

## ***Secos & Molhados: o novo sentido da encenação da canção***

**Por: José Roberto Zan**

Professor da Universidade Estadual de Campinas

E-mail: [zan@iar.unicamp.br](mailto:zan@iar.unicamp.br)

### **Resumo:**

Em 1973, momento em que o regime ditatorial militar do Brasil mostrava sua face mais violenta, a banda Secos & Molhados surgia como fenômeno de mercado, vendendo milhares de discos e atraindo milhares de pessoas aos seus shows. Era um tempo marcado pela forte repressão às organizações políticas e pela censura às produções culturais e artísticas. Em suas apresentações e gravações, o Secos & Molhados mostrava um repertório que mesclava elementos de gêneros musicais brasileiros e do pop internacional, especialmente do chamado Glam Rock. O forte apelo visual, com o uso de fantasias, de maquiagem carregada e uma gestualidade marcada por traços andrógenos, presentes principalmente na atuação do vocalista Ney Matogrosso, parecia chocar e, ao mesmo tempo, seduzir a platéia. Com este trabalho, pretende-se refletir sobre os sentidos da produção pós tropicalista e pré videoclip do Secos & Molhados, caracterizada por novas formas de encenação da canção, num contexto político-cultural marcado pela ditadura militar e pela consolidação da indústria de bens culturais no Brasil.

**Palavras chave: música popular/ indústria cultural/ performance**

### **Abstract:**

In 1973, the moment which the dictatorial regime in Brazil showed its most violent side, the Secos & Molhados band appeared as a phenomenon of market, selling millions of records and attracting millions of people to their concerts. It was a time marked by strong oppression of the political organizations and by the censorship of the cultural and artistic productions. In their performances and recordings, the Secos & Molhados showed a repertory that blended elements of the Brazilian musical genres and of the international pop, specially from the so-called Glam Rock. The strong visual appeal, using fancy clothing, the heavy make-up and a gesture marked by androgynous strokes, which were present specially in the vocalist's performance, Ney Matogrosso, seemed to shock and at the same time seduce the audience. This work intends to think about the meanings of the production post-tropicalist and pre-videoclip of the Secos & Molhados, characterised by new ways of song performance, in a political-cultural context marked by the military dictatorship and by the consolidation of the cultural goods industry in Brazil.

**Keywords: popular music/ cultural industry/ performance**

Num texto pioneiro sobre música popular, escrito em meados dos anos 60, o sociólogo Edgar Morin destaca o caráter sincrético da canção, linguagem resultante da articulação entre música e letra. Se a face musical desse gênero popular induz ao ato de dançar, a letra sugere a encenação teatral. Com raízes em manifestações culturais como a peça musical, o *music-hall*, o cabaret e práticas festivas diversas, esse produto cultural, que, segundo o autor, é o “mais

cotidiano dos objetos de consumo” da sociedade moderna, se constitui enquanto totalidade que integra as substâncias musical e verbal, com todas as suas derivações, configurando-se como manifestação artística dotada de uma linguagem multidimensional. Ao mesmo tempo em que a sua substância musical já se revela de forma sincrética, onde se articulam o tema melódico, o ritmo, o arranjo e a orquestração, a letra integra-se aos aspectos musicais, sugerindo a representação e a dança. Desse modo, ainda de acordo com Morin,

a história – e a sociologia – da canção deviam estar imersas em uma história e uma sociologia da dança-canção-music-hall. Isto nos mostra a plasticidade protoplásmica da canção, que se pode fazer acompanhadora da dança ou mediação para uma exibição mímico-teatral. 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 (Morin, 1973: 146).

Ao ser apropriada pela indústria da música e veiculada através meios de comunicação de massa, a face cênica e gestual da canção foi mais ou menos valorizada em momentos distintos, dependendo do modo como a integração entre os meios se realizou. No período em que o rádio se converteu no principal canal de circulação de música popular, a dimensão sonora da canção ganhou supremacia sobre as demais. Os intérpretes preocupavam-se fundamentalmente com as técnicas de emissão dos sons, com a exploração dos recursos dos estúdios, com o uso dos microfones etc. De outro lado, o público fruía imagens nos programas de auditório ou ao lado dos seus aparelhos receptores através da imaginação. Foi a 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-se de outros recursos como, por exemplo, o setor editorial com suas publicações voltadas para o mundo da música popular, suprimindo com imagens os espaços vazios que as programações radiofônicas não eram capazes de ocupar (cf. Krausche, 1987: 85). Vale lembrar a importância que teve no Brasil a famosa *Revista do Rádio* que divulgava não só imagens, mas histórias da vida privada dos cantores(as) do rádio, contribuindo para a construção da imagem pública dos artistas.

O cinema e a televisão, cada um a seu modo, valorizaram o potencial cênico e performático dessa manifestação artística. À medida em interagem 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” do som à imagem atingiu o seu apogeu (idem: 86).

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 por várias

emissoras. Nesses anos, alguns intérpretes se notabilizaram pelas habilidades que desenvolveram ao representarem gestual e cenicamente a canção. Elis Regina, por exemplo, através de expressões faciais e movimentos corporais programados, transitava com muita agilidade do clima eufórico, alegre e vibrante para o excessivamente dramático ao interpretar o seu repertório. Com isso, realçava a temática das composições. Outros artistas dessa época, como os músicos da Jovem Guarda, também se revelaram como intérpretes performáticos bastante habilidosos, desenvolvendo estilos compatíveis tanto com o repertório que produziam como as expectativas do público juvenil junto ao qual buscavam reconhecimento.

Deve-se destacar que a televisão não é apenas um meio de veiculação da música popular. Eco a define não apenas como *meio técnico*, mas como *meio artístico*. Nessa condição ela não atua apenas como canal de transmissão de sons e imagens, mas pode estimular a formação de novas linguagens, criando novas "possibilidades estéticas" (Eco, s/d: 315). Dessa forma, o complexo de equipamentos que compõe o sistema televisivo, "mesmo quando não dá vida a fenômenos artísticos autônomos, influencia e modifica os fatos artísticos que o adotam como veículo comunicativo" (idem: 321). Este é o caso da música popular. Na TV, seus intérpretes, cantores e instrumentistas, além de porem em prática as técnicas desenvolvidas a partir de suas experiências radiofônicas, como o uso do microfone, vão desenvolver novas habilidades interpretativas de natureza cênico-expressiva. E a canção é uma modalidade artística que exige essas habilidades.

Provavelmente foram os tropicalistas, no final dos anos 60, que compreenderam melhor o potencial do novo meio e exploraram de forma radical as novas linguagens até os limites possíveis naquele contexto. Foram marcantes as apresentações de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, os Mutantes que se seguiram ao Festival de MPB de 1967, da TV Record, que inaugurou a Tropicália. A participação de Caetano Veloso no Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo, em setembro de 1968, defendendo a canção "É proibido proibir", foi um dos mais famosos *happenings* tropicalistas. Caetano se apresentou vestindo roupas de plástico, miçangas e colares exóticos, acompanhado pelo conjunto Os Mutantes e pela orquestra que executava o arranjo de Rogério Duprat, cheio de sons metálicos e estridentes. A uma certa altura, entrou no palco um jovem louro, muito alto e magro, com roupas extravagantes, pulando, requebrando e gritando palavras sem nexo, provocando reações violentas do público presente no TUCA (Teatro da PUC), que explodiu em vaias e insultos. Impossibilitado de continuar a cantar, Caetano fez um discurso emocionado, comparando a platéia aos militantes do CCC (Comando de Caça aos Comunistas) que haviam espancado os atores durante a peça "Roda viva", apresentada no Teatro Oficina em São Paulo, e saudou a atriz Cacilda Becker que compunha o elenco daquele espetáculo. 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 (cf. Ventura, 1988: 201).

Exatamente um mês após o *happening* do TUCA, os tropicalistas inauguravam o programa *Divino Maravilhoso* na TV Tupi, em São Paulo, dirigido por Fernando Faro e produzido por Antônio Abujamra. O musical era gravado no auditório da emissora todas as segundas feiras e ia ao ar no mesmo dia, marcado por uma linguagem arrojada e provocativa para os padrões da época. Os cenários continham painéis com desenhos extravagantes em alto relevo (bocas, seios, dentaduras) e pichações. As canções eram interpretadas de forma livre, com longos improvisos, e encenadas de modo debochado e parodístico. A ousadia dos tropicalistas provocava reações de telespectadores mais conservadores que escreviam cartas à emissora protestando contra o tom agressivo do programa (cf. Calado, 1997: 235-236).

De certo modo, o *happening* tropicalista preparava o terreno para as performances ousadas de músicos e intérpretes que surgiriam no cenário da música popular nos anos seguintes; dentre eles o Secos & Molhados.

### **A formação da banda**

O surgimento do Secos & Molhados se deu num contexto histórico-cultural marcado por dois processos que de forma combinada suscitaram mudanças culturais importantes no país. O primeiro deles, de cunho político, associava-se à vigência do regime ditatorial militar na sua fase mais repressiva; e o segundo, de natureza técnica, decorria do novo arranjo sistêmico das indústrias da cultura que ocorreu a partir do final dos anos 60.

No nível político, verifica-se nesses anos o recrudescimento do regime ditatorial militar e a intensificação da censura. Em 13 de março de 1967, o governo baixou o decreto-lei n. 314, que subordinou a lei de imprensa, que abrangia o rádio, a televisão e as agências de informação, à Nova Lei de Segurança Nacional (cf. Costela, 1970: 139). Com a Constituição de 15 de março de 1967 a censura passou para o âmbito federal, com métodos unificados para todo o país. Em 13 de dezembro de 1968, o governo baixou o Ato Institucional no. 5 que instituiu a censura política. A arbitrariedade do regime atingiu o ponto máximo em 29 de março de 1971 quando o Presidente Médici assinou uma exposição de motivos secreta que facultava ao Ministro da Justiça a aplicação do artigo 9º do AI-5 que atribuía ao Presidente da República o poder de “baixar Atos Complementares para a execução deste Ato Institucional, bem como adotar (...) as medidas previstas nas alíneas *d* e *e* do parágrafo 2º do artigo 152 da Constituição”, em que se lê: “...o estado de sítio autoriza as seguintes medidas coercitivas: (...) *d*) suspensão da liberdade de reunião e de associação; *e*) censura de correspondência, da imprensa, das telecomunicações e

diversões públicas;” Desse modo, deixou de ser necessário um despacho especial do presidente para o exercício da censura (cf. Maklouf, 1984: 142-3).

Ao longo dos dez anos em que vigorou o AI-5, foram interditados cerca de 500 filmes e 450 peças de teatro. Foram proibidos 200 livros, dezenas de programas radiofônicos e televisivos e mais de 1000 letras de canções. Em 1976, foram divulgados os seguintes dados da censura referentes à música popular: das 30.518 composições analisadas, 292 tinham sido vetadas. (Idem: 144).

Quanto ao aspecto técnico, ocorria nesses anos a expansão da indústria cultural e a consolidação do mercado de bens simbólicos, processos associados à política de modernização conservadora da economia brasileira adotada pelo regime militar. Ampliaram-se os investimentos nacionais e estrangeiros nas indústrias da cultura, estimuladas pela política governamental relacionada com a estratégia de integração nacional, levando a um novo arranjo sistêmico dos meios de massa. Tal integração resultou não apenas da grande expansão desse setor como dos novos padrões de gestão empresarial adotados pelas empresas (cf. Ortiz, 1988: 113-19). A indústria fonográfica também registrou forte expansão, atraindo novos investimentos e aumentando de modo expressivo a produção de música gravada (cf. Morelli, 1988: 42). O reaparelhamento desse setor foi acompanhado pela maior especialização das funções e o desenvolvimento da divisão de trabalho no interior das gravadoras. Foi uma época marcada pela consolidação dos departamentos de marketing nas empresas e pela implantação dos grandes estúdios. Com isso, reduziu-se a defasagem tecnológica entre a produção fonográfica brasileira e a dos países desenvolvidos. Os sinais de intensificação da mundialização da cultura tornavam-se mais evidentes, ao mesmo tempo em que se aprofundou a segmentação do mercado fonográfico. Em outras palavras, verifica-se nesse período o avanço da racionalização das indústrias da cultura que superaram a fase marcada por certa artesanidade que as caracterizou nas décadas anteriores.

Os efeitos desses processos no plano cultural e artístico começaram a se manifestar na própria produção tropicalista. A preocupação com o *aqui e agora*, com questões existenciais, com a revolução no âmbito comportamental, significava uma mudança importante no tratamento a problemática da política e da arte em relação à postura vigente em anos anteriores, orientada principalmente pela ideologia nacional-popular (cf. Hollanda, 1981: 61).

Essa tendência se acentuou a partir de 1969, no período identificado como pós-tropicalismo. Ganhavam espaços em determinados setores da juventude brasileira aspectos da chamada contracultura que colocava em pauta as temáticas do corpo, da sexualidade, da psicanálise, das drogas e do rock, estilo musical até então estigmatizado como expressão do imperialismo cultural

norte-americano. No contexto pós-tropicalista, o rock foi associado a um estilo de vida, a um novo comportamento, a uma maneira libertária de encarar a própria condição moderna. Ainda de acordo com a autora, “a adoção da significação libertária do rock identificado com a modernidade e a marginalidade serve de encomenda para a crítica pós-tropicalista que visa diretamente o sistema, agredido aqui pela subversão da linguagem e do comportamento” (idem: 69).

A condição marginal ganhou nesse contexto uma acepção positiva, quase como sinônimo de alternativo. De certo modo, ser “marginal” era uma postura que respondia a circunstâncias impostas pelo regime ditatorial militar e a repressão, o que lhe conferia um significado até certo ponto próximo da noção de clandestinidade, e à indústria cultural fortemente integrada, competente, que restringia os espaços para uma produção crítica.

Foi nesse contexto que, no início de 1971, o trio formado por João Ricardo, Fred e Antônio Carlos (Pitoco) começou a se apresentar numa casa de espetáculos situada no Bixiga, tradicional bairro boêmio do centro da cidade de São Paulo, conhecida como Kurtisso Negro. O repertório mesclava sonoridades de gêneros musicais regionais brasileiros do o pop internacional, com arranjos compostos a partir de instrumentos como viola de 10 cordas, violão *folk*, gaita e bongô. Depois de alguns meses de sucesso, Fred e Pitoco deixaram o grupo e João Ricardo convidou dois outros músicos para recompor o trio. Eram o violonista e compositor Gerson Conrad e o vocalista Ney de Souza Pereira, que ficou conhecido, posteriormente, por Ney Matogrosso.

No ano seguinte, o grupo se apresentou numa das salas do Teatro Ruth Escobar, situado no mesmo bairro paulistano, conhecida por Casa de Badalação e Tédio, com enorme sucesso. A repercussão da temporada atraiu a atenção de empresários do meio musical e logo surgiu o convite para a gravação do primeiro LP (cf. Neves, 1978: 8).

Em maio de 1973, o trio gravou as 13 canções que compõem o LP *Secos & Molhados*, lançado pela gravadora Continental. As gravações foram realizadas no Estúdio Prova, em São Paulo, com produção de Moracy do Val. João Ricardo fez a direção musical e Júlio Nagib a direção artística. Os arranjos foram assinados pela própria banda, com exceção da faixa “Fala”, que contou com a participação de Zé Rodrix. A capa do LP, composta a partir de foto de Antônio 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 vinho, cebola, grãos e lingüiças. O trabalho gráfico cuidadoso e a gama de metáforas presente na composição fizeram com que o jornal Folha de S. Paulo a elegeisse como a melhor capa de *long play* de toda a história da música popular brasileira.

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 (Nunes, 2003:2). Nos meses seguintes o grupo se apresentou em televisão, inclusive no tradicional programa *É Fantástico* da Rede Globo, e realizou temporada no Teatro Itália, no Centro de São Paulo, com grande sucesso.

Em fevereiro de 1974, os Secos & Molhados se apresentaram no Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, reunindo um público muito numeroso. No mesmo ano, a banda lançou o segundo LP, gravado nos estúdios da Sonima, São Paulo, produzido pelo próprio João Ricardo. Julio Nagib coordenou a produção, assistido por Sergio Rocha.

### **Repertório e performance**

O sucesso do primeiro LP foi puxado principalmente pelo rock composto por João Ricardo e Luli, intitulado *O vira*. A música faz alusão ao gênero popular português de canto e dança conhecido pelo mesmo nome, associado à coreografia na qual os pares (ou casais), dispostos em filas opostas, giram os corpos em 360° evitando mostrar as costas ao companheiro. A música em compasso 6/8 é normalmente acompanhada por cavaquinho, guitarra portuguesa e tambor. Na composição do Secos & Molhados, houve um desdobramento do ritmo para 4/4 com andamento de rock. A guitarra elétrica, com sons agudos e distorcidos, faz um *lick* de *blues* na introdução, acompanhada por bateria, piano e contra baixo elétrico em *walking bass*. Ao repetir a melodia, o grupo retoma o andamento característico do gênero português com a introdução de um acordeon, criando uma sonoridade que lembra à de estilos musicais regionais brasileiros, como os nordestinos e gaúchos.

A letra da composição nos remete a figuras míticas da cultura popular e situações associadas a surperstições como o gato preto que cruza a estrada ou o risco de passar debaixo de escadas. A referência a essas crendices, reforçada pelas citações de personagens mitológicos como sacis e fadas, bem como a descrição do cenário através dos versos: “lá no fundo azul/ na noite da floresta/ a lua iluminou”, preparam o ouvinte para o tema principal da composição que é a transformação do homem em lobisomem. Nesse momento, o cancionista joga com o duplo sentido da palavra vira: o de girar (girar o corpo, sentido original construído pela dança portuguesa) e o de transformação: “Vira, vira, vira homem (...)/vira, vira lobisomem”, diz o refrão.

O caráter até certo ponto banal da composição, recheada de redundâncias ou clichês, pode ter contribuído para a comunicação fácil com um público amplo, incluído o segmento infantil. Porém, possivelmente em função das características do grupo, a música foi identificada como

uma espécie de referência metafórica à homossexualidade, uma “elegia gay bem-humorada” (Nunes, 2003: 2).

Outra música desse disco, também de grande sucesso, é uma composição de João Ricardo e Paulinho Mendonça, intitulada “Sangue latino”. Trata-se de uma melodia simples, construída a partir de uma seqüência bastante econômica de acordes e com arranjo marcado por características da música pop da época. O acompanhamento com violão de doze cordas, contra baixo e percussão leve permite que a voz do cantor sobressaia. A letra, bem construída, trata da condição latino-americana, os “descaminhos” dos povos desse continente, bem como a sua capacidade de resistir. De certo modo, essa canção refletia a intenção da banda de conciliar o engajamento estético que marcou de forma importante boa parte do repertório popular dos anos 60 com alguns clichês dos *hits* internacionais.

Das treze faixas desse LP, sete são poemas musicados. Dentre elas, a que teve maior repercussão nos meios de massa foi “Rosa de Hiroshima”, de Vinícius de Moraes, com música de Gerson Conrad. É uma espécie de toada, acompanhada ao violão, com rápidas incursões de flauta no início e no final da composição. O arranjo discreto permite que a interpretação melancólica do cantor se destaque. O poema pacifista de Vinícius de Moraes faz referência aos efeitos dramáticos da bomba atômica lançada sobre a cidade japonesa de Hiroshima no final da Segunda Guerra Mundial.

Destacam-se ainda o arranjo de *blues* feito para o poema “Primavera nos dentes”, de João Apolinário, a versão pop do poema “Prece cósmica”, de Cassiano Ricardo e o “Rondó do capitão”, de Manuel Bandeira, com melodia singela, em 6/8, acompanhada apenas por violão e flauta, que se transformou numa espécie de clássico do repertório infantil.

O segundo LP contém treze canções, das quais seis são poemas musicados, com arranjos que reforçam a estética pop assumida pelo grupo. A primeira faixa é o poema “Tecer mundo”, de Júlio Cortazar, musicado por João Ricardo. A melodia é repleta de clichês da música flamenca. Com arranjo composto para dois violões, de seis e doze cordas, que se alternam, fazendo harmonia e solos com escalas de caráter frígio, acompanhada de percussão de castanholas. A composição faz alusão à latinidade, realçada pela entoação do cantor que recorre a clichês interpretativos das cantoras do rádio, especialmente Ângela Maria.

Destacam-se ainda o tratamento pop dado à segunda faixa, “Flores astrais”, de João Ricardo e João Apolinário, na qual a guitarra elétrica, o contra-baixo e a bateria integram-se às vozes produzindo efeitos semelhantes a composições de bandas como The Beatles e Pink Floyd, e o poema “Não, não digas nada”, de Fernando Pessoa, que recebeu uma melodia com traços trovadorescos, apoiada num arranjo para violão e flauta.

Mas a grande força do grupo estava na maneira inusitada de encenar as canções, recurso adotado conscientemente pela banda como revela o líder João Ricardo: “não faz sentido você ir num palco cantar só porque sua voz é bonita, ou a música é bonitinha”(apud Bahiana, 1980: 143-144). Os músicos se apresentavam trajando roupas extravagantes, maquiagem pesada, plumas, colares, braceletes, balangandãs, penachos e outros adereços que reforçavam a sensualidade da performance. De certo modo, a maquiagem e as máscaras funcionavam como metáforas no clima pesado e obscuro daqueles anos de 1970 (cf. Nunes, 2003: 2). O cantor Ney Matogrosso era o centro da cena, com um timbre vocal agudo, situado na faixa do contra-tenor, e entoando as canções de modo semelhante ao das cantoras do rádio. Com seu jeito de dançar, expondo a nudez do dorso esguio, e com os requebros à maneira de Carmen Miranda, criava uma atmosfera ambígua e andrógena, sedutora e provocativa, especialmente para os mais conservadores. E essa parecia ser a intenção da banda, a de “ chamar a atenção de uma platéia altamente massificada, usar do insólito visual para chocar, alertar e, a partir disso, descobrir” (Bahiana,1980: 143). Mesmo assim, a banda batia records de público em suas apresentações ao vivo e os canais de televisão a disputavam para exibi-la em horários nobres. A apresentação no programa “Fantástico”, da Rede Globo, em 1974, que parecia antecipar a estética do videoclip, atingiu altos índices de audiência.

O visual e a gestualidade do Secos & Molhados assemelhavam-se ao *glam rock* ou *glitter rock*, estilo que surgira no Reino Unido, na passagem dos anos 60 para os 70, e que 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 longos, trajes escandalosos e maquiagem pesada, e com ênfase no desempenho cênico. Recentemente, João Ricardo reconheceu que a opção pela estética *glitter* e pela linguagem cênica e teatral fora uma necessidade, uma vez que não tinham formação musical suficiente para produzir nos padrões do chamado “som progressivo” que estava na moda naquela época. Porém, logo após o lançamento do primeiro disco, quando a crítica comparou o desempenho da banda ao de Alice Cooper, por exemplo, reagiu enfaticamente negando a influência.

É uma coisa completamente estúpida – dizia o músico -, enquanto eles são americanos, refletem a decadência de uma sociedade superdesenvolvida, e nós somos brasileiros, um país subdesenvolvido, com toda a sorte de preocupações, principalmente em não cometer os erros já cometidos (idem: 144).

De certo modo, o líder do grupo ao mesmo tempo em que admitia a influência do rock na sua produção, não assumia esse estilo integralmente. “minha música pode ser pop enquanto

vanguarda, mas não pop enquanto rock, porque ela não existe enquanto rock” (idem).

De fato, embora fosse bastante evidente a presença de elementos da estética *glam* no desempenho do grupo, não se podia afirmar que se tratava de uma postura mimética em relação às bandas anglo-americanas. Não apenas no repertório e nos arranjos, mas também na própria *performance* era possível identificar influências brasileiras e até mesmo ibero-americanas. O cantor Ney Matogrosso reconhecia em Caetano Veloso o grande precursor do seu estilo: “Graças a Caetano Veloso eu hoje posso fazer o que faço – dizia o cantor -. 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 (*apud* Queiroz e Prata, 1976: 27). Ao mesmo tempo, Matogrosso revelava a influência de Carmem Miranda ao afirmar que “foi ela quem entregou o bastão a Caetano(...) Portanto, eu agora tenho dois dados: Carmem Miranda e Caetano Veloso. Um homem e uma mulher” (idem.)

Essa manifestação de Ney Matogrosso oferece pistas para se compreender as razões da projeção do Secos & Molhados como fenômeno de massa. O reconhecimento de Caetano Veloso como desbravador que lhe abriu caminhos para experiências cênico-musicais pode expressar processos mais amplos e complexos.

No ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (primeira versão), Walter Benjamin escreve que

uma das etapas mais importantes da arte foi sempre a de gerar uma demanda cujo atendimento integral só poderia produzir-se mais tarde. A história de toda forma de arte conhece épocas críticas em que essa forma aspira a efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte (Benjamin, 1993: 190).

Embora a reflexão do filósofo alemão faça referência principalmente ao papel do dadaísmo como experiência que antecipa ou prepara a recepção cinematográfica, ela pode contribuir para a compreensão do significado da Tropicália para produções no campo da música popular naquele período. De certo modo, a radicalidade do *happening* tropicalista preparou a recepção de produções ousadas de artistas populares que se destacaram nos anos seguintes. É interessante observar que enquanto o musical Divino Maravilhoso, da TV Tupi, em fins de 1968, provocava a fúria de muitos telespectadores, as apresentações performáticas do Secos & Molhados em canais de televisão garantia altos índices de audiência e grande aceitação por parte de um público amplo e diversificado. Possivelmente, isso se deva ao fato do rápido desenvolvimento e a forte integração das indústrias culturais registrados na passagem dos 60 para os 70 terem criado novas bases técnicas para a encenação da canção, o que ainda não havia se constituído plenamente na época da Tropicália. Em outras palavras, a nova configuração da cultura de massa nesses anos associava-se a

novos padrões de recepção dos bens culturais.

Além disso, é preciso definir melhor o que se entende por *happening* e *performance*. Num trabalho sobre as linguagens do teatro contemporâneo, Cohen aponta alguns elementos que diferenciam essas práticas, o que pode clarificar o sentido da encenação da canção pela banda Secos & Molhados. Inicialmente o autor destaca que essas linguagens têm origens comuns e são, até certo ponto, contestatórias tanto do ponto de vista ideológico como formal. São formas de expressão advindas da *live art* e guardam entre si aspectos comuns quanto aos elementos temáticos, organizacionais e estilísticos (cf. Cohen, 1989: 135). Mas há inúmeras características que as tornam distintas, e uma delas é de cunho histórico; se o *happening* se constitui principalmente nos anos de 1960, associado ao movimento hippie, à contracultura, as *action painting*, aos ritos comunitários e ao experimentalismo; a *performance* configura-se como forma de expressão na década seguinte, contaminada pelo niilismo desse novo momento.

Cohen aponta aspectos que situam essas linguagens em posições distintas e até mesmo antagônicas. Enquanto o *happening* tem sua origem em práticas coletivas, caracteriza-se pelo improvisado, pela criação a partir de temas livres e propicia maior participação do público, a *performance* é individualista, cristaliza e formaliza resultados de criações livres, apóia-se na relação dialética entre tempo real e tempo ficcional e exige maior habilidade do artista para “segurar” a apresentação, uma vez que, ao contrário do *happening*, é mais comprometida com a própria “cena”, com o “espetáculo” (idem: 136-7).

Embora este trabalho trate de música popular, um campo artístico bastante distinto do teatro contemporâneo, a caracterização desses dois tipos de práticas expressivas feita por Cohen contribui para a compreensão do sentido da encenação da canção do grupo Secos & Molhados. Ao contrário dos tropicalistas que atuavam num contexto marcado por uma indústria cultural ainda dotada de uma certa artesanidade, que continha brechas que permitiam apresentações anárquicas que chocavam o público, o grupo de João Ricardo, Matogrosso e Conrad atuava num meio apoiado por uma nova base técnica, num contexto associado a um novo arranjo sistêmico da indústria cultural, agora muito mais integrada e racionalizada que a da década anterior. Uma nova configuração na qual as aberturas para experimentalismos, criação livre e improvisações eram muito menores. Desse modo, as apresentações do grupo se aproximavam mais do que Cohen definiu como *performance*. Ao contrário do *happening* tropicalista, repleto de alegorias, as práticas expressivas da banda apoiavam-se na cena planejada, no espetáculo e nas metáforas. “Quase tudo no Secos & Molhados beirava a metáfora”, diz Nunes. “Nada era explícito, nada era dito de cara, mas os efeitos seriam perfeitamente assimilados, como discutir o homossexualismo através do personagem interpretado por Ney Matogrosso” (Nunes, 2006: 2).

## **Bibliografia**

- Bahiana, Ana Maria. 1980. *Nada será como antes – MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Benjamin, Walter. 1993. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In *Walter Benjamin: obras escolhidas* (v. 1) 5. ed. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Calado, Carlos. 1997. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34.
- Cohen, Renato. 1989. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva/Editora da USP.
- Costela, Antônio F. 1970. *O controle da informação no Brasil*. Petrópolis, Editora Vozes.
- Hollanda, Heloísa Buarque. 1981. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense.
- Eco, Umberto. s/d. *Apocalípticos e integrados*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.
- Krausche, Valter. 1987. “Na pista da canção: primeiros passos para uma dança maior”, *Trilhas*, 3 (1).
- Maklouf, Luís. 1984. "A guerra da censura". In *Retratos do Brasil: da Monarquia ao Estado Militar* (vs. I-II) São Paulo: Editora Três/Política Editora.
- Morelli, Rita. 1991. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Morin, Edgar. 1973. “Não se conhece a canção”. In *Linguagem da cultura de massas: televisão e canção*. Petrópolis: Vozes.
- Neves, Ezequiel. 1978. “Dança, ronda, festa”. In *Nova história da música popular brasileira (Rita Lee, Mutantes, Secos & Molhados)*. São Paulo: Abril Cultural.
- Nunes, João. [http://www.cosmo.com.br/diversaoarte/2003/03/16materia\\_div\\_52931.shtm](http://www.cosmo.com.br/diversaoarte/2003/03/16materia_div_52931.shtm) (consulta em setembro de 2006).
- Ortiz, Renato. 1988. *Moderna tradição brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Ventura, Zuenir. 1988. *1968, o ano que não terminou: a aventura de uma geração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Queiroz, Nico Pereira e PRATA, Leonel. 1976. “Ney Matogrosso: mocinho e bandido”, *Música: a nova impressão do som*, 7.