das culturas locais, marginais em muitos casos, e colocar sua produção a dialogar com as novas tendências globais.

Ora, ao mesmo tempo que vemos criadores como Otto, dialogando diretamente com a música *techno* européia ou norte-americana, e dando-lhe uma cara local, ou então Daúde, com arranjos em que se vislumbram samba, *techno*, hip-hop, *house* e *dancing*, temos também Marisa Monte resgatando a Velha Guarda da Portela, fazendo o que Wim Wenders – guardando as devidas proporções – fez com os velhos músicos cubanos em seu filme *Buena Vista Social Club*, ou então Zeca Baleiro – sobre quem esse trabalho vai versar – com sua embolada de ritmos e palavras, dialogando diretamente com os tropicalistas, Zeca Pagodinho, Zé Ramalho, Kid Vinil, Genival Lacerda... e ao mesmo tempo produzindo composições absolutamente antenadas com o momento presente. Enfim, ao invés da homogeneização a análise do panorama musical nos mostra a diferença, a hibridação, a reciclagem criando memória.

Tendo a acreditar que a globalização à neoliberal, cuja implantação se faz de maneira a não se permitir questionamentos,

centrada na economia e nas relações comerciais, desestabiliza-se pois o elemento cultural se rebelou. As culturas locais não podem ser alijadas da discussão, as críticas ao modelo único de implantação se tornam claras e fortes. As imbricações entre o local e o global se tornam visíveis e com elas a tomada de consciência da necessidade de não se aceitar um discurso que propõe uma cultura global uniformizada.

Evidente que os estudos são recentes e as transformações nas relações sociais, econômicas e culturais adquiriram nas últimas décadas uma velocidade avassaladora, permanecendo a impressão que estamos sempre atrasados e pensando no ontem. Se por um lado vivemos um momento de indefinições, angustiante e caótico, em que tateia-se no escuro, por outro, é um momento criativo, pois possibilita o questionamento das pretensas certezas que até então comandavam o mundo acadêmico, e abre outros caminhos para se conhecer a realidade que se apresenta, impelindo à criatividade e, especialmente, à capacidade de articulação dos diferentes discursos do conhecimento, muitos até então isolados e senhores de si. Ainda não conseguimos abarcar/compreender todos os processos, e não sei se isso é possível de fato, o que nos deixa ansiosos e angustiados. O pensamento racional do Ocidente e sua forma de construir conhecimento não mais dão conta do que está acontecendo. É nesse contexto que se torna freqüente o uso das metáforas e narrações para compreender a realidade que nos cerca, seja ela virtual, objetiva ou imaginária.

1. A apropriação cultural pelas metáforas

Os estudos da cultura hoje se utilizam das metáforas para descrever ou explicar os processos contemporâneos, dando-lhes valor epistemológico, transformando-as em parte essencial de seu instrumento de estudo na busca de novos modelos de apropriação cultural. Como afirma Rincón:

Ante el convencimiento que la cultura centrada en el sujeto – el signo, la interpretación, la hermenéutica – no podía cumplir las promesas de conocimiento hechas desde los inicios de la modernidad, tornaran ineludible la búsqueda de modelos alternativos de apropiación cultural (Rincón, 1999).

A necessidade de contextualização e a sua capacidade de captar, tornar visível o que se move, se combina ou se mescla, possibilitam às metáforas de apropriação cultural uma percepção mais plural de noções e conceitos. A hibridação, a antropofagia, a tradução cultural e a reciclagem, por exemplo, permitem captar o que não se deixa delimitar pelas fronteiras de um conhecimento fixado na razão iluminista ou pelo discurso ilusionista de uma globalização neoliberal.

Nesse trabalho me proponho a trabalhar com as metáforas da hibridação e da reciclagem. A primeira é apropriada do discurso biológico – cruzamento de espécies diferentes, visando melhoria de qualidade –, e da teoria cultural e literária desenvolvida por Bakhtin, que introduz a palavra "híbrida" enquanto modelo lingüístico para dar conta da mistura de duas linguagens sociais dentro dos limites de uma expressão vocal. Por sua vez o discurso sobre a reciclagem se coloca nas sociedades contemporâneas associado à tecnologia e à produção industrial. Nos anos 60, quando surgem as primeiras definições de reciclagem, ela estava ligada à sociedade de consumo, e encarada, especialmente pelo discurso ecológico, como resposta possível à crise de matéria-prima (Rincón, 1999).

Nas últimas duas décadas essas duas metáforas são apropriadas pelos estudos de cultura e adquirem novas matizes, desatrelando-se das disciplinas de onde se originaram e não ficando restritas ao uso dado por essas ciências. Procedimento legítimo desde que, como lembra García Canclini, se situe "logicamente la noción transferida en el sistema de conceptos de la nueva disciplina que la recibe, y confrontarla con los referentes empíricos que se intenta explicar" (García Canclini, 1997: 43). O fundamental está em saber

se essas operações epistemológicas, com sua fecundidade explicativa e seus limites no interior dos discursos culturais, “permitem o no entender mejor algo que permanecia inexplicado?” (Ibidem: 42).

A partir dos anos 80, teorias pós-coloniais passam a utilizar o termo hibridação para abordar a problemática da representação colonial. Homi Bhabha o utiliza no sentido de estratégia política capaz de dar conta do entrelaque entre o discurso tradicional hegemônico e o discurso dos “colonizados”, colocando-se entre os dois – *inbetween* – enquanto elemento que contesta os termos e territórios dos dois lados, apresentando-se como desafio frente às formas sociais dominantes.

A partir dos anos 90, especialmente após a publicação e a grande repercussão do livro de García Canclini *Culturas híbridas*, esse termo passa a ser largamente utilizado pelos pensadores latino-americanos. A noção de hibridação como um conceito social elaborada nesse livro seminal foi o propósito de seu autor:

Según lo expliqué en Culturas híbridas, encontré en este término mayor capacidad de abarcar diversas mexclas interculturales que com el de mestizaje, limitado a las que ocurren entre razas, o sincretismo, fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales. Pense que necesitábamos u palabra más versátil para dar cuenta tanto de esas mexclas ‘clássicas’ como de los entrelazamientos entre lo tradicional y lo moderno, y entre lo culto, lo popular y lo masivo. Una cararterística de nuestro siglo, que complica la búsqueda de un concepto más incluyente, es que todas esas clases de fusion multicultural se entremexclan y se potencian entre si (García Canclini, 1997: 43).

Quero pensar a hibridação como o entrelugar, que não é o outro, não sou eu, mas sim é o outro já presente em mim, sou eu presente no outro. Hibridação enquanto rasura dos limites de uma identidade fixa e de uma cultura nacional própria, que passam a

ser interpenetradas pela presença do outro, do diverso de si trazido de diferentes culturas; as fronteiras vistas não como muros a separar, mas enquanto ponte a possibilitar o diálogo, a desestabilizar as certezas (Canclini, 1990; Bhabha, 1998). A hibridez não é o resultado de uma síntese dialética entre culturas, pois supõe, além do conflito, a negociação estabelecida nesses contrastes. Aponta para a contradição e para a negociação, superando os enfoques maniqueístas, fechados nas oposições dominadores e dominados, exploradores e explorados, colonizadores e subalternos, emissores e receptores, afinal as iniciativas sócio-culturais são multifacetadas e o poder tem caráter oblíquo e descentrado e não estritamente bipolar ou vertical.

No caso das artes e da cultura o processo de hibridação permite perceber o desmoronamento dos muros que separavam o erudito, o popular e massivo, e a existência de processos de desterritorialização em que ocorrem uma combinação/mescla de elementos culturais de diferentes tempos históricos e formações sociais.

No caso da reciclagem nos anos 70 e 80 ela passa a ser largamente utilizada pela mídia eletrônica que, com os novos recursos técnicos, reaproveita toda classe de discurso; já nos anos 90 é apropriada pelos estudos de cultura para buscar apreender as transformações contemporâneas dos processos culturais.

A metáfora da reciclagem coloca no centro da discussão questões como serialidade e repetição, temporalidade e historicidade, memória e esquecimento. Ela evoca o processo permanente e cíclico de transformação de materiais, não somente de sua reutilização ou reapropriação, tornando novamente disponível um material proveniente do passado e já utilizado, deslocando-o de seu contexto e dando-lhe forma e utilização outras (Moser, 1996).

Se formos analisar dentro dos padrões do discurso moderno, reciclagem pode ser vista como uma forma de simples repetição/reaproveitamento de materiais passados, demonstrando uma crise criativa, incapacidade de negar o antigo e avançar, forjando o novo.

Na ótica do mercado, os produtos culturais, criados para serem consumidos imediatamente, são logo transformados em detritos, o que leva a indústria cultural a refazer esse material, reaproveitá-lo, dar-lhe uma aparência de novo, um velho rejuvenescido. Ou então também a reciclagem pode ser enfocada ao mesmo tempo como “índice, sintoma, mas também como trauma e consequência da crise da história” (Moser, 1996: 34), à medida em que alguns estudiosos associam a constatação da reciclagem generalizada no domínio cultural com o diagnóstico de desaparecimento da história, visto que a noção de tempo contínuo e da história aliada à noção de progresso se rompem. Como Moser, prefiro pensar que a reciclagem coloca em xeque a noção moderna de história. Esta sim passa a ser questionada e não mais se sustenta.

Prefiro pensar a reciclagem como desejo de resgatar o passado, rever a história, trazer à memória pessoas, composições, criações artísticas e culturais esquecidas, desvalorizadas, deixadas de lado pela enxurrada de modernices. Reciclagem como possibilidade de construir histórias, articulando o passado com o presente, quebrando as barreiras de um tempo linear. Prefiro relacionar a reciclagem feita por muitos criadores de arte, não todos é evidente, com o anjo da história benjaminiano. Num tempo em que se rasuram as fronteiras entre presente, passado e futuro, percorrer os muitos caminhos das diferentes histórias construídas numa cultura, e, dos escombros de um passado renegado, trazer à tona pessoas, fatos, criações lá esquecidas como detritos sem serventia. Não para colocá-las em museus ou exposições qual peças mortas a serem visitadas e admiradas, mas sim como seres, objetos, artefatos, produtos com os quais se pode interagir, transformar, criar, *agorizando-os*, seguindo os passos sugeridos por Walter Benjamin (1993).

Diante de uma onda avassaladora que busca a construção de uma cultura global homogênea, a reciclagem pode permitir, dependendo da forma como for usada, o reconhecimento de um passado, os laços próprios de uma cultura local, saindo do discurso homogeneizante.

2. Rasurando fronteiras

A produção artística de Zeca Baleiro interpela diretamente questões colocadas pela contemporaneidade. Os dois CDs que lança no mercado fonográfico, o primeiro "Por onde andaré Stephen Fry" – em 1997 e o segundo – "Vô imbolá" – de 1999, são resultado de um trabalho anterior de muitos anos de batalha, de sedimentação de uma proposta em que se percebe o desejo de colocar na berlinda uma produção absolutamente antenada com o tempo em que vivemos, em termos de processos sociais e de música contemporânea – ritmos, idéias, performance.

Romper fronteiras, conhecer propostas diferentes da sua, deixar-se penetrar pela cultura do outro, interagindo nesses processos, são um traço marcante desse maranhense – Zeca Baleiro – nascido em São Luís, em 1966. A necessidade de expandir seus horizontes o faz deslocar-se para centros maiores. São Paulo acaba sendo a cidade escolhida para se lançar nacionalmente:

Morando em São Luís, uma ilha no sentido geográfico e também cultural, eu tinha necessidade de me relacionar com o mundo, travar um diálogo estético com outras culturas, outras formas e projetos, por isso o deslocamento. O fato de vir para São Paulo foi uma casualidade, mas sei que isso interferiu de forma definitiva no meu processo criativo (Zeca Baleiro, 2000).

No primeiro CD, na composição que lhe deu visibilidade nacional, *Vapor Barato*, ele assim se expressa:

um barco sem porto
sem rumo sem vela
cavalo sem sela
um bicho solto

um cão sem dono
um menino um bandido
às vezes me preservo
noutras suicido

Já estão aí presentes seu desejo de liberdade criativa e a necessidade de não se sentir preso a padrões, normas, ritmos, estilos, lugares. Um barco a velar sem rumo, sem porto fixo, sem caminho pré-determinado, sem dono, “menino ou bandido”. Capaz de lançar-se e ir até o fundo das questões mas também, quando necessário, conter-se – “às vezes me preservo, noutras suicido”. Apresenta-se com ganas de ocupar seu espaço no cenário musical brasileiro, brincar, causar emoções, divertir e divertir-se:

de qualquer maneira nós vamos brincar
preparem os seus corações
para essas emoções
que trago de Axixá
o importante é que cheguei agora
alegre como sempre feliz a cantar

Se Roberto Carlos, ícone da canção romântica brasileira, em sua composição “Emoções”, olhava o seu passado e, melancolicamente, dizia que “o importante é que emoções eu vivi”, Zeca Baleiro em sua “Essas Emoções”, olha para o presente e, entusiasmado, afirma “o importante é que cheguei agora, alegre como sempre, feliz a cantar”. Zeca apresenta-se como contemporâneo, querendo viver o tempo presente e criar a partir dele, convidando para cantar, dançar e também disposto a causar emoções trazidas de Axixá, cidade de origem do boi-bumbá, isto é, disposto a trazer à baila a cultura popular e, como afirma em seu segundo CD, embolar com o erudito e o global. Se apresenta hoje, agora. Está chegando alegre, feliz para cantar e mostrar seu trabalho.

O contato do erudito com o popular – um dos aspectos fundamentais da metáfora da hibridação e elemento-chave para entender a proposta de Zeca Baleiro – é exemplarmente apresentado em dois momentos. No primeiro CD quando coloca Wanderléia, cantora e musa da Jovem Guarda, a declamar trechos de sonetos de Shakespeare na abertura da faixa "Skap". E no segundo CD quando cria um repente – "Bienal" – interpretado em parceria com o "o trovador do caos"² – Zé Ramalho, falando sobre a 23ª Bienal das Artes Plásticas de São Paulo, cuja temática foi a desmaterialização da obra de arte. Nessa canção Zeca ironiza a proposta estética de uma arte erudita que não se quer fazer entender, a não ser pelos especialistas. Sua crítica se faz pela construção paródica de um personagem, artista plástico, que, no decorrer da letra, vai descrevendo sua obra e comenta a reação de sua mãe diante de seus quadros. Sua mãe não entende aquele quadro feito "com moléculas de hidrogênio, fios de pentelho de um velho armênio, cuspe de mosca de pão dormido asa de barata torta", pois para ela o quadro "é mais estranho que o cu da jia e muito mais feio que um hipopótamo insone". O artista plástico constata que o problema do público, no caso sua mãe, seria a falta de conceitual técnico para entender a proposta de "um barroco figurativo neo-expressionista/ com pitadas de art-nouveau pós-surrealista/ calcado na revalorização da natureza morta". Zeca Baleiro assume posição contrária à essa separação abissal entre erudito e popular ("pra entender um trabalho tão moderno/é preciso ler o segundo caderno/ calcular o produto bruto interno/ multiplicar pelo valor das contas de água luz e telefone"). A estética moderna construía muros divisórios que impediam a proximidade e o entendimento a não ser daqueles que possuísem um conhecimento técnico altamente especializado. Zeca Baleiro se coloca ao lado daqueles que derrubam esses muros de-

² Expressão usada pelo próprio Baleiro em *release* apresentando o segundo CD, conforme sua *homepage*.

marcadores, possibilitando o entrecruzamento entre a arte erudita, popular e massiva. Não que as fronteiras tenham deixado de existir, elas são deslocadas e tornadas mais móveis e flexíveis.

Em “Vô imbolá”, que dá título e é a faixa que abre seu segundo CD, Zeca Baleiro diz a que veio e expressa claramente suas intenções criativas. A análise pode ser feita em diferentes níveis: apresentação gráfica no encarte do CD, letra e gravação propriamente dita.

No encarte, a letra é antecedida da explicação do que seria embolar: “1. cantar embolada, improvisar; 2. fazer o bolo, misturar; 3. emaranhar, confundir, enredar”. Aqui, se encontra uma das chaves para entender a produção de Baleiro e que nos remete diretamente à reflexão sobre hibridação. Ele se propõe a borrar as fronteiras entre cultura popular e erudita. Põe em contato a cultura local – embolada, baião, cantiga de rua – com a cultura produzida nas grandes metrópoles e com a produção transnacional. Conecta ritmos regionais com guitarras e baterias eletrônicas, *samplers*, violinos, sax, trompete... Tradição e modernidade, popular, erudito e massivo colocados lado a lado, embolados de forma criativamente despreziosa. Homenageia Cachimbinho e Geraldo Mouzinho, dois grandes emboladores, e Selma do Coco, e na letra cita Bob Dylan, Jimmy Cliff e Luiz Gonzaga.

A letra vai enredando informações que buscam dar conta de sua formação, desde a preocupação paterna – “meu deus será bandido, soldado doido varrido, milionário desvalido, padre ou cantor popular”. Acaba optando por ser cantor popular, mas “nem Frank Zappa nem Jackson do Pandeiro”, talvez uma embolada maluca entre os dois, acrescida de pitadas de Bob Dylan, Luiz Gonzaga e Jimmy Cliff, embolada nordestina, MPB, brega, samba, baião, rock, reggae... “um lobo bom e mau cordeiro”, sem rótulos fechados e aberto ao mundo e às transformações, com ganas de crescer e sem pretensões totalizantes, “mais metade que inteiro”:

Ouvia muito rádio, parada de sucessos, samba, música brega, pop internacional e a música de rua. Atribuo a liberdade criativa do meu trabalho ao fato de ter sido um ouvinte de música popular aberto, sem preconceitos (Zeca Baleiro, 2000)

Ele está a fim de embolar sua farra, sua guitarra e seu *riff*, misturar todo esse emaranhado, com elementos locais, transnacionais, lua, Urano, Terra, Marte, São Luís, Axixá, Belo Horizonte, São Paulo, Rio, Estados Unidos, Inglaterra, Jamaica... afinal "hoje a vida é embolada" e "poesia não tem dono", nem suporte. Ritmos e culturas aparentemente díspares são colocados em contato e com eles dialoga, mas sempre dando-lhes o toque do próprio, o toque brasileiro, afinal "foi falando brasileiro que aprendi a *imbolá*". Quer é criar a partir desse emaranhado de informações, ouvir o outro, construir no limiar entre local e global, fazendo das fronteiras laboratório de sua criação.

Na gravação, faz um arranjo que torna eletrônica a embolada nordestina, fazendo *samplers* de pandeiros, acrescentando um coro formado por 49 vozes para simular uma feira e a voz de seu pai dizendo frases delirantes na introdução e no decorrer da música. A sonoridade dessa canção reafirma o que Zeca se propunha a fazer na letra, afinal:

Tem muita programação eletrônica, mas em nenhum momento cheguei no estúdio pensando em Tricky ou Björk. Tudo foi feito na perspectiva do Brasil, tem uma alquimia muito grande. [...] A música é bem capaz dessa ponte entre passado e futuro. Só dá para ser moderno com embasamento histórico. Tenho conhecimento mínimo que me permite transitar com desenvoltura entre um e outro.³

³ Zeca Baleiro em sua *homepage* <http://www.uol.com/zecabaleiro/imbola.html>, consultada em fevereiro de 2000.

De seu primeiro CD, a composição “Juraci” também é um outro exemplo em que Baleiro explicita sua proposta. Escrita e cantada em primeira pessoa, o narrador relata a um amigo a sua relação com Juraci e o contato com um mundo que ele não conhecia. Na gravação conta com a participação de Genival Lacerda, paraibano, cinqüenta anos de carreira, figura pitoresca, com suas composições de fácil apelo popular, normalmente mexendo com temas ligados à sexualidade, em pequenas histórias lúdicas, com melodias simples e dançantes, misturadas a uma imagem de um caipira nordestino estilizado.

Em “Juraci”, um “techno-xaxado”, a letra inicia trazendo o elemento local. O narrador veste o seu “terninho engomado, alisado alinhado”, para ir num parque em Birigüi, come “churrasquinho de charque”, bebe “suco de sapoti”. Enquanto Juraci, sua namorada, cantava samba, ele lia *O Guarani*. Aos poucos vão sendo incorporados elementos estranhos àquele contexto do interior do Nordeste: a linguagem contemporânea global, os parques temáticos, a produção hollywoodiana, Steven Spielberg.

O choque entre o tradicional e um tipo de modernidade globalizada, via mídia, se instaura. O narrador leva “o maior susto”, não acredita no que vê. O parque de diversões nos moldes locais não se concretiza e, mais intrigante ainda, vai sendo transformando – num jogo de palavras inteligentemente montado por Baleiro – em “Jurassic Park” (“Juraci que parque/Juraci que parque Juraci/que parque é esse que eu nunca vi”), trazendo para o interior do Nordeste a cultura norte-americana mais estilizada, aquela de suas grandes produções cinematográficas, exemplificada pelo seu mago: Steven Spielberg. A ironia e o deboche predominam e com eles uma análise crítica de um certo tipo de globalização já antes comentada. Nosso narrador acaba perdendo a namorada, deslumbrada com esse mundo de faz-de-conta glamouroso, mas segue adiante, sem drama, divertindo-se com a situação.

A canção de abertura de seu primeiro CD, "Heavy metal do Senhor", também possibilita captar em Zeca essa opção por entrecruzar caminhos e propostas, nesse caso, sobretudo pelo arranjo e pela mistura/sobreposição de ritmos. No início da audição, um galo ao fundo canta, anunciando o amanhecer. Segue-se o uso de pandeiros e violão tocando em ritmo de repente nordestino. À medida que a música avança, vão sendo anexados baixo, guitarra, teclado, bateria, transmutando o som em rock e chegando ao seu ápice como heavy metal, originando um som contagiante, numa letra metafórica em que o *underground* diabólico, com suas propostas contraculturais, é suplantado pelos sons angelicais dos "anjos do Senhor". Tematiza na letra a cooptação pelo mercado das propostas contestadoras, a "transa" entre o *underground* e o mercado, os antes malditos agora santificados.

Ironicamente mostra a inversão dos papéis. O "diabo", "o cara mais underground que eu conheço" passa a tocar "cover das canções celestiais", enquanto no céu, rodeado por "santos que já foram homens de pecado", Deus toca "heavy metal", com "trombetas distorcidas e harpas envenenadas". Os malditos têm sua proposta "demoníaca" cooptada pelo "deus-mercado" e, transformada em sucesso, deixa de incomodar pois fica longe de questionar o *status quo* estabelecido. Muitos daqueles que trilhavam esse caminho da subversão, passam a fazer parte do *mainstream*, transformam-se em "santos" e estão não mais no mundo *underground*, mas sim no "playground", brincando/transando com o sucesso propiciado pelo "heavy metal do Senhor". O mercado os seduziu? Teriam outra alternativa? Seriam traidores da "causa revolucionária"? Mas que causa revolucionária, que revolução? Se não se tem como fugir da globalização, necessário resgatar o ensinamento tropicalista. Com a palavra, Caetano:

Quem teve esta coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém. Foi Gilber-

to Gil e fui eu. [...]Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês... Se vocês forem em política como forem em estética, estamos feitos.⁴

Ficar aliado das transformações trazidas pelo processo globalizador – não somente em termos de mercado, mas de acesso à informação, Internet, *cyberspace*, infovias, aparato tecnológico – seria uma atitude de resistência romântica, cujo próximo passo levaria à criação de uma seita que propusesse o afastamento do mundo, visto que ele não presta. Saudosismo utópico, quase jurássico, mas a que levaria se até os dinossauros foram ressemantizados por Spielberg e transformados em ícones hollywoodianos? Mesmo que admirável, tal atitude seria hoje, no mínimo, sinal de falta de inteligência ou de acomodação, por mais paradoxal que isso possa parecer. Usar-se desses avanços, elaborando projetos alternativos que possibilitem a criação com as novas condições técnicas e estruturais fornecidas, apontando a heterogeneidade, a diferença, as múltiplas possibilidades, contrapondo-se ao projeto hegemônico de uma globalização viciada que tende a impor novamente o caminho único, a falta de alternativas, essa parece ser uma das possibilidades mais eficazes no atual contexto.

Tarefa difícil, pois, como afirma García Canclini, parecemos hoje um “Davi que não sabe onde está Golias”, afinal:

Para saber qué se puede conocer y manejar, o qué tiene sentido modificar y crear, los científicos y los artistas no tienen que negociar sólo con mecenas, con políticos o con instituciones, sino también con un poder diseminado que se esconde de bajo el nombre globalización (García Canclini, 1999: 11).

⁴ Parte do discurso improvisado, proferido por Caetano durante sua apresentação no Tuca, em 15.nov.68, durante a eliminatória do III Festival Internacional da Canção, transcrição feita por Héber Fonseca (1993: 91).

Atrevo-me a dizer que nunca como hoje necessitamos de uma atitude crítica que aponte os desmandos, a exploração exacerbada, a concentração de poder nas mãos de uma parcela cada vez menor de pessoas e conglomerados econômicos, a busca da construção de um imaginário e de uma cultura homogeneizada; mas que também nunca como hoje necessitamos de uma ação conseqüente, articulando e criando com os mesmos meios usados para nos transformar em cordeirinhos, visto que esses meios podem e devem ser subvertidos e se nós não os usarmos estaremos cada vez mais à mercê daqueles que sabem fazê-lo.

Talvez como Zeca Baleiro, mesmo que ironicamente, devêssemos perguntar a "Kid Vinil" "quando é que tu vai gravar CD?" ou "tu já abriu tua *homepage*?", enfim quando é que tu vais te "contemporaneizar", viver o tempo presente? O próprio Zeca tem sua *homepage*, alimentada periodicamente, comunica-se com seus fãs e pesquisadores via Internet, mas faz questão de ressaltar nessa mesma composição "Kid Vinil" que, no entanto, a tecnologia, a Internet e a globalização não têm uma única face, mas várias. Se por um lado a "tecnologia existe para salvar o homem do fim" ou para deletar a tristeza, dando ao homem melhores e maiores possibilidades de comunicação e intercâmbio, aproximar a humanidade, disseminar o conhecimento de forma mais democrática, muitas vezes ela é usada para aumentar os lucros de uma minoria, afinal "time is money, god is dead", mercantilizando tudo, inclusive o homem, ou alijando-o dos processos decisórios.

A forma como Baleiro se apropria do aparato tecnológico hoje oferecido não demonstra susto repulsivo, nem tampouco a ingenuidade louvatória de considerar tal aparato a solução de todos os problemas. Se aproxima e se apropria do que de melhor ele pode oferecer, usando-o para conectar o local com o global e vice-versa. Melhor darmos a palavra ao próprio compositor que para falar da Internet, usa a própria, pois escreve em sua *homepage*, e conta a história da Nete, uma vizinha.

EU E A NET, A NET E EU

Quando menino, morei na Rua das Patativas, no bairro de Monte Castelo, em São Luís do Maranhão. Na casa ao lado, morava uma moça, conhecida como Nete, possivelmente uma forma abreviada de Rosinete ou Marinete ou Luzinete ou coisa parecida, nunca soube ao certo.

Mal amanhecia, lá estava Nete no portão, fumando cigarro, testemunhando o dia, voyeurizando a vida dos moradores da rua. Era a pessoa mais bem informada do pedaço.

A noite caía, e Nete lá, no portão, entre uma prosa e outra, um e outro cigarro, deliciando-se com as muitas histórias que ouvia, e que repetiria depois, já talvez aumentando e fantasiando um pouco aqui, acolá. Afinal, Nete era uma cronista nata.

Eu próprio fui usuário de sua rede de informações. Por ela ficava-se sabendo quem nasceu, quem morreu, quem casou, quem traiu, quem separou.

Nete nos fazia (muito!) bem informados de todos os eventos da rua, e não só da rua, mas do bairro e dos arredores.

Hoje, passados mais de vinte anos, o mundo transformado, em plena era digital, vejo-me às voltas, desta vez com a Net.

Agora, as notícias do bairro já não bastam, o foco é o planeta, seus ruídos, sua música, e sobretudo, seu ritmo.⁵

Nada se pode acrescentar ao já dito.

3. Criando memória e fazendo história

De acordo com Moser (1996), se o material reciclado não é o mesmo da matéria-prima que lhe deu origem, no entanto viria acompanhado de elementos da memória que não se apagarão facilmente. Esse resgate da memória e de elementos próprios de uma determinada cultura se opõe ao esfacelamento das diferenças, ressal-

⁵ Zeca Baleiro em <http://www.uol.com.br/zecabaleiro/batebola.html>

tando a diversidade e, desse modo, reiterando que o local não necessariamente desaparece com ascensão do global. Religiosidade, ritmos, expressões, cantores e suas criações e costumes vindos do Maranhão ou das cercanias nordestinas são trazidos e reciclados em várias composições presentes nos dois CDs de Baleiro, exemplificando a análise de Moser.

Genival Lacerda, Selma do Coco, as referências e a regravação de Luiz Gonzaga, o baião, o repente, o bumba-meu-boi e o canto à Oxum – dos rituais de religiões afro-brasileiras – são amostras da forte presença que o local tem na proposta de Zeca Baleiro, mas sempre recriados e colocados a dialogar com a contemporaneidade, "agorizados". Sem a pretensão purista de permanecer fiel a uma origem primeira dessas expressões artísticas, até porque essas próprias manifestações (baião, bumba-meu-boi...) se construíram no diálogo intercultural, ele livremente dialoga com a cultura local e a põe em circulação com a global, através de seu trabalho.

Em "Pedra de Resposta" as expressões lingüísticas, as festas típicas, as tradições alimentares e musicais da sua terra natal – São Luís, "a ilha maravilha" – são tematizados. O "arroz de cuxá", a "água gelada da bilha", o "cozido de jurará", as festas de São João com o "alavancu na quadrilha", o boi-bumbá, tudo vira "pedra de resposta". O encarte do CD apresenta um glossário explicando todas essas expressões certamente desconhecidas para a grande parte das pessoas do restante do Brasil. Não deixa de ser intrigante a necessidade sentida por Baleiro de explicar palavras pertencentes ao vocabulário de um estado brasileiro para outros brasileiros, mas não fazer o mesmo com as muitas expressões em inglês que aparecem em suas composições. Por um lado, a tentativa de fazer a tradução de uma cultura local – maranhense, para um ambiente mais global; por outro lado, o uso de expressões em inglês sem notas explicativas, como que a significar a penetração massiva no imaginário e no dia-a-dia das pessoas da cultura transnacional, especialmente a americana, com sua língua transformada quase que em idioma universal. Essa

questão é tematizada em “Samba do Aproach”, apresentada por seu criador como um “partido alto globalizado”, “suave ironia ao nosso provincianismo, a letra faz referência a palavras estrangeiras já incorporadas à nossa fala cotidiana. Do fundo do quintal *to the word*.”⁶ Desnecessário criar um glossário para explicar *light, hi-tech, insight, link, drink, sex appeal, happy end, trash, pop star, green card ou beach*; mas quem entenderia, a não ser os maranhenses, arroz de axixá, paxá, bilha, jurará, pedra de resposta?

Na gravação é significativa a participação “malandra” de Zeca Pagodinho, pagodeiro carioca, da linhagem dos sambistas do morro, associado à imagem do malandro, uma das muitas tradições do Rio de Janeiro. A escolha não parece casual e nos permite pensar que essa penetração de elementos transculturais, especialmente no caso de expressões em língua inglesa, está presente até lá onde imaginávamos não existir ou em lugares onde, aparentemente, ela poderia ser mais execrada: a tradição do samba dos morros cariocas. Que embolada!

Outro aspecto fundamental da produção desse criador é a reciclagem de antigas propostas musicais. No caso específico de “A flor da pele”, Zeca faz uma reciclagem de uma canção ícone do Tropicalismo, interpretada pela musa tropicalista Gal Costa, em seu antológico LP “Gal a todo vapor”. Fugindo do caminho mais fácil de simplesmente regravar “Vapor Barato”, composição de Jards Macalé e Wally Salomão, dando-lhe um novo arranjo, Zeca propõe-se a recriar a partir do original. Compõe uma nova letra e insere *samplers* da gravação feita por Gal Costa. Esse é um momento chave para entender Baleiro porque reconhece a importância fundamental que o Tropicalismo teve em sua trajetória e em sua formação musical, mas, ao mesmo tempo, afirma uma relação não de respeito obsequioso e paralisante, que somente permitiria a repeti-

⁶ Zeca Baleiro comentando as canções de “Vô imbolá” em www.uol.com.br/zecabaleiro/faixa.html

ção do que já foi feito, mas avança o sinal e se afirma como continuador de um projeto por eles impulsionado: antropofagicamente se apropria de uma linguagem supranacional, no que ela teria de melhor, para colocá-la em contato com a mais visceral brasilidade (em termos de sonoridade e temática) e criar algo próprio, contendo em si os traços dos vários outros deglutidos.

Não é de se estranhar que Gal Costa tenha-se fascinado por essa composição e, na verdade, seja uma das grandes responsáveis pela apresentação de Zeca ao Brasil, à medida em que o convida para participar da gravação de seu CD acústico pela MTV brasileira, e transforma "Vapor Barato – A Flor da Pele" em sucesso nacional, abrindo as portas para que Zeca pudesse alçar vôos sozinho e muito bem sustentado pela própria capacidade criativa. Atrevo-me a dizer que Gal vê em Baleiro um herdeiro da proposta inovadora do Tropicalismo. Talvez ele represente para o Tropicalismo o que este representou para a Bossa Nova: ao desrespeitar, não se atendo a sua temática, aos seus ritmos, inovando, acabou se transformando em um de seus continuadores mais diletos.

A intenção de reciclar composições e seus criadores, mas deslocando-os de seus contextos originais, presentificando-os, fica também explícito na regravação que Zeca Baleiro faz de "Pagode Russo", sucesso de Luiz Gonzaga, e "Disritmia", de Martinho da Vila.

No samba-balada de Martinho, um dos maiores representantes do samba de morro carioca, a letra é mantida, mas a sonoridade é alterada, dando-lhe, como o próprio recriador afirma, "uma versão hard tango e uma sutil ambivalência *trip-hop*"⁷ Também em "Pagode Russo" a sonoridade é recriada; o novo e o antigo dialogam, pois Zeca coloca lado a lado teclados e *loops* de *jungle* com rabeca e zabumba e na interpretação dá um toque de hip-hop. Uma parte fundamental da história do cancionista brasileiro, com suas raízes fortemente arraigadas na alegria e sonoridade popular nor-

⁷ Ibidem.

destina, no caso do “Rei do Baião”, ou na sonoridade malandra dos morros cariocas, com Martinho da Vila, é reciclada para criar memória, rendendo homenagem a dois mestres da música brasileira, mas dando-lhes as suas composições um leve toque de contemporaneidade.

A reciclagem enquanto cruzamento interdiscursivo é amplamente utilizada pelo rap, seja na versão funk ou na versão hip-hop. Zeca Baleiro em “Piercing” dialoga explicitamente com esse movimento, inclusive contando com a participação do grupo funk Faces do Subúrbio. Micael Herschmann assim define o rap:

Iniciais de rhythm and poetry. Pode-se dizer que para os funkeiros é ritmo & poesia (e eventualmente denúncia), mas para o hip-hop é especialmente ritmo, atitude e protesto. Tipo de música falada (verborrágica) e ritmada acompanhada geralmente pela bateria eletrônica, pelos sintetizadores, pelos *samplers* controlados por um DJ. Produzida por funkeiros e hip-hoppers em cima, em geral, de bases norte-americanas. A diferença está no conteúdo da música e no tipo de base utilizada (Herschmann, 1997: 215)

A sonoridade do funk recorre à sofisticação tecnológica, utilizando o *sampler* – isto é, ainda de acordo com Herschmann, gravação digital de diferentes sons, que pode ser tocado com auxílio de teclado, bateria eletrônica ou computador – ou o *scratch* – isto é, utilização de toca-discos como instrumento musical, manipulados pelo DJ, destacando determinadas partes de uma canção ou movimentando o disco no sentido anti-horário.

Na parte verbal, esse movimento musical recorre a todo tipo de citação, sejam letras de outras canções, poesias, relatos jornalísticos, amalgamados, normalmente, com uma intenção crítica de denúncia social.

Em “Piercing” esses procedimentos do rap são incorporados. Na parte musical, à base rítmica rapper são acrescidas citações

incidentais (*samplers*) de “A flor e o espinho”, na voz de Nelson Cavaquinho – de quem também recicla o refrão: “tire o seu sorriso do caminho que eu quero passar com a minha dor”, trocando “sorriso” por “piercing” –, “Singin’ in the rain”, “Avôhai” de Zé Ramalho, “Presente Cotidiano” de Luiz Melodia e “Nostalgia e modernidade” de Lobão, canções que por si novamente nos remetem a embolada proposta por esse compositor maranhense globalizado.

A letra é verborrágica, como todo bom rap, e feita de citações alheias estrategicamente modificadas e reordenadas por Zeca Baleiro, acrescidas de poesia própria, resultando numa letra com forte teor crítico na análise do momento presente. O compositor brinca com Descartes e o racionalismo – “eu existo porque penso, tenso por isso existo”, com Fernando Pessoa e também Caetano Veloso – “minha pátria é minha íngua”, e com Gilberto Freyre – “casa grande faz fuxico quem leva a fama é senzala”.

Partindo do mote – o uso banalizado do *piercing*, cujo princípio “é o do sacrifício, do autoflagelo como meio de elevação espiritual”,⁸ transformado hoje em mero cosmético e “metáfora do empobrecimento intelectual” –, Baleiro tece uma crítica à banalização espalhada nos diferentes campos da cultura contemporânea. Banalização da religiosidade, mercantilizada e mediatizada – “pra elevar minhas idéias não preciso de incenso”, “são sete as chagas de Cristo/são muitos os meus pecados/satanás condecorado/na TV tem um programa”, ou ainda “não tenho papas na língua/não tenho padres na alma”. Banalização dos sentimentos e das emoções travestidas de mercadorias e vendidas nos supermercados da esquina – “sentimento pague pegue/emoção em tablete”, mastigada como chiclete e jogada a seguir na sarjeta. Banalização da felicidade e negação de qualquer sacrifício em nome do prazer demente e também mercantilizado – “sofrimento não é amargura/tristeza não é pecado/lugar de ser feliz não é supermercado”. Faz também refe-

⁸ Zeca Baleiro em www.uol.com.br/zecabaleiro/imbola.html

rências à desigualdade social, à fome, à retórica do combate à violência – “revólver que ninguém usa não dispara bala” –, o descaso e desconhecimento reinantes (“liga aí, porta-bandeira não é mestresala”).

Distinto de uma repetição mecânica, aqui a reciclagem demanda um trabalho conceitual que implode as oposições modelo *versus* imitação e, sobretudo, a criação é desvinculada da idéia moderna da originalidade, fruto de um sujeito autônomo e soberano. Acrescente-se o trabalho meticuloso realizado de engendrar versos alheios com os próprios para tecer uma crítica à reciclagem banalizante de conceitos, elementos culturais, sentimentos...

Conclusão

Enfim, a Música Popular Brasileira, a meu ver, está repensando sua trajetória, deslocando os centros de produção e de interesse. Nas últimas décadas, a Bahia foi o grande palco inovador, mas a *overdose* expositiva do Axé-music, assim como, no centro do país, do pagode e da música sertaneja, parecem estar se esgotando. Outras propostas se fazem presente. De Pernambuco vimos surgir o Mangue Bit, com Chico Science, Nação Zumbi, também Lenine e Otto; no Maranhão, Zeca Baleiro e Rita Ribeiro; em São Paulo e no Rio de Janeiro, o movimento funk e o hip-hop. Essas propostas não estão interessadas em criar o novo, na linha do moderno, contrapondo-o com o antigo. Eles fazem uma articulação criativa e necessária entre o passado e o presente, entre os diversos ritmos e sonoridades locais, nacionais e transnacionais, entre o erudito, o popular e o massivo.

Inserem-se diretamente nas discussões sobre globalização e seus processos correlatos, especialmente a mobilidade de fronteiras presente na contemporaneidade: as identidades, as nações, os costumes, as culturas... passam por um processo em que os antigos limites, mais rígidos, acabam por ser borrados diante dos in-

tenso processo de intercâmbio, interconexão entre culturas, globalização, migrações intensas. A música popular acaba refletindo essas transformações. Vejo surgir no horizonte da MPB nomes novos e antigos construindo uma proposta em que se produz um intercâmbio de gêneros musicais, um diálogo intenso entre gerações (reciclagem de compositores e canções), entre o local e outros espaços, em nível mais amplo de abrangência, chamemos isso de global ou intranacional.

Poderíamos dizer que tais criadores, como Zeca Baleiro, Lenine e Otto estão produzindo um gênero musical híbrido. No caso brasileiro, o Tropicalismo pode ser buscado como fonte/antecedente desse processo. Muito difícil hoje pensarmos em analisar essa produção e classificá-la de forma fechada nesse ou naquele gênero: samba, rock, rap, pop, regional, baladas, tango, forró... se seus criadores, conscientemente, transitam por esses gêneros, mesclam seus elementos, criam ou recriam canções ora com ênfase num, ora com ênfase noutro ritmo, sem fixar-se. Ocorre um processo de "desterritorialização" na canção popular produzida pelos compositores-cantores em questão.

O que se percebe, por exemplo, na produção de Zeca Baleiro, é um processo de rasuramento dessas fronteiras fazendo dialogar intensamente a sonoridade nordestina, seus ritmos, com o que se produz nos centros cosmopolitas como o Rio de Janeiro, São Paulo, New York ou Londres. Ele consegue mesclar diversas sonoridades e ritmos em um mesmo CD, e às vezes, em uma mesma música. *Heavy metal*, samba, rap, MPB, baião, forró são recriados, reciclados, hibridados... Fica claro em Zeca Baleiro, por um lado, a necessidade de criar memória, reciclando nomes de gerações anteriores com suas composições, por outro, de criar história, marcando-se por ter uma proposta híbrida, criativa, marcadamente cosmopolita sem renegar os traços locais que fazem parte de sua formação.

ABSTRACT: In a world where the boundaries are blurred and the identities are split, popular singer composers, contemporaries of own time, end up making songs that dialogue directly with this new context. They move around different kind of music, recycle the place they come from, by putting it in direct contact with global proposal, giving it cosmopolitan amplitude, without losing its proper dimension. This work intends to deal with this reality analysing the culture products of Zeca Baleiro, under the prospect the metaphors of hybridization and recycling.

KEYWORDS: Globalization; cultural studies; MPB; Zeca Baleiro.

Bibliografia

- BALEIRO, Z. (1997) *Por onde andar* Stephen Fry. MZA Music – Universal. 011241-2 (CD).
- _____. (1999) *Vô imbolá*. MZA Music – Universal. 011297-2 (CD).
- _____. Entrevista concedida ao autor em 24 de março de 2000, via e-mail.
- BENJAMIN, W. (1993) “Sobre o conceito da história”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 5 ed.
- BHABHA, H. K. (1998) *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- FONSECA, H. (1993) *Caetano, esse cara*. Rio de Janeiro: Revan.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1990) *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México: Consejo Nacional para la cultura y las Artes, Grijalbo.
- _____. (1997) “El debate sobre la hibridación”. In: *Revista de Crítica Cultural*. n.15, nov., Santiago do Chile.
- _____. (1999) *La globalización imaginada*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.
- HERSCHMANN, M. (Org.) (1997) *Abalando os anos 90: funk e hip-hop; globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco.
- [HTTP://www.uol.com.br/zecabaleiro](http://www.uol.com.br/zecabaleiro)
- [HTTP://www.uol.com.br/zecabaleiro/imbola.html](http://www.uol.com.br/zecabaleiro/imbola.html)
- [HTTP://www.uol.com.br/zecabaleiro/faixa.html](http://www.uol.com.br/zecabaleiro/faixa.html)

[HTTP://www.uol.com.br/zecabaleiro/makvi.html](http://www.uol.com.br/zecabaleiro/makvi.html)

[HTTP://www.uol.com.br/uptodate/zeca/index.htm](http://www.uol.com.br/uptodate/zeca/index.htm)

MOSER, W. (1996) "La recyclage culturel". In: DIONNE, C; MARINELLO, S.; MOSES, W. (Orgs.). *Recyclages: economies de l'appropriation culturelle*. Montreal: Éditions Balzac.

O NORDESTE É POP. In: *Revista Época*, ano II, n. 65, 16.ago.99, p.60-3.

RINCÓN, C. (1999) "Antropofagia, reciclaje, hibridación, traducción, o como apropiarse de la apropiación". In: *Nuevo Texto Crítico*, nov.