

Secos & Molhados: *metáfora, ambivalência e performance*



Capa do LP *Secos & Molhados* (1973).

José Roberto Zan

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor do Departamento de Música e do Programa de Pós-graduação em Música da Unicamp. zan@iar.unicamp.br

Secos & Molhados: metáfora, ambivalência e *performance**

Secos & Molhados: metaphor, ambivalence, and performance

José Roberto Zan

RESUMO

Este artigo traz algumas reflexões sobre a produção do grupo Secos & Molhados, nos anos de 1973 e 1974, caracterizada por formas peculiares de enunciação da canção. O objetivo do texto é compreender os sentidos das escolhas e da *performance* da banda num contexto político e cultural marcado pela vigência do regime ditatorial, pelo desenvolvimento da indústria cultural e por uma nova configuração do mercado de bens simbólicos no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: música popular; *performance*; indústria fonográfica.

ABSTRACT

This article brings some reflexions about the production of the group Secos & Molhados, back in the years of 1973 and 1974, characterized by peculiar enunciation forms of the song. The text's objective is to understand the meanings of the band's choices and their performances in a political and cultural context marked by the dictatorial regime, the cultural industry development and by a new market configuration of symbolic goods in Brazil.

KEYWORDS: popular music; performance; music industry.



Corria o ano de 1973 quando as emissoras de rádio passaram a veicular músicas de um grupo ainda desconhecido, que caíram imediatamente no gosto do público. Era o Secos & Molhados. Ao lado de sucessos memoráveis que marcaram aquele ano, como “Estácio Holy Estácio”, de Luiz Melodia, “Ouro de tolo”, de Raul Seixas e “Folhas secas”, composição de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito interpretada por Elis Regina, três gravações do novo conjunto ocuparam posições de destaque nas paradas: “O vira”, de João Ricardo e Luhli, “Rosa de Hiroshima”, de Vinicius de Moraes e Gerson Conrad, e “Sangue latino”, de João Ricardo e Paulinho Mendonça.¹ Essas canções fazem parte do primeiro LP do grupo lançado pela gravadora Continental. Com um repertório que combina elementos do *pop rock*, lirismo de baladas *folk* e letras que transitavam do tom alegre, debochado, brincalhão à crítica social e política, os novos artistas venderam milhares de discos num curto espaço de tempo, tornando-se um dos maiores fenômenos comerciais da indústria fonográfica brasileira. Suas apresentações ao vivo eram marcadas pelo forte apelo visual, com seus integrantes usando fantasias, maquiagens carregadas e gestualidade com traços andrógenos, lembrando a chamada “estética *glitter*”, em voga no cenário da música *pop* internacional daqueles anos. Tudo isso, parecia chocar e, ao mesmo tempo, seduzir a plateia. As aparições nas emissoras

* Este artigo é a versão ampliada do texto apresentado no VII Congresso da IASPM-LA, realizado em Havana – Cuba, em 2007, sob o título “Secos & Molhados: o novo sentido da encenação da canção”. Agradeço aos amigos Antonio Rafael dos Santos e Adelfio Camilo Machado pelos toques musicais.

¹ Cf. SEVERIANO, Jairo & HOMEM DE MELLO, Zuza. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Editora 34, 1998, vol. 2, p. 191.

de televisão desde o lançamento do LP garantiam elevados índices de audiência. Especialmente as performances do vocalista Ney Matogrosso, com suas fantasias exóticas, máscaras, maquiagem pesada, tangas e requebros exagerados, tudo isso somado ao seu timbre vocal de contra tenor com entoação ao estilo das cantoras do rádio, construíam um clima de ambivalências e metáforas.

A formação do grupo se deu num contexto histórico marcado pela vigência do regime ditatorial militar no país na sua fase mais violenta (anos imediatamente posteriores à decretação do Ato Institucional no. 5); pelo recrudescimento da prática da censura; por elevadas taxas de crescimento do produto interno bruto combinadas com a forte concentração da renda e arrocho salarial; e pelo desenvolvimento e racionalização da indústria cultural. Nesse período, o ramo fonográfico atraiu novos investimentos, o que resultou no aumento expressivo a produção de música gravada.² As empresas se modernizaram e construíram grandes estúdios de gravação com novos equipamentos, reduzindo a defasagem tecnológica entre a produção fonográfica brasileira e a dos países desenvolvidos. O avanço da racionalização dos modos de gestão das indústrias de bens simbólicos contribuiu para a superação da fase marcada por certa artesanidade que as caracterizara em décadas anteriores. Nesse cenário, aprofundou-se a segmentação do mercado de música popular e tornaram-se mais evidentes os sinais de mundialização da cultura, especialmente com o consumo crescente de *hits* internacionais.³

Nesses anos foi se fechando todo um ciclo de intensa participação cultural e política no Brasil que se delineou a partir do governo nacional desenvolvimentista do Juscelino Kubitschek e ganhou força nos anos 60; um ciclo marcado por uma profícua produção artística diferenciada e muitas vezes conflituosa em diversos campos como música, teatro, artes plásticas, cinema e literatura, colocando na ordem do dia questões fundamentais associadas às ideias de modernização e revolução brasileira. Sob o impacto do recrudescimento do regime no final da década e de ressonâncias de movimentos culturais e políticos que abalavam países europeus e Estados Unidos, determinados segmentos da juventude brasileira passaram a se identificar com uma produção simbólica e um estilo de vida associados à “contracultura”, colocando em pauta as temáticas do corpo, da sexualidade, da psicanálise, das drogas e elegendo o *rock* como uma das formas de expressão. Esse gênero musical, que nos anos anteriores fora estigmatizado como símbolo do imperialismo cultural, se converteu em sinônimo de um novo comportamento, de uma maneira libertária de encarar a própria condição moderna.⁴ Ao mesmo tempo, ganhava força o culto à marginalidade como forma de resistência ao autoritarismo político e ao avanço da administração da cultura. De certo modo, ser “marginal”, ou viver fora do sistema, era uma espécie de resposta ou uma “tomada de posição” frente às circunstâncias impostas pelo regime ditatorial e por uma indústria cultural fortemente integrada que restringia os espaços para a intervenção cultural e a criação artística com perspectiva crítica.⁵

Foi nesse contexto que, no início de 1971, o trio, ainda amador, formado por João Ricardo, Fred e Antônio Carlos (Pitoco), começou a se apresentar na casa de espetáculos Kurtisso Negro, situada no Bixiga, tradicional bairro boêmio do centro da cidade de São Paulo. O repertório mesclava sonoridades de gêneros musicais regionais brasileiros e do *pop*

² Ver ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 133.

³ Ver VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*. Uberlândia: Edefu, v. 10, n. 16, jan-jun. 2008, p. 104.

⁴ Ver HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde - 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 53-69.

⁵ Ver COELHO, Frederico. *Eu brasileiro confesso minha culpa meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 216-217.

internacional, com arranjos compostos a partir de instrumentos como viola de 10 cordas, violão *folk*, gaita e bongô. Depois de alguns meses de relativo sucesso, Fred e Pitoco deixaram o grupo e João Ricardo convidou dois outros músicos para recompor o trio: o violonista e compositor Gerson Conrad e o vocalista Ney de Souza Pereira, que ficou conhecido posteriormente como Ney Matogrosso.

João Ricardo, jornalista, músico e compositor, foi o líder intelectual do grupo. De origem portuguesa, imigrou para o Brasil ainda adolescente com o pai, o poeta e crítico João Apolinário, que foi obrigado a deixar seu país por razões políticas. Portugal, nessa época (meados dos anos de 1960), vivia sob a ditadura salazarista. João Ricardo iniciou estudos musicais ainda em Portugal e logo se interessou pelo folclore da sua terra, pelos Beatles e pela música *pop* norte-americana. Em São Paulo, ampliou seus conhecimentos no convívio com o vizinho e amigo Gerson Conrad. Como compositor, se dedicou principalmente à criação de letras de canções com conteúdo social e à musicalização de poemas.

Gerson Conrad começou a se interessar por música ainda na infância, quando iniciou seus estudos de violão acompanhados pela audição de bossa nova, *jazz* e *pop rock*. Instrumentista, compositor, arranjador e cantor. Quando começou a compor, juntamente com João Ricardo, suas principais referências eram The Beatles e o quarteto norte-americano Crosby, Stills, Nash and Young, cuja sonoridade pode ser reconhecida em algumas composições e arranjos do Secos & Molhados.

Para recompor o trio, João Ricardo procurava por um cantor de voz aguda para os arranjos vocais. Sua amiga, a cantora e compositora Heloísa Orosco Borges da Fonseca, Luhli, que também atuou na casa Kurtisso Negro, lhe apresentou Ney de Souza Pereira que conheceu no Rio de Janeiro. Ney, o mais velho do grupo, é filho de militar e natural de Campo Grande, estado de Mato Grosso do Sul. Nos anos 60, em Brasília, tentou carreira de ator e cantou em coral. Mudou-se para o Rio de Janeiro onde fez algumas pontas em peças de teatro e se dedicou ao artesanato, assumindo um estilo de vida *hippie*. Em 1971, mudou-se para São Paulo a convite de Luhli e João Ricardo para integrar o Secos & Molhados. Durante os meses de ensaio, garantiu a sobrevivência com artesanato e pequenas atuações em peças teatrais infantis e no musical *A viagem*, uma adaptação de *Os Lusíadas* de Camões realizada por Carlos Queiroz Teles. Em dezembro de 1972, o grupo começou a se apresentar no palco da Casa de Badalação e Tédio, do Teatro Ruth Escobar, em São Paulo. Denise Pires Vaz fala das impressões que teve da aparição do trio e, especialmente, do cantor: “surgia [no palco] uma figura estranha – corpo e rosto pintados de dourado e ostentando símbolos aparentemente excludentes: um enorme bigode e uma grinalda na cabeça. A voz revelou-se outro susto: soava numa fronteira meio indefinida e surpreendia pela limpidez. A dança cheia de saltos e contorções, parecia liberar emoções do inconsciente”.⁶

As fantasias, máscaras e maquiagens carregadas que Ney de Souza Pereira (que adotara o nome artístico de Ney Matogrosso) usava em suas apresentações, se tinham como finalidade preservar sua privacidade, ao mesmo tempo definiam e fixavam o estilo performático do grupo.

A temporada na Casa de Badalação e Tédio teve enorme sucesso. O espaço relativamente exíguo era insuficiente para um público cada vez maior que se aglomerava na porta de entrada a cada espetáculo. Estimulado

pelas reações da platéia, o grupo, em especial Ney Matogrosso, se esmerava nas *performances*. Ao tomar conhecimento da grande repercussão desses eventos, a empresária e atriz Ruth Escobar, proprietária do espaço, foi assistir ao show e, se dizendo chocada, proibiu que os rapazes continuassem a se apresentar naquele local, alegando a presença de loucos e drogados entre os frequentadores. O produtor e empresário Moracy do Val, que já acompanhava a trajetória do trio, procurou alternativas, promovendo apresentações em programas de televisão, clubes e em outros espaços da cidade, especialmente no prestigiado Teatro Aquarius.

Dentre os eventos de lançamento e promoção do primeiro LP, o grupo fez uma breve turnê no Teatro Itália, no centro de São Paulo, com enorme sucesso. O depoimento do jornalista e crítico João Nunes nos dá uma idéia do impacto que aquele espetáculo provocava no público:

Eu era seminarista, com crise vocacional, de um respeitoso seminário presbiteriano de Campinas, quando assisti a um dos shows da histórica temporada de duas semanas dos Secos & Molhados no Teatro Itália, em São Paulo. Saíra do casamento de um irmão, em São Paulo, regado a cerveja e ao incansável rodar do disco do Secos & Molhados na vitrola. Na noite daquele sábado, em vez de retornar ao seminário, como bem deveria fazer um bom seminarista – mesmo em crise de vocação –, rumei para o Teatro Itália. Apliquei mal o dinheiro dado por meu pai, porque se fosse um seminarista de bom comportamento compraria livros teológicos ou o gastaria em causas mais nobres, mais úteis e, claro, menos mundanas.

.....
Na minha memória, o palco e a platéia do Teatro Itália são pequenos. O suficiente para ver Ney Matogrosso rebolar feito cobra mal matada muito perto de mim. E, no papel de seminarista presbiteriano, minha reação foi de incômodo, de espanto e... de deslumbre.

Isso foi em setembro. Em dezembro, abandonei o seminário. E a culpa deve ser creditada ao Secos & Molhados, pois desviou meus pensamentos para desejos e sonhos demoníacos.⁷

O álbum que surpreendeu o mercado fonográfico

Em maio de 1973, foram gravadas 13 canções que compõem o LP *Secos & Molhados*, sob o patrocínio da gravadora Continental. O trabalho contou com a produção de Moracy do Val, a direção musical de João Ricardo e direção artística de Júlio Nagib. Os arranjos foram assinados pela própria banda, com exceção da faixa “Fala”, cuja tarefa coube ao músico Zé Rodrix. O reforço nos acompanhamentos coube a instrumentistas como Sérgio Rosadas nas flautas, John Flavin na guitarra e violão de 12 cordas, Willi Verdaguer no baixo, Emilio Carreira ao piano e Marcelo Frias na bateria e percussão. O produtor Moracy do Val, que dirigia um jornal da Continental e, portanto, tinha acesso a membros da diretoria da empresa, foi quem encaminhou as negociações para a produção do disco. As gravações foram feitas no Estúdio PROVA, equipado com quatro canais, durante quinze dias, sem grandes interferências da equipe de produtores da empresa. A capa do LP, composta a partir da arte fotográfica de Antonio Carlos Rodrigues, com *lay-out* de Décio Duarte Ambrósio, mostra as cabeças dos quatro músicos sobre bandejas dispostas numa mesa ao lado de pães, garrafas de bebida, cebola, grãos e lingüiças como se tudo estivesse preparado para

⁷NUNES, João. Quando o Brasil se descobriu. 2003. Disponível em <http://www.com.br/diversaoarte/2003/03/16/materia_div_52931.shtm>. Acesso em 10 jan. 2006.

⁸Na capa do primeiro LP aparecem as fotos de João Ricardo, Gerson Conrad, Ney Matogrosso e do baterista Marcelo Frias que fora convidado a se integrar ao grupo. Pouco tempo depois ele abdicou do convite, deixou o conjunto e o Secos & Molhados permaneceram como um trio.

⁹ Ver RIBEIRO, Lucio e SANCHES, Pedro Alexandre. "Secos & Molhados" vence enquete da melhor capa de disco brasileira. Disponível em <<http://tools.folha.com.br/print?site=emcima&url%3A%2Fwww1.fol>>. Acesso em 08-09-2006.

¹⁰ Ver BAIANA, Ana Maria e SOUZA, Tarik de. Os pós caetanistas. *Jornal Opinião*, n. 37, Rio de Janeiro: Enúbia Ltda, 23-30 jul. de 1973 e MORELLI, Rita. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991, p. 78.

¹¹ Ver ANDRADE, Mário. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte/Brasília/São Paulo: Editora Itatiaia, Ministério da Cultura e Edusp, 1989, p. 564.



um banquete antropofágico⁸. O trabalho gráfico cuidadoso e a riqueza de significados da composição fizeram com que mais tarde o jornal *Folha de S. Paulo* a elegesse como a melhor capa de LP de toda a história da música popular brasileira.⁹

O investimento na produção do disco era parte da estratégia da gravadora, até então fortemente identificada com os segmentos regional e sertanejo, de atingir outras faixas de público, especialmente a de jovens universitários de classe média. Além do Secos, outros grupos e artistas individuais como O Terço, Novos Baianos, Walter Franco e o Pessoal do Ceará, portadores de repertórios que transitavam pelas cenas do *rock* e da MPB "progressiva" (adjetivo usado pelo produtor Carlos Alberto Sion) figuravam na lista de novos contratados.¹⁰

O disco foi lançado em agosto de 1973 no Teatro Aquarius, situado no mesmo bairro em que a banda se formou, e vendeu mais de 300 mil cópias nos primeiros 60 dias. Aparentemente a gravadora não estava preparada para atender a uma demanda tão grande. As mil e quinhentas cópias tiradas inicialmente se esgotaram em poucos dias. Com a avalanche de pedidos das lojas, a maior parte das prensas da fábrica foi ocupada exclusivamente para a reprodução do LP e muitos discos de outros artistas que estavam encalhados nas prateleiras foram recolhidos e derretidos para suprir a falta de matéria prima.

Coube a Moracy do Val a organização dos eventos de lançamento do disco. Na condição de diretor do Teatro Aquarius, garantiu o espaço para os shows e, em seguida, promoveu a breve, porém memorável temporada no Teatro Itália. Ao mesmo tempo, agendou apresentações do grupo em canais televisivos, especialmente na Globo, que se projetava como a primeira grande rede nacional de televisão. Em agosto daquele ano, a emissora inaugurava o programa *É Fantástico – o show da vida* que ainda hoje obtém elevados índices de audiência no chamado "horário nobre" das noites de domingo. Com o formato de revista de variedades, o programa tornou-se um espaço estratégico e, portanto, altamente disputado para a promoção de artistas da música popular, o que exigia investimentos volumosos de recursos das gravadoras para a divulgação dos novos lançamentos.

O sucesso do LP não foi puxado por uma música em particular. Várias das suas canções tiveram presença constante nas programações de rádio. Mas talvez a que tenha conquistado maior popularidade fora, de fato, a segunda faixa do lado A, uma composição de João Ricardo e Luli, intitulada "O vira". É uma canção de melodia simples, apoiada nos três acordes fundamentais (tônica, dominante e subdominante) com andamento de *rock n´roll*. A guitarra elétrica, explorando timbres agudos e distorcidos, faz um *lick* de *blues* na introdução, acompanhada por bateria, piano e contrabaixo elétrico em *walking bass*. A música faz alusão ao gênero popular português de canto e dança conhecido pelo mesmo nome, associado à coreografia na qual os pares, dispostos em filas opostas, giram os corpos em 360º evitando mostrar as costas ao companheiro. Originalmente é uma música em compasso 6/8 e acompanhada por cavaquinho, guitarra portuguesa e tambor.¹¹ Na composição do Secos & Molhados, a referência ao gênero folclórico ocorre na repetição da melodia após o solo, quando há uma mudança no padrão rítmico e o acompanhamento incorpora o acordeom, criando uma sonoridade que lembra a de estilos musicais regionais brasileiros, especialmente sulinos.

A letra cita figuras míticas da cultura popular e fala de situações associadas a superstições como o gato preto cruzando a estrada ou o risco de passar debaixo de escadas. A referência a essas crendices, reforçada pelas citações de personagens mitológicos notívagos como sacis e fadas, bem como a descrição do cenário através dos versos: “lá no fundo azul/na noite da floresta/a lua iluminou”, constrói um cenário que prepara o ouvinte para o tema principal da composição que é a metamorfose do homem em lobisomem. Nesse ponto, o cancionista joga com a dupla conotação da palavra vira: a de girar (girar o corpo de acordo com a coreografia do gênero português) e a de transformação - “Vira, vira ,vira homem [...],vira, vira lobisomem”. Mas a composição adquiriu significados mais amplos. As características musicais, com redundâncias e clichês, e o conteúdo aparentemente brincalhão e fantasioso da letra contribuíram para a comunicação fácil com um público amplo, até mesmo com o segmento infantil. Porém, possivelmente em função da performance do grupo, a música ganhou outras conotações. Para o jornalista e crítico João Nunes, tratava-se de uma espécie de referência metafórica à homossexualidade, uma “elegia gay bem-humorada”.¹² E João Silvério Trevisan foi mais enfático ao afirmar que “o lobisomem, no caso, poderia ser, facilmente, uma irônica referência a esses anônimos habitantes da grande cidade, os quais, passada a meia-noite, deixam seu cansativo papel de abóboras para se transformarem em atrevidas cinderelas; nas boates gueis (sic), esse sentido ficou evidente: a canção se tornou quase um debochado hino das bichas”.¹³

Essa dubiedade fez com que para além da aparente de ingenuidade da composição houvesse algo mais contundente. Naqueles anos, os novos movimentos sociais ensaiavam seus primeiros passos, reivindicando direitos específicos de determinados grupos que se definiam a partir da identificação étnica e de gênero. Neste caso, incluíam-se as mobilizações pelos direitos dos homossexuais. Ora, numa sociedade impregnada de valores machistas e num contexto marcado pela vigência do regime ditatorial militar que, de dentre outras coisas, se respaldava numa moralidade anacrônica, as bandeiras de luta dos homossexuais adquiriam um sentido transgressor.

De um modo geral, as faixas do LP apresentam características musicais muito próximas dos estilos das baladas *pop* e do *rock*. São canções com melodias simples, compostas a partir de encadeamentos rotineiros de acordes naturais com instrumentação à base de violões, guitarra, contrabaixo elétrico e bateria. Flautas, teclados eletrônicos, piano e percussão complementam os acompanhamentos em algumas faixas. No canto, destaca-se a atuação de Ney Matogrosso, com seu timbre característico, que se integra, em alguns momentos, a breves arranjos vocais. As letras, muitas das quais são poemas musicados, contribuíram para que o disco se mostrasse palatável até mesmo para o público do segmento crítico e engajado representado naquele período pela MPB.

O primeiro fonograma do lado A é a composição de João Ricardo e Paulinho Mendonça, intitulada “Sangue Latino”, que se soma a outras quatro canções com conotações políticas e sociais mais acentuadas. Após a introdução de oito compassos com um *riff* de baixo acompanhado por percussão de pandeiro (ou meia lua), marcando o ritmo em 4/4, o violão de doze cordas prepara o canto. A melodia é simples e o arranjo tem características da música *pop* da época, especialmente da *folk music* norte americana.

¹² NUNES, João, *op.cit.*

¹³ TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. São Paulo: Editora Max Limonad, 1986, p. 171.

O acompanhamento discreto com poucos instrumentos permite que a voz de Ney Matogrosso se destaque, numa entoação ligeiramente passional. A letra, poeticamente bem construída, faz alusão à condição dos povos latino-americanos submetidos ao um doloroso processo de dominação colonial e imperialista. Os versos “os ventos do norte não movem moinhos/e o que me resta é só um gemido/minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos/ Meu sangue latino/Minha alma cativa” dão a chave do significado mais geral da composição. Ao mesmo tempo, o cancionista, numa imagem um tanto alegórica, ressalta a força com a qual essa gente resiste à dominação: “Rompi tratados, traí os ritos/Quebrei a lança, lancei no espaço: um grito, um desabafo/E o que me importa e não estar vencido.”

Seguindo essa linha politizada, destaca-se o *blues* “Primavera nos dentes”, de João Ricardo e João Apolinário (5ª. faixa do lado A). Uma longa introdução em dois acordes (Em7 e A7), na qual o piano e a guitarra dialogam em improvisos sutis sobre a base de baixo e bateria, cria uma ambiência que nos remete a uma temporalidade cíclica, repetitiva, preparando a entrada das vozes em uníssono. A letra, de cunho marcadamente político, fala da condição humana sob um sistema opressivo e da coragem de certos indivíduos que se mantêm conscientes, resistem e lutam. “Quem tem consciência para ter coragem/Quem tem a força de saber que existe/e no centro da própria engrenagem/inventa a contra-mola que resiste.” Os últimos versos, de intenso conteúdo dramático, enaltecem a força heróica daquele que mesmo em situações extremamente adversas, matem viva a esperança; daquele que mesmo “envolto em tempestade, decepado/entre os dentes segura a primavera”. Após o canto das duas estrofes, os instrumentos retornam aos improvisos e à alternância de acordes do início da composição, reduzindo a intensidade lentamente até o final da faixa.

“El Rey” (3ª. faixa do lado B), composição de Conrad e João Ricardo, tem características de canções folclóricas portuguesas, lembrando cantigas de roda. Acompanhado apenas por violão e flauta, Ney Matogrosso a interpreta com delicadeza, acentuando o ritmo dos versos que fazem alusão, um tanto debochada, à personificação do poder monárquico e absoluto: “Eu vi El Rey andar de quatro/de quatro caras diferentes/[...] de quatro patas reluzentes/[...] de quatro poses atraente/”. Ao mesmo tempo, em contraposição ao exibicionismo patético de El Rey, a letra expõe o sofrimento da população: “quatrocentas celas/cheias de gente/[...] quatrocentas mortes/[...] quatrocentas velas/ feitas duendes.” A canção, caracterizada por certo contraste entre o conteúdo crítico da letra e a leveza da melodia e do arranjo, pode ser entendida como uma referência alegórica aos regimes totalitários modernos.

Na faixa “Assim assado” (1ª. faixa do lado B), composição de João Ricardo, a exposição crua da violência do poder parece destoar com a leveza do arranjo. É uma composição ao estilo *pop rock* em tonalidade maior com acompanhamento de guitarra elétrica, baixo, flautas de bambu, bateria e percussão. A melodia, com tessitura restrita, inferior a uma oitava, permite ao cantor uma interpretação discreta, delicada e sem arroubos passionais, intercalada quatro vezes por refrões em três vozes. A letra, cuja narrativa lembra a das tiras em quadrinhos publicadas em jornais, é construída a partir da expressão popular que contrapõe duas palavras assonantes, “assim” e “assado”, cujo significado é apontar a alternativa entre uma coisa ou outra, ou sugerir que algo seja feito desta ou daquela

maneira. Os primeiros versos descrevem os personagens e o cenário onde a trama acontece: “São duas horas/da madrugada/ de um dia assim/Um velho anda/ de terno velho/assim assim/Quando aparece o guarda belo.” Estabelece-se, então, uma relação assimétrica entre o velho, figura anônima e frágil, e o guarda, agente público dotado de autoridade que “é posto em cena/ fazendo cena/um treco assim.” Neste momento, o compasso é marcado apenas pelo som das baquetas do baterista, sugerindo que o policial ostenta o cassetete com gestos intimidadores. Ameaçado, o velho perde a cor, supostamente empalidece, “mas o guarda belo/não acredita na cor assim” e partindo para ações mais agressivas, “ele decide/no terno velho/assim assim”. Vulnerável, o velho acaba morrendo, embora matá-lo talvez não fosse a prioridade do guarda que queria “um velho assado/Mas mesmo assim/o velho morre/assim assim.” Ao final, o ato arbitrário e covarde se torna magnânimo, praticado por alguém que cumpre seu dever: “e o guarda belo/ é o herói/ assim assim/Porque é preciso ser assim assado.” É evidente o contraste entre a leveza ou o caráter desprezioso da canção no plano formal – plano que envolve a articulação entre letra, melodia, pulsação, arranjo e canto - e o conteúdo contundente e dramático que denuncia o abuso de poder e o exercício da violência como práticas inerentes a um estado policial.

Esse contraste também caracteriza o “Rondó do capitão” (6ª. faixa do lado B), outra composição que criou forte identificação com o público infantil. Originalmente, é um poema de Manuel Bandeira escrito em 1940, inspirado numa cantiga de ninar bastante conhecida intitulada “Bão-Balalão”; uma típica parlenda, um tipo de poesia para criança, cantada ou não, repleta de onomatopéias e com ritmo cadenciado. Bandeira utiliza-se da forma da cantiga, mas introduz um conteúdo existencial, falando do peso de se ter esperança num mundo opressivo e suplica ao senhor capitão, num tom de prece, que o livre desse peso. “Bão balalão,/Senhor capitão/Tirai este peso/Do meu coração/Não é de tristeza,/não é de aflição:/É só esperança,/ Senhor capitão!/ A leve esperança,/Aérea esperança.../Aérea, pois não!/-Peso mais pesado/Não existe não/Ah, livrai-me dele,/Senhor capitão!”. A melodia de João Ricardo, com andamento moderado e compasso 3/4, é uma espécie de paródia da canção de ninar. Entoadada por Ney Matogrosso com acompanhamento de violão e flauta, a composição ressignifica o poema no contexto brasileiro dos anos 70, acentuando o contraste entre a forma singela da melodia, envolta em certa aura de inocência, e o conteúdo da letra que agora parece fazer alusão ao caráter opressivo do regime militar.

Um segundo bloco temático de composições toca em temas ligados à guerra como “Rosa de Hiroshima” (4ª. faixa do lado B), poema de Vinícius de Moraes que recebeu melodia de Gerson Conrad e se tornou uma das canções mais populares do grupo. Escrito um ano após o lançamento das bombas atômicas nas cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, evento que pôs fim à Segunda Guerra Mundial, o poema convoca as pessoas para que pensem e não se esqueçam dos efeitos catastróficos das armas nucleares. A referência a “crianças”, “meninas” e “mulheres” nos primeiros versos chama a atenção para tais efeitos que não se limitaram ao momento em que foi detonada a bomba, mas se estenderam a gerações futuras em função de alterações genéticas: “Pensem nas crianças/Mudas telepáticas/Pensem nas meninas/Cegas inexatas/Pensem nas mulheres/Rotas alteradas.” A rosa, símbolo de vida, beleza e lirismo transmuta-se em metáfora do aterrorizan-

te cogumelo de fogo que devastou a cidade: “A rosa radioativa/Estúpida inválida/A rosa com cirrose/A anti-rosa atômica/Sem cor sem perfume/Sem rosa sem nada.” A bela melodia, uma espécie de toada, é simples, um tanto repetitiva e de fácil memorização, articula-se com delicadeza aos versos. O arranjo de violão, com pequenas incursões de flauta no início e no final da composição, permite que a voz do cantor se destaque numa entoação um tanto melancólica e solene. Em 1973, momento que o mundo vivia o auge da corrida armamentista e a paranóia de um confronto nuclear entre as potências militares, o poema canção teve seus significados reforçados, soando como uma espécie de manifesto pacifista.

Com temática semelhante, embora distinta quanto ao aspecto formal, ouve-se “Mulher barriguda” (2ª. faixa do lado B), poema de Solano Ribeiro com música de João Ricardo. Trata-se de uma reflexão sobre a natalidade e o destino das gerações futuras frente à iminência de guerras: “Mulher barriguda que vai ter menino/qual o destino que ele vai ter?/[...] Haverá guerra?/tomara que não”. É uma composição de andamento rápido com ritmo de *pop rock* bem marcado. O arranjo à base de piano, guitarra elétrica, gaita, baixo e bateria, dá suporte ao canto em três vozes com solos de Ney Matogrosso em alguns versos. A entoação estridente e vibrante dos cantores cria um clima eufórico e brincalhão, contrastando com o conteúdo um tanto dramático da letra.

“Prece cósmica” (5ª. faixa do lado B), poema de Cassiano Ricardo publicado em 1971, período em que o poeta assume, do ponto de vista formal, procedimentos da poesia práxis e traduz em seus versos a perplexidade frente ao um mundo conturbado e na iminência de um confronto nuclear. Com melodia de João Ricardo, a canção recebeu um tratamento instrumental ao estilo *country rock* com guitarra elétrica, baixo e bateria. Os versos expressam a esperança de que a sensibilidade se sobreponha à racionalidade fria dos detentores do poder: “Que os 4/como num teatro/conservem a mão/sem nenhum gesto/que o vinho quente do coração”, “suba à cabeça espessa/e que do bolso de cada um dos 4/como num teatro/voem pombas/ (pombas brancas) ...e amanheça”. Cantada em três vozes com despojamento e graça, a canção soa também como uma peça pacifista.

Um terceiro conjunto de composições apresenta aspectos mais intimistas e certo lirismo. A composição de João Ricardo, intitulada “O patrão nosso de cada dia” (3ª. faixa do lado A), pode ser incluída nesse grupo. Três batidas compassadas de sino anunciam o início da canção, criando um clima solene e melancólico. O narrador fala do seu sofrimento pelo amor não correspondido e a sua dependência em relação à pessoa amada: “Eu quero amor/da flor de cactus/ela não quis/Eu dei-lhe a flor/de minha vida/vivo agitado/[...]Eu vivo preso/à sua senha/ sou enganado”. Na quinta e na sétima (e última) estrofes, o cancionista estabelece certa analogia, um tanto inusitada, entre a dolorosa dependência amorosa e o cotidiano opressivo, numa provável alusão ao mundo do trabalho e à relação patronal, parodiando a oração “Pai nosso”: “Eu solto o ar/no fim do dia/ perdi a vida. [...] / o patrão nosso/ de cada dia/ dia após dia.” A melodia, de andamento lento, construída em tonalidade maior a partir de três acordes básicos, e com arranjo leve e sutil, feito à base de violão, baixo e breves incursões de flauta, permitem o destaque das vozes. A passionalização ocorre logo no início da canção com o amplo intervalo de doze semitons (uma oitava) entre o pronome “eu” e o verbo “quero”, reforçada pela entoação de Ney Matogrosso.

Esse salto intervalar se repete ao início de cinco estrofes, operando como uma espécie de motivo melódico que dá unidade à composição. O refrão, em que o narrador expressa suas dúvidas existenciais: “Eu já não sei se sei/ de tudo ou quase tudo/eu só sei de mim...”, tem melodia construída num campo de tessitura mais restrito (sete semitons) e é cantado em três vozes. Ao final, retornam as batidas sucessivas do sino que vão se distanciando lentamente criando uma atmosfera um tanto soturna.

A composição “Amor” (4ª. faixa do lado A), versos de João Apolinário como melodia de João Ricardo, ganhou tratamento roqueiro e é cantada em três vozes com uma base instrumental de violão de 12 cordas, baixo elétrico e bateria, com um breve improviso de gaita ao final. A letra faz alusão à dialética do amor, sentimento ao mesmo tempo “leve [...] suave coisa [...] “suave coisa nenhuma”.

O penúltimo fonograma do lado B do álbum é uma vinheta com menos de um minuto de duração composta a partir do poema de Cassiano Ricardo, escrito em homenagem ao poeta português Antonio Nobre, intitulado “As andorinhas de Antonio Nobre”. Os versos, com conteúdo acentuadamente metafórico, - “Nos/fios/ten/sos/da/pauta/de me/tal/as/an/do/ri/nhas/ gri/tam/por/fal/ta/de u/ma/cla/ve/de/ sol” -, são compostos por sílabas e fragmentos das palavras, parecendo representar visualmente os pequenos pássaros pousados nos fios. O gorjeio caótico do bando de andorinhas sobre o pentagrama metálico parece soar como um clamor para que uma clave que venha organizá-lo e convertê-lo em música. Os instrumentos piano, baixo e violão fazem ataques em bloco, apoiados por rufos de tambor, numa sequência descendente de acordes (Am/G/F) e sem marcação rítmica definida. Sobre essa base harmônica a melodia silábica acompanha a estrutura formal do poema e é entoada por Ney Matogrosso como um aboio. Com essa canção o grupo fazia a abertura dos shows.

A última faixa do LP é a balada romântica de João Ricardo e Luhli, intitulada “Fala”. É a única canção que recebeu um arranjo de Zé Rodrix feito à base de piano, contrabaixo, bateria e pandeiro (meia lua). No decorrer da composição entram outros instrumentos como naipes de cordas (violinos e viola) e o improviso de sintetizador *Moog*, ampliando a “massa sonora” de maneira crescente até o final da faixa. Na letra, o eu lírico pede supostamente à pessoa amada que fale algo, uma vez que ele nada tem a dizer. Aparentando resignação, se dispõe apenas a ouvir, mesmo que não entenda o que é dito. Ao final, promete falar somente “na hora de falar”. As quatro estrofes, cada uma com três versos, são distribuídas em duplas entre as quais se interpõe o estribilho com o verbo falar no imperativo – “Fala”. A interpretação suave e melancólica de Ney Matogrosso acentua o clima intimista da composição, mas, ao entoar o estribilho com melodia descendentes, intercalado pelo vocalize “lá-lá-lá...”, parece criar certa ambiguidade entre a súplica e o desafio. Vale lembrar que em 1973 o formato LP reinava absoluto na indústria musical. Reunindo algo em torno de uma dúzia de fonogramas, o álbum, além de atender a objetivos estratégicos das gravadoras, se convertera num objeto artístico no qual tanto a disposição das faixas como a conversão das capas em espaços de intervenção visual traduziam projetos de músicos, artistas plásticos e produtores, expandindo, de certa forma, o conceito de obra fonográfica. Desse modo, levando em conta o contexto sócio histórico daquele período, pode se dizer que essa canção funcionava como o



¹⁴ Em entrevista concedida a Tarik de Souza, João Ricardo, disse que foram censuradas três canções por ele compostas sobre os poemas “Balada”, de Carlos Drummond de Andrade, “Passárgada”, de Manuel Bandeira e “Tem gente com fome”, de Solano Trindade. Ver SOUZA, Tarik de. A liquidação dos Secos & Molhados. *Jornal Opinião*, n. 93, Rio de Janeiro: Inúbia Ltda, 19 ago. 1974, p. 16.

¹⁵ Cf. SILVA, Vinicius Rangel Bertho da. *O doce & o amargo do Secos & Molhados: poesia, estética e política na música popular brasileira*. Dissertação (Mestrado em Letras) –UFF, Niterói, 2007, p. 305.

epílogo do LP *Secos & Molhados*, adquirindo significados mais amplos. Talvez o eu lírico desta última canção não se dirigisse apenas à pessoa amada, mas também ao público ouvinte, aos críticos ou até mesmo aos censores.

Turnê, crise e o segundo álbum

Sob o efeito do sucesso do primeiro disco o grupo realizou uma série de shows pelo interior paulista, em cidades mineiras, Brasília e Recife. No final do ano, desembarcou no Rio de Janeiro para uma temporada no Teatro Tereza Raquel, situado no bairro de Copacabana, sempre com casa cheia e fila de espera. Entusiasmado com o sucesso, o empresário Moracy do Val organizou a histórica apresentação do grupo no Maracanãzinho em fevereiro de 1974, quando mais de 20 mil pessoas lotaram as dependências do ginásio, deixando ainda uma multidão do lado de fora. Era o ápice da consagração do grupo em território brasileiro, o que motivou a programação de lançamentos do disco no exterior, começando por países da América Latina. Os planos eram ambiciosos, prevendo ainda uma maratona de apresentações nos Estados Unidos, Europa e Japão. No entanto, no momento em que o grupo embarcava para o México, os primeiros desentendimentos em relação à gerência dos negócios e à divisão dos lucros começavam a se manifestar entre seus integrantes. Após duas semanas de shows e apresentações num canal de TV na capital daquele país, com grande sucesso e repercussões promissoras no mercado norte americano, o grupo retornou a São Paulo e iniciou os preparativos e ensaios para a produção do segundo disco.

As gravações desse esperado álbum foram feitas em junho de 1974 nos estúdios SONIMA, em São Paulo, sob a coordenação de produção de Julio Nagib. João Ricardo definiu o repertório sem ouvir os demais integrantes, o que contribuiu para acirrar a animosidade entre eles. O disco contém treze faixas, das quais seis são poemas musicados de Julio Cortázar, Fernando Pessoa, Oswald de Andrade e João Apolinário. Algumas músicas foram vetadas pela censura, dentre elas, “Tem gente com fome”, versos do poeta Solano Trindade com melodia de João Ricardo, o que obrigou o grupo a compor às pressas outras canções para completar o álbum.¹⁴ A balada “Delíro..”, de Gerson Conrad e Paulinho Mendonça, única sem a participação autoral do líder, foi uma delas. A instrumentação manteve padrões similares aos do primeiro disco, com a atuação de músicos habilidosos em arranjos compactos, oscilando entre as baladas *pop* e o *rock* progressivo. A capa repete, em certos aspectos, as características conceituais do primeiro disco. Produzida por Antonio Carlos Rodrigues, traz as fotos dos rostos maquiados dos três integrantes do grupo sobre um fundo preto. Através da superposição de imagens, cabeças parecem impressas sobre cestos de palha.

O disco foi bem produzido e a Continental elaborou um extenso plano de divulgação e marketing, incluído cartazes e filmes comerciais que seriam exibidos em salas de cinema das principais cidades brasileiras.¹⁵ Porém, não teve a receptividade esperada por parte do público e nem da crítica. Na opinião de Ana Maria Baiana, num texto escrito logo após o lançamento, tratava-se de “um disco frio e distante da força e de um certo encanto mágico e ingênuo” do álbum de estreia. A autora destacou ainda a excessiva pretensão “literária” ao se trazer para o campo da canção os poemas de Julio Cortázar, Oswald de Andrade e Fernando Pessoa, além

de certa “literatice” que caracterizava especialmente as letras de Paulinho Mendonça.¹⁶ O crescente clima de discórdia entre os membros do grupo impediu que fossem cumpridos todos os compromissos previstos na extensa agenda de eventos destinados à divulgação e promoção montada pela gravadora, o que certamente prejudicou as vendas.

Antes de o trio anunciar a sua dissolução no início de agosto, foram produzidos na TV Globo dois *clips* para o programa *É Fantástico*, com as canções “Flores astrais” e “Terceiro mundo”. A primeira (2ª. faixa do lado A) é uma típica balada *pop* de João Ricardo e João Apolinário. O arranjo, à base de piano, guitarra elétrica, contrabaixo, flauta e bateria, integra-se ao canto em três vozes. Na gravação para a TV, Ney Matogrosso usa uma fantasia futurista feita pela escultora Mari Yoshimoto, composta por um cocar de metal prateado, luvas com dedos longos e pontiagudos confeccionadas com o mesmo material, e um grande brasão cintilante fixado no centro do peito. João Ricardo e Gerson Conrad, maquiados e com fantasias mais discretas, atuam como coadjuvantes. O cenário é formado pela imagem ampliada da capa do LP, tendo ao fundo uma grande lua dourada. Essa foi a canção que se tornou mais conhecida e que impulsionou a vendagem do disco.

A composição “Terceiro mundo”, a primeira faixa do álbum, é um poema de Julio Cortázar com melodia de João Ricardo composta a partir de clichês da música flamenca. Ney Matogrosso se apresenta com o cabelo preso por uma fita vermelha, formando um coque na altura da nuca, costeletas longas, um grande brinco em forma de argola na orelha esquerda e braceletes de metal nos braços. Sem máscara e penachos, usa apenas sobras escuras sobre os olhos e batom encarnado. O vestido preto, com amplo decote, deixa expostos os ombros e o peito peludo. Esses adereços, somados à gestualidade ao estilo das divas do flamenco e ao seu timbre vocal característico, acentuam a ambivalência da performance.

O grupo se desfez em seguida. João Ricardo, que se manteve como detentor da marca Secos & Molhados, recriou o grupo várias vezes com outras formações e gravou vários discos, obtendo relativo sucesso, porém numa escala muito menor à da fase anterior. Gerson Conrad também gravou um álbum e passou a atuar discretamente como músico, produtor e arquiteto. E Ney Matogrosso se projetou como um dos mais importantes intérpretes da música popular brasileira.

Performance 1: poesia e canção

A produção do Secos & Molhados se deu num momento em que a MPB (Música Popular brasileira), segmento musical que adquiriu identidade e se consagrou a partir de meados dos 60, ocupava posição hegemônica no interior do sistema cultural então vigente no país. A legitimidade da sigla, que abarcava uma multiplicidade de gêneros, estilos e sonoridades, fora conquistada em meio a lutas culturais associadas ao intenso debate estético ideológico que marcou aquele decênio.

A consagração desse segmento representou o ponto alto de um longo processo de refinamento e intelectualização pelo qual passou a nossa música popular desde os anos 30; processo que envolveu tanto mudanças nos aspectos melódicos, harmônicos e dos arranjos das composições – resultantes da incorporação de padrões advindos da música de concerto e do *jazz* –, como a interseção entre canção e poesia erudita. Nesse período, uma

¹⁶ BAHIANA, Ana Maria. Um salto no vazio. *Jornal Opinião*, n. 93, 19 de ago. 1974, *op. cit.*, p. 18.

¹⁷ Para a autora, o caráter crítico da canção se manifesta em dois níveis: primeiramente, no plano *textual*, interno à obra, quando o cancionista reflete muitas vezes sobre o próprio processo de criação, recorrendo ao uso de metalinguagem, intertextualidades, paródias etc. Tais procedimentos tornaram-se marcantes especialmente com a Bossa Nova. O segundo nível é o da crítica contextual, que atingiu a plenitude com a canção engajada de orientação cepecista e com a MPB. Nesse caso, a obra se volta para questões de política e cultura com o intuito, em última análise, de articular arte e vida e transformar a sociedade. Ver NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2010.

¹⁸ TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p.227.

¹⁹ NAPOLITANO, Marcos. MPB: Totem-Tabu da vida musical brasileira. In: RISÉRIO, Antonio et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005, p. 125.

²⁰ SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 265.

determinada parcela da música popular atingiu alto nível de reflexividade, conquistando o status de “arte” no interior do sistema cultural. Foi o momento da emergência da “canção crítica”, como bem definiu Naves; uma modalidade de canção reflexiva que traduziu, num primeiro momento, o ideário nacional popular que marcou a cultura brasileira nos anos 60 e se converteu, após o golpe civil militar de 1964, numa forma de resistência ao regime ditatorial. A Tropicália ampliou o conceito de canção, “desconstruindo” em parte a sua estrutura formal que se consolidara especialmente a partir da Bossa Nova. Ao radicalizar o sentido crítico desse produto artístico, adotou, entre outras coisas, a estética do excesso, incorporando o ruído, o gesto, a performance, a visualidade das capas dos discos tratados como objetos conceituais.¹⁷ Sob o impacto da crítica tropicalista, a MPB se abriu para múltiplas “dicções”.¹⁸

De acordo com Napolitano, a música popular brasileira abrangia, nos anos 70, três grandes “circuitos” que se delinearam no interior do campo musical: o que ainda mantinha linhas de continuidade do nacional popular, politicamente engajado e mantendo afinidades com o ideário de esquerda; o alternativo, herdeiro das incursões vanguardistas e associado a subculturas juvenis que emergiram especialmente no contexto pós AI5; e, por fim, o “massificado”, representado por produções fortemente orientadas pela lógica da indústria cultural.¹⁹ De certo modo, os Secos & Molhados tangenciaram esses circuitos. Suas letras, por exemplo, guardam certa proximidade com a MPB notadamente quanto ao tratamento formal e ao conteúdo crítico e engajado de inúmeras composições. Porém, há diferenças entre essa produção e a dos compositores e intérpretes que se dedicaram à chamada canção de protesto dos anos 60. No trabalho do trio, prevalecem traços do que Romano de Sant’Anna definiu como “uma poesia de tradição simbólica”, isto é, uma maneira de dizer certas coisas através do envolvimento, do uso de metáforas, e não de modo direto, contrastando com a agressividade, a estridência e o estilo épico/dramático dos artistas engajados. Em muitas das composições observa-se certa liberdade com que o grupo articula o conteúdo participante e politizado das letras com o tratamento musical muitas vezes brincalhão, aparentemente inocente ou até mesmo infantil dado às canções. Nesse aspecto, ele parece se aproximar do segundo circuito apontado por Napolitano, associado às novas subculturas juvenis que emergiram no país no período pós-tropicalista. Do ponto de vista musical, como já foi destacado, suas canções seguem certos padrões das bandas de *pop rock* internacional com melodias delineadas a partir de uma base harmônica composta por sequências elementares e rotineiras de acordes sustentada por uma instrumentação simples e característica do repertório desse segmento.

Outra peculiaridade da produção dos Secos & Molhados é a musicalização de poemas. Ao mesmo tempo em que se mostraram capazes de fazer canções com letras esteticamente bem elaboradas, criaram melodias para poemas de autores consagrados. Como ressaltou Affonso Romano de Sant’Anna, eles vão “...resgatar textos literários de sua imobilidade livresca e trazê-los para o espetáculo vivo da série musical”.²⁰ O poeta e crítico reconhece, por exemplo, certa equivalência, quanto à qualidade literária, entre a letra de “El Rey”, de Gerson Conrad e João Ricardo, e o poema “Prece cósmica” de Cassiano Ricardo, também musicado pelo grupo. Desse modo, ao mesmo tempo em que promoveram o refinamento estético

das suas letras, fazendo com que elas se aproximassem do status de obras literárias, eles trouxeram os poemas para o campo da canção midiática, revestindo-os com o tratamento musical e outros adereços inerentes a esse meio, preparando-os para a inserção num plano de circulação e consumo simbólico muito mais amplo.

Mas a articulação entre textos literários e canção de massa, produtos artísticos que além de ocuparem posições opostas e distantes na escala de valores do sistema cultural, sendo, portanto, destinados a modos distintos de recepção, nem sempre se mostra eficaz. Ao ser apropriado pela performance cancionística o poema tende, em algumas situações, a sofrer certo esvaziamento do seu significado semântico. Zumthor ressalta que com o impacto da vocalidade na entoação da obra literária “o efeito textual desapareceria e que todo o lugar da obra se investiria dos efeitos performáticos, não textuais”.²¹ Isso pode ter ocorrido com alguns poemas musicados que compõem o segundo álbum dos Secos & Molhados, motivando objeções por parte da crítica.

A composição “Tercer mundo” parece ser um desses casos. De fato, a letra não é um poema, *stricto sensu*, mas uma frase retirada do livro *Prosa del observatorio*, de Julio Cortázar, publicado em 1972. Trata-se de um texto concebido, dentre outras coisas, a partir das impressões do autor sobre as ruínas dos observatórios astronômicos das cidades de Jaipur e Delhi edificadas por um sultão decadente da Índia do século XVIII fascinado por estrelas, e de um artigo científico publicado no jornal *Le Monde* que descrevia o ciclo de vida e morte das enguias no seu eterno trânsito sazonal entre as profundezas das águas tépidas do Atlântico Norte e os estuários dos rios europeus. Numa narrativa fragmentada e imagética, definida do ponto de vista formal como prosa, mas repleta de recursos da linguagem poética, o escritor argentino constrói um universo mítico que serve de base para uma aguda reflexão crítica sobre o mundo atual. Estrelas, enguias, mar de sargaços, anel de Moebius convertem-se em metáforas de um plano pulsante da realidade encoberto pelo manto de um cotidiano esquadrinhado, mensurado e classificado pela racionalidade técnico científica do Ocidente. Em meio a um mosaico de imagens surrealistas, retratos da catástrofe contemporânea, uma revolução aguarda o seu momento. Certamente, não uma revolução nos padrões tradicionais concebidos pela ciência política, mas um profundo movimento transformador cujo sujeito é o homem que “não se aceita cotidiano”, que é capaz de fazer a “sua verdadeira revolução de dentro para fora e de fora para dentro”.²² A frase retirada dessa obra pelo Secos & Molhados e transformada em canção traduz, de certo modo, essa ideia. “Ahi, no lejos,/las anguillas laten/su inmenso pulso,/su planetario giro,/todo espera el ingreso/en una danza/que ninguna Isadora danzó/nunca de este lado del mundo,/tercer mundo global/del hombre sin orillas,/chapoteador de historia,/vispera de si mismo”.²³

O trecho destacado faz referência ao “Terceiro mundo”, bloco geoeconômico que, de acordo com novos critérios de regionalização do espaço mundial definidos por cientistas sociais e economistas após a segunda grande guerra, seria composto por países subdesenvolvidos da América Latina, África e Ásia. Cortázar não parecia um entusiasta de classificações desse tipo, embora cultivasse simpatia e certa esperança em relação ao potencial libertador de movimentos que ocorriam nesses continentes, especialmente os conflitos do sudeste asiático e a revolução cubana. De certo

²¹ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 17 e 18.

²² CORTÁZAR, Julio. *Prosa do observatório*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 99.

²³ CORTÁZAR, Julio. *Prosa del observatorio*. Barcelona: Editorial Lumen, 1972, p. 67 e 68. Na tradução de Davi Arrugucci Junior: “Aí, não longe, as enguias palpitam seu imenso pulso, seu giro planetário, tudo espera o ingresso numa dança que nenhuma Isadora jamais dançou deste lado do mundo, terceiro mundo global do homem sem fronteiras, chapinhador de história, véspera de si mesmo”. CORTÁZAR, Julio. 2005, *op. cit.*, p. 99.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 103.

²⁵ A canção, de autoria dos franceses Hubert Giraud e Jean Dréjac, intitulada “L’Arlequin de Tolède”, foi muito ouvida no Brasil em 1962 e 1963. Tendo como tema as peripécias e desventuras amorosas de um trovador solitário de Extremadura, na Espanha, narradas em versos a partir de uma melodia com padrões estereotipados da música espanhola, a composição se converteu num *hit* da indústria fonográfica europeia na voz de Dalila e foi adaptada para o português em duas versões. Uma delas, feita por Fernando Barreto, foi gravada por Ângela Maria na RCA Victor, e a outra, de autoria de Romeu Nunes, foi registrada em discos Odeon na voz de Gilda Lopes, com o título “O trovador de Toledo”. Esta última obteve enorme sucesso. A cantora, dotada de recursos vocais excepcionais (soprano capaz de atingir notas agudas com notável pureza e brilho), interpreta a canção com forte expressividade, sensualidade e delicadeza. Por mais de dois meses essa gravação figurou no topo da “Parada de Sucesso” da *Revista do Rádio*. Ver *Revista do Rádio*, 1962. Ano XIV, do número 681 ao 693.

²⁶ Sobre esse assunto diz Valverde: “é ainda o canto que atrai o ouvinte, embora numa língua que só se deixa identificar por suas articulações, independentemente de toda compreensão. E como a solicitação semântica perde-se na ignorância do código linguístico, a canção torna-se pura música e o seu sentido faz-se aquém das significações nas texturas de uma sonoridade tão indecifrável quanto irresistível”. VALVERDE, Monclar. Mistérios e encantos da canção. In: MATOS, Cláudia Neiva de, TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 273.

²⁷ “Neste segundo LP – diz a jornalista – as pretensões literárias e existenciais de João Ricardo deixam o repertório num meio termo sem sabor, além do apelo primário (e bem rock) e muito aquém do alcance pretendido. À exceção dos textos de Pessoa, Cortázar e Oswald de Andrade (belos, mas até que ponto

modo, o escritor compartilhava da perspectiva que circulava entre intelectuais e ativistas de esquerda nos anos 60 segundo a qual as mobilizações de forças sociais que poderiam desestabilizar a nova ordem internacional e abrir brechas para a eclosão de movimentos libertadores viriam dessa região do planeta, identificada por alguns como o “elo fraco” do sistema de poder mundial. Porém, em seu livro, a expressão “terceiro mundo global” não tem exatamente essa conotação geopolítica, mas parece soar como metáfora contra cultural de uma face invisível da realidade; de um lugar mítico a partir do qual o homem fora da ordem, movido pelo desejo, poderá romper a carapaça do instituído e “bater contra a matéria rampante do fechado, de nações contra nações e blocos contra blocos”.²⁴

A esse fragmento da obra *Prosa do observatório*, João Ricardo incorporou uma melodia composta a partir dos acordes da cadência andaluza na tonalidade de mi menor (Em/D/C/B), com padrões estilizados da música flamenca. O arranjo, à base de três violões e castanholas, somado à gestualidade vocal característica de Ney Matogrosso, acentua esses aspectos, mobilizando elementos do imaginário construído e reproduzido no âmbito da cultura de massa que atribui à latinidade, em especial à cultura hispânica, certas qualidades como exotismo, sensualidade e passionalidade. A entoação peculiar do cantor reforça a autonomia da frase em relação à totalidade da narrativa, ao mesmo tempo em que desloca e expande seus significados. O intérprete parecia acionar, voluntariamente ou não, até mesmo certa memória radiofônica ainda viva naqueles tempos. É possível identificar alguns traços das suas inflexões vocais que lembram cantoras do rádio como Ângela Maria e, especialmente, Gilda Lopes na memorável gravação de “O trovador de Toledo” de 1962. Em sua breve carreira, a cantora obteve enorme sucesso com essa canção, definida como “valsa fantasia”, que falava das aventuras amorosas de um estranho personagem num cenário sedutor e misterioso de algum lugar da Península Ibérica. A melodia, também repleta de clichês da música espanhola, permitia que a cantora exibisse suas habilidades vocais, numa combinação um tanto *kitsch* entre vocalizes, nos quais transitava com surpreendente naturalidade por três oitavas, e uma entoação sensual e impetuosa.²⁵

Provavelmente, grande parte dos ouvintes se emocionava muito mais com a *performance* de Ney Matogrosso, com inflexões e timbre peculiares que mobilizavam facetas do imaginário popular como os atributos da cultura hispânica já fixadas pela canção massiva, do que com o conteúdo do texto de Cortázar. Até mesmo as dificuldades impostas pelo idioma espanhol à compreensão dos versos do escritor argentino não comprometeram o desempenho da composição como *hit*, pois o público muitas vezes se emociona com uma canção cuja letra em língua estrangeira lhe é incompreensível. Prevalecem, nesses casos, apenas os efeitos fonéticos da palavra cantada convertidos em “pura música”.²⁶ A uma melodia simples e envolvente como a de “Terceiro mundo”, a adição de outra letra qualquer que abordasse o mesmo tema não faria grande diferença. A crítica Ana Maria Bahiana, num texto escrito no calor da hora, faz um comentário sutil e perspicaz sobre isso. Ao mesmo tempo em que ressalta a beleza dos poemas de Fernando Pessoa, Oswald de Andrade e Cortázar, convertidos em canções desse álbum, pergunta até que ponto eles eram realmente necessários.²⁷

É possível que nesses casos a escolha do trio (ou do líder João Ricardo) reflita certo “esnobismo de massa”, expressão cunhada por Roberto

Schwarz para se referir criticamente a determinados procedimentos dos tropicalistas como submeter traços dos anacronismos inerentes à sociedade brasileira aos meios técnicos mais avançados, citar obras artísticas da esfera culta a partir de circuito massificado, deslocar fragmentos de tradições monumentalizadas para os fluxos da moda, tudo isso resultando numa construção alegórica de um Brasil absurdo. No contexto pós-golpe, em que se consolidava o processo de modernização conservadora, a produção dos baianos mostrava-se ambígua, tendendo tanto para a crítica aos impasses sócio políticos e culturais do país naquele período como para a integração ao mercado²⁸. Mas a produção dos Secos & Molhados parecia orientada por uma intenção estratégica, ainda que amadora, na busca de legitimidade no interior do campo artístico da época. Nomes de poetas consagrados como parceiros poderiam representar uma espécie de chancela para a conquista de reconhecimento no interior do sistema cultural no qual o círculo seleto de cancionistas da MPB ocupava posição hegemônica. Portanto, aquela ambiguidade atribuída por Schwarz aos tropicalistas não se aplica ao trio, mesmo porque as apropriações e citações de obras literárias presentes no repertório do grupo parecem desprovidas de qualquer sentido parodístico. Parece prevalecer, neste caso, a perspectiva da inserção no mercado de bens culturais.

Performance 2: gestus

Num texto pioneiro sobre estudos de música popular, escrito em meados dos anos 60, o sociólogo Edgar Morin destaca o caráter sincrético da canção cujas raízes remontam a manifestações culturais como a peça musical, o *music-hall*, o *cabaret* e práticas festivas diversas. Apontada pelo autor como o “mais cotidiano dos objetos de consumo” da sociedade moderna, a canção, que integra as substâncias musical e verbal com todas as suas derivações, configura-se como produto artístico dotado de uma linguagem multidimensional. Desse modo, “sua música arrasta-se para a dança, sua letra para o teatro, e o conjunto música-letra é mais que dança-teatro, algo que tem realidade molecular”.²⁹

A canção, tal como a conhecemos hoje, se constituiu como narrativa midiática ao longo do século XX de modo indissociável dos seus meios técnicos de produção e reprodução. No período em que o rádio atuou como principal canal de circulação de música popular, a face sonora desse produto artístico ganhou supremacia. Os intérpretes se preocupavam fundamentalmente com as técnicas de emissão das notas musicais, com a exploração dos recursos dos estúdios, com o uso dos microfones etc. O público fruía a visualidade nos programas de auditório ou ao lado dos seus aparelhos receptores através da imaginação. Foi uma época, nos termos de Krausche, da “hegemonia do ouvido” em que a capacidade de controle da indústria sobre a recepção do produto musical pelo público mostrava-se relativamente incipiente. Na tentativa de preencher as lacunas ainda presentes nessa relação, a indústria da cultura utilizou de outros recursos como as publicações voltadas para o mundo da música popular, suprimindo com imagens os espaços vazios que as programações radiofônicas não eram capazes de ocupar.³⁰ No Brasil, por exemplo, a famosa *Revista do Rádio* divulgava não só imagens, mas histórias da vida privada de cantores e cantoras

necessários?) as letras, em especial as de Paulinho Mendonça, pecam pela literatice”. BAHIANA, Ana Maria. Um salto no vazio. *Jornal Opinião*, n. 93, 19 ago. 1974, *op. cit.*, p. 18.

²⁸ Cf. SCHWARZ, Roberto. Cultura e política: 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. *Pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 76.

²⁹ MORIN, Edgar. Não se conhece a canção. In: *Linguagem da cultura de massas: televisão e canção*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 146.

³⁰ Cf. KRAUSCHE, Valter. Na pista da canção: primeiros passos de uma dança maior. *Trilhas – Revista do Instituto de Artes*. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, ano 1, no. 1, jan.abr., 1987, p. 77.



³¹ *Idem, ibidem*, p. 86.

³² O *happening* é um tipo de criação artística que surgiu nos Estados Unidos em fins dos anos 50 e teve grande repercussão na década seguinte em outros países. Reunindo artes visuais, corporais, cênicas e musicais, não se materializa em produtos específicos, mas consiste em ações e eventos que se realizam com intensa participação do público. Eles não podem ser adquiridos, não são consumíveis; só podem ser fruídos no momento em que acontecem. A imprevisibilidade quanto ao conteúdo, à duração, bem como a ausência de enredo e de narrativa são algumas das características formais dessa modalidade artística. Sem clímax e conclusões, as ações se contrapõem à noção cotidiana de tempo. Os eventos se desenrolam como se fossem orientados por uma lógica ou por uma temporalidade onírica. Há certa afinidade entre os *happenings* e o surrealismo que, dentre outras coisas, desmontam significados convencionais, promovendo o choque. É um tipo de arte que agride e incomoda o público, ao mesmo tempo em que tensiona o próprio meio. Durante os anos 60, os *happenings* foram incorporados por diversos movimentos artísticos de vanguarda, repercutindo até mesmo no âmbito da cultura de massa. Sobre esse tema, ver: GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006 e SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

³³ Ver CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 218-19 e VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou: a aventura de uma geração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 201.

do rádio, contribuindo para a construção da imagem pública dos artistas.

O cinema e a televisão, cada um ao seu modo, potencializaram o lado cênico e performático dessa manifestação artística. À medida que interagiam com o mundo da música popular, esses ramos da indústria cultural proporcionaram a rearticulação entre as dimensões sonora e imagética da canção, dando maior relevância ao papel do intérprete. Pode-se dizer que eles produziram, ao longo de algumas décadas, os elementos da linguagem do videoclipe que se constituiu nos anos 70, momento em que a “colagem” de sons e imagens atingiu o seu apogeu.³¹

No Brasil, foi a partir de 1960 que a televisão se transformou num importante meio de veiculação de música popular com a multiplicação dos programas musicais e festivais em várias emissoras, contribuindo para a expansão das possibilidades estéticas da canção. Nesses anos, intérpretes, cantores e instrumentistas, além de porem em prática as técnicas desenvolvidas a partir de suas experiências radiofônicas, apuraram novas habilidades interpretativas de natureza cênico-expressiva. Elis Regina, por exemplo, através de expressões faciais e movimentos corporais programados, transitava com agilidade do clima eufórico, alegre e vibrante para o excessivamente dramático, realçando a temática das composições. Os artistas da Jovem Guarda, também se revelaram intérpretes performáticos bastante habilidosos, desenvolvendo estilos compatíveis tanto com o repertório que produziam como as expectativas do público juvenil junto ao qual buscavam reconhecimento.

Os tropicalistas, no final dos anos 60, exploraram de forma radical as novas linguagens até os limites possíveis naquele contexto. Eles adotaram, em diversas situações, atitudes típicas dos *happenings*.³² Foram marcantes as apresentações de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Mutantes, Tom Zé que se seguiram ao Festival de MPB de 1967, da TV Record, evento que inaugurou a Tropicália. Roupas extravagantes, cabelos longos e arrepiados, gestos e rebolados exagerados, gritos e longos improvisos eram alguns dos procedimentos adotados por esses artistas que envolviam o público, provocando, muitas vezes, reações agressivas. A participação de Caetano Veloso no Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo, em setembro de 1968, defendendo a canção “É proibido proibir”, teve grande impacto. Vestindo roupas de plástico, miçangas e colares exóticos, o compositor baiano foi acompanhado pelo conjunto Os Mutantes que executava o arranjo repleto de sons metálicos e estridentes, enquanto um jovem *hippie* norte americano caminhava pelo palco gritando palavras sem sentido. Tudo isso provocou reações violentas do público presente no Tuca (Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), que explodiu em vaias e insultos. Impossibilitado de continuar a cantar, fez um discurso emocionado, comparando a plateia aos integrantes do CCC (Comando de Caça aos Comunistas) que haviam espancado os atores durante a peça “Roda Viva” e saudou Cacilda Becker, atriz que compunha o elenco. Em seguida, disse que ele e Gil estavam ali para acabar com a estrutura do festival e acusou o júri de incompetente, pedindo para que o desclassificasse.³³

Atitudes iconoclastas e ousadas dos tropicalistas marcaram os shows na Boate Sucata, no Rio de Janeiro, realizados concomitantemente às seções finais do FIC no Maracanãzinho. No palco, duas bandeiras traziam inscrições associadas ao movimento: “Yes, nós temos bananas” e “Seja marginal, seja herói”. Esta última compunha o estandarte do artista plás-

tico de vanguarda Hélio Oiticica feito em homenagem ao bandido Cara de Cavalo, morto pela polícia”.³⁴ As reações tanto do público como da crítica oscilavam entre euforia, entusiasmo, decepção e agressividade. A curta temporada foi interrompida com a interdição da boate.

O programa *Divino Maravilhoso*, da TV Tupi, que foi ao ar nos dois últimos meses de 1968, também era concebido como *happening*. Gravado semanalmente no auditório da emissora, com a presença de público, era transmitido ao vivo. No palco, com cenários compostos por painéis, desenhos extravagantes e pichações, as canções eram interpretadas de forma livre, com longos improvisos, e encenadas de modo debochado e parodístico. A audácia dos tropicalistas provocava reações de telespectadores mais conservadores que enviavam cartas à emissora protestando contra o tom agressivo das apresentações.³⁵ Logo após a decretação de AI-5, Caetano se apresentou com um revólver apontado para a própria cabeça, cantando à capela, como um adágio, os versos “eu pensei de todo mundo fosse filho de Papai Noel”, da composição “Boas Festas” de Assis Valente. A emissora retirou o programa do ar e, dias depois, Caetano e Gilberto Gil foram presos.

De certo modo, o *happening* tropicalista preparou a recepção do Secos & Molhados, embora não seja correto pressupor uma linha de continuidade entre essas duas experiências. Sob o clima político pesado que reinou no país no contexto pós AI-5, surgiram novos movimentos artísticos performativos que exploravam a corporeidade e abordavam questões relativas à sexualidade, sintonizados, via de regra, com tendências internacionais e a cultura *underground*. O grupo de teatro e dança *Dzi Croquettes*, foi um desses casos. Tendo à frente o dançarino e cantor norte-americano Lennie Dale, se notabilizou por atuações arrojadas e obteve grande adesão de público especialmente em salas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Inspirado no teatro musical de revista e shows de cabaré, o grupo, composto inicialmente apenas por homens, fazia a crítica aos costumes convencionais e à moralidade retrógrada vigente nos tempos de ditadura, usando fantasias, maquiagem, silos postiços, plumas, paetês, purpurina, tudo combinando com uma gestualidade ambígua. Com adereços e gestos femininos, exibiam longas barbas e corpos másculos não depilados, criando um ambiente de jogo lúdico e transgressor dos códigos de classificação dos gêneros sexuais. O nome soava como uma paródia ao do grupo californiano *The Cocketts*, uma das manifestações do *gay power*, notabilizado por suas apresentações marcadas pela sexualidade polimorfa e *drags* extravagantes. A repercussão do espetáculo *Dzi Croquettes* contribuiu para a propagação entre o público brasileiro da moda andrógina que já circulava em contextos internacionais.³⁶ Moda que também ressoava no Brasil a partir de uma nova cena que emergiu no campo da música popular do Reino Unido e dos Estados Unidos. Identificada como *Glam Rock* ou *Glitter Rock*, essa tendência representou ao mesmo tempo ruptura e continuidade em relação ao rock progressivo e à contracultura. Seus intérpretes, dentre os quais se destacavam Gary Glitter, Perry Farrell, Iggy Pop, Alice Cooper e David Bowie, se apresentavam com cabelos coloridos, trajes escandalosos, maquiagem pesada, purpurina e com ênfase no desempenho cênico e na androginia.³⁷

Os Secos & Molhados foram contemporâneos dessas experiências, embora seus integrantes não admitissem que fossem elas suas principais referências. Para Ney Matogrosso, suas fantasias não eram influenciadas pelo *Glam*, mas inspiradas principalmente na lembrança que tinha da vedete

³⁴ Sobre esses shows, Caetano faz o seguinte relato: “Eu usava [na Boate Sucata] o mesmo traje plástico verde e negro das apresentações do Tuca – creio que Gil e os Mutantes também mantinham o figurino – e levava às últimas consequências o comportamento de palco esboçado desde ‘Alegria, alegria’, estirando-me deitado no chão, plantando bananeira e enriquecendo o rebolado cubano baiano do ‘É proibido proibir’. Mas o mais forte do espetáculo era o que o Gil e os Mutantes faziam musicalmente com o material escolhido”. VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 306 e 307.

³⁵ “Fizemos – diz Caetano – um programa atrás de grades e dentro de gaiolas (o proscênio era tomado por uma grade de madeira imitando ferro; outras jaulas menores, dentro da grande jaula que era o palco, guardavam os Mutantes, Gal, Tom Zé etc.; Jorge Ben cantava dentro de uma jaula que pendia do teto): no final eu vinha do fundo do palco berrando o sucesso de Roberto Carlos ‘Um leão está solto nas ruas’ e quebrava as grades, convidando todo o elenco de participantes a colaborar comigo nessa destruição. [...] Num outro programa, nos distribuímos um pouco à maneira de Cristo e os apóstolos na Santa Ceia – lembrando o Bruñel de *Viridiana* –, mas sobre a mesa havia apenas bananas. Cantávamos e comíamos bananas. Os Mutantes fizeram o ‘enterro’ do tropicalismo”. *Idem, ibidem*, p. 342. Ver também CALADO, Carlos, *op. cit.*, p. 235 e 236.

³⁶ Ver LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Campinas: Editora Unicamp, 2010, p. 244.

³⁷ Ver SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Edra: 1999, p. 145.

³⁸ Cf. VAZ, Denise Pires, *op. cit.*, p. 109.

³⁹ MATOGROSSO, Ney *apud* QUEIROZ, Nico Pereira e PRATA, Leonel. "Ney Matogrosso: mocinho e bandido". *Música: a nova impressão do som*, ano I, n. 7, São Paulo: Imprima Comunicação e Editoração Ltda. 1979, p. 27.

⁴⁰ Zumthor se apoia na noção de *gestus* de Bertold Brecht segundo a qual o modo de dizer um texto não se dissocia de todo um jogo físico do ator. Transpondo essa ideia para o campo da literatura, o medievalista afirma que "na fronteira entre dois domínios semióticos, o *gestus* dá conta do fato de que uma atitude corporal encontra seu equivalente numa inflexão de voz, e vice-versa, continuamente." ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 244.

⁴¹ MASCARENHAS, Eduardo *apud* VAZ, Denise Pires, *op. cit.*, p. 293.

⁴² Cf. VARGAS, Heron. Secos & Molhados: experimentalismo, mídia e *performance*. Rio de Janeiro: *Anais do 19º Encontro Anual da COMPÓS*, PUC/RJ, 2010.

⁴³ MASCARENHAS, Eduardo *apud* VAZ, Denise Pires, *op. cit.*, p. 293.

Elvira Pagã que vira, quando ainda criança, se apresentando numa emissora de rádio com o corpo coberto apenas por uma pele de onça e miçangas.³⁸ Carmem Miranda foi outra das suas fontes inspiradoras tanto para as fantasias como para os gestos e a maneira de dançar. Por fim, dizia que Caetano Veloso fora o principal precursor do seu estilo. "Graças a Caetano Veloso eu hoje posso fazer o que faço" – afirmou Ney. "Ele deu abertura na cabeça das pessoas, que me permitiu, alguns anos depois, vir a dar outra... Ele foi até um ponto e não pode ir adiante. Me passou o bastão".³⁹

Do ponto de vista da *performance*, os Secos & Molhados não eram propriamente uma banda nos padrões daquela formação que se fixou no universo da música *pop* a partir dos anos 60, comportando uma divisão de trabalho ou de papéis entre cantores e instrumentistas de modo razoavelmente equilibrado. A grande força do grupo residia na atuação de Ney Matogrosso. Se por um lado era notória certa fragilidade dos demais integrantes do trio como instrumentistas, o que exigia a convocação de músicos mais experientes para as gravações e os shows, por outro Ney era o foco das atenções, exibindo grande domínio técnico tanto em relação ao canto como à gestualidade. No momento em que o desenvolvimento tecnológico que se anunciava apontava para um novo ajuste entre sons e imagens no campo da canção, que culminaria no formato do videoclipe, o grupo parecia antecipar essa articulação no palco. Com ele, o "gestus", termo aqui usado na acepção de Zumthor, mostrava toda a sua potência como elemento articulador da melodia, do ritmo, bem como de toda a sonoridade resultante da instrumentação e dos arranjos com a palavra cantada, de tal modo que as inflexões vocais tornavam-se indissociáveis da atitude corporal.⁴⁰

A *performance* de Ney, sempre acompanhada pela atuação secundária e discreta de Gerson Conrad e João Ricardo, compunha um amplo campo de ambivalências. Aos adornos, roupas, missangas, penachos e maquiagens com características femininas, contrapunham-se as longas costeletas, o corpo desnudo, não depilado e másculo. Gestos bruscos, expressões faciais agressivas, movimentos pélvicos e rebolados exagerados contrastavam, muitas vezes, com a delicadeza do canto. O exotismo dos adereços parecia problematizar não apenas as identidades masculina e feminina, mas as fronteiras entre homem e animal, entre o primitivo e o futurista. Como destacou Eduardo Mascarenhas, "no palco, Ney mostrava-se de uma outra raça, com uma identidade extraterrena e um aspecto hipertransgressivo: um ser estranho e marginal à cultura".⁴¹ As maquiagens e as fantasias, quase todas confeccionados pelo próprio cantor, eram refeitas e modificadas a cada espetáculo, o que contribuía para a construção de uma identidade fluída, mutável, em contraposição a uma "persona" fixa, confundindo, assim, os limites entre a imagem pública de artista e a da vida pessoal.⁴²

Surpreendentemente, a gestualidade exagerada e certas bizarrices do grupo não provocavam reações agressivas. Salvo incidentes pontuais registrados em alguns shows, o público mantinha-se atento e extasiado com o espetáculo. Para o psicanalista Eduardo Mascarenhas, especialmente Ney Matogrosso atingia uma "distância ótima" em relação à plateia de modo a evitar ao mesmo tempo a indiferença e a rejeição. "Se viesse humanizado demais – diz ele –, fatalmente ocasionaria conflitos na alma conservadora [...]. Mas, como ele se encontrava quase no mundo do desenho animado, os conflitos se atenuaram".⁴³

Pode-se dizer que os Secos & Molhados operavam, dentre outras coisas, com elementos de uma estética que Sontag definiu como uma “sensibilidade *Camp*”; um tipo de gosto e de produção artística que guarda forte apreço pelo excesso, pelo estilo e pelo artifício em detrimento do conteúdo. Trata-se de uma arte de cunho decorativo que valoriza muito mais a textura, a aparência, a representação do que qualquer substância mais profunda das coisas. E até mesmo a imagem do andrógino é especialmente cultivada por essa “estética” que tende a exacerbar as características sexuais e os “maneirismos” de certas personalidades. “*Camp* – diz a autora – representa a vitória do “estilo” sobre o “conteúdo”, da “estética” sobre a “moralidade”, da ironia sobre a tragédia”.⁴⁴

Vista de outro ângulo, a atuação do grupo guardava alguma identidade com o *music-hall*, um tipo de espetáculo popular cuja intenção primordial, nos termos de Barthes, é “extrair o gesto de sua poupa adocicada de duração, apresentá-lo num estado superlativo, definitivo, dar-lhe o caráter de uma visualidade pura, desembaraçá-lo de toda a causa, esgotá-lo como espetáculo e não como significação”.⁴⁵ Desse modo, o corpo parcialmente desnudo e os requebros ousados eram revestidos por um certo “exotismo codificado”⁴⁶, tornando a cena intangível e, de alguma maneira, neutralizando o seu potencial transgressor e seu efeito de choque.

Todo o desempenho do trio era ordenado e planejado para o espaço cênico recomposto após os abalos sofridos pelos *happenings* dos anos 60. Os Secos procuraram restabelecer a distinção e os limites entre palco e plateia nos moldes do teatro tradicional no qual o artista assume o controle da cena.⁴⁷ Atuavam na direção do que RoseLee Goldberg definiu como a “nova *performance*” que se configurou em meio a transformações que ocorreram no campo da cultura e da arte no início dos anos 70. Em contraposição à arte conceitual e aos *happenings* que floresceram nas décadas anteriores, a nova *performance* vai reafirmar as instituições tradicionais do campo artístico e o mercado, passando a valorizar o estilo, a extravagância e bom humor.⁴⁸ Os Secos estavam em sintonia com o seu tempo. Ao contrário dos tropicalistas que atuavam num ambiente marcado por meios massivos ainda dotados de certa artesanidade, contendo brechas que permitiam incursões ousadas e anárquicas, provocando reações muitas vezes imprevisíveis do público, o grupo de João Ricardo, Matogrosso e Conrad estava inserido num contexto distinto. Além das restrições impostas pelo regime político ditatorial, o campo artístico apresentava outra conformação, sustentado por uma nova base técnica e por uma indústria cultural muito mais integrada e racionalizada que em décadas anteriores. Uma nova configuração na qual as aberturas para experimentalismos, criação livre e improvisações eram infinitamente menores. Numa escala mais ampla, era um tempo em que não apenas nos países mais desenvolvidos, mas em grande parte do mundo, a radicalidade e a irreverência no plano da cultura e da arte davam sinais de esgotamento e as incursões de vanguarda eram suplantadas por produções bem acabadas, comprometidas com o embelezamento e o entretenimento. Como apontou Jameson, era o “retorno do belo e do decorativo no lugar do antigo sublime moderno”.⁴⁹



Artigo recebido e aprovado em novembro de 2013.

⁴⁴ SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 332.

⁴⁵ BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., p. 116.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 94.

⁴⁷ Sobre esse aspecto, Caetano Veloso afirma que “Ney adotou apagar a distinção entre masculino e feminino, mas não entre palco e plateia. Nos anos 60, a ideia era de que, quando Mick Jagger entrava no palco, todo mundo na plateia se sentia mais ou menos igual a ele, partilhando o mesmo tipo de experiência; já nos anos 70, ocorre um movimento completamente oposto nesse sentido (e David Bowie é o artista mais marcante), restaurando uma teatralidade clássica do espetáculo.” VELOSO, Caetano *apud* VAZ, Denise Pires, *op. cit.*, p. 266.

⁴⁸ GOLDBERG, RoseLee, *op. cit.*, p. 144.

⁴⁹ JAMESON, Fredric. “Fim da arte” ou “fim da história”? In: JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 86.