

Categorias de análise do experimentalismo pós-tropicalista na MPB¹

Analytical categories of post-tropicalist experimentalism in Brazilian popular music

Herom Vargas²

RESUMO

A proposta deste artigo é discutir os limites de algumas categorias conceituais usadas na análise da linguagem da canção experimental pós-tropicalista dos anos 1970 na música popular brasileira. Como todas elas têm como princípio determinante o cenário de repressão e censura da ditadura militar, considero, ao contrário, ser difícil generalizar essa determinação e vincular direta e unicamente toda a MPB de vanguarda do período a tal contexto de exceção. Uma observação atenta da produção experimental de artistas como Walter Franco, Tom Zé, Secos & Molhados e Novos Baianos revela, além das influências do cenário de exceção, outras características de seus exercícios criativos. A categoria “canção crítica” usada por Santuza C. Naves será ponto de partida para o entendimento do experimentalismo na MPB do período.

Palavras-chave: pós-tropicalismo, experimentalismo, música popular brasileira.

ABSTRACT

This article discusses the limits of some conceptual categories used in the analysis of the language of post-tropicalist experimental songs from the '70s in Brazilian popular music. As all of these categories are based on the repression and censorship exerted by of the military dictatorship, it seems difficult to generalize this influence and to link all avant-garde popular music in Brazil directly and entirely with that political context. A careful examination of the experimental production of artists such as Walter Franco, Tom Zé, Secos & Molhados and Novos Baianos reveals, besides the influences of the state of exception of that time, other features in their creative exercises. The category “critical song” used by Santuza C. Naves will be the starting point to understand the experimentalism of Brazilian popular music in that period.

Key words: post-tropicalism, experimentalism, Brazilian popular music.

¹ Com algumas alterações, este trabalho foi apresentado ao grupo de trabalho *Práticas interacionais e linguagens na comunicação*, no XX Encontro da Compós – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, realizado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em junho de 2011.

² Universidade Municipal de São Caetano do Sul. Av. Goiás, 3400, 09550-051, São Caetano do Sul, SP, Brasil. E-mail: heromvargas@terra.com.br

Introdução

Como em muitas linguagens, são variadas as artimanhas semióticas da música popular. Gerar algum sentido, traduzir ideias, sugerir polissemias, construir discursos heterogêneos, brincar com os limites do *nonsense*, dentre outras, múltiplas são as formas de a canção constituir-se como uma linguagem experimental. Ao tratar da música popular brasileira do início dos anos 1970, centrada no eixo Rio-São Paulo, é possível perceber essas estratégias em vários matizes. No período, houve compositores que souberam, com maior ou menor solidez, articular determinados objetivos estéticos, necessidades e gostos de públicos específicos, interesses das indústrias culturais ligadas à canção e um contexto particular de fechamento político e censura. Penso aqui nos álbuns iniciais de Walter Franco, de Jards Macalé, Jorge Mautner, Tom Zé, nos dois únicos discos do Secos & Molhados, no LP *Araçá azul*, de Caetano Veloso, artistas e obras que, de maneiras variadas e numa época específica, mobilizaram códigos e sintaxes inovadores e, por isso, receberam reações desde aprovação até negação plena. Foram criadores que, no trato com a materialidade da linguagem da canção popular (o híbrido letra-música-performance) e dentro dos espaços de divulgação e consagração desse campo cultural, perturbaram padrões, estados de recepção, cânones e referências.

A principal fonte desses trabalhos nos anos 1970 foi o tropicalismo, importante divisor de águas na história e na estética da MPB. Não à toa, o termo pós-tropicalismo tem sido empregado com razoável discernimento para nomear um segmento da produção musical do período que, de alguma maneira, seguiu parte de seus passos. O Ato Institucional nº 5 (AI-5), conjunto de leis de exceção baixado pela ditadura militar em dezembro de 1968, e suas consequências a partir de 1969 impuseram a censura e outras limitações que alteraram a dinâmica de criação e construíram um ambiente tenso no qual os caminhos da criatividade tiveram que ser repensados.

Os novos parâmetros do contexto, com razoável influência sobre o campo da música popular, podem ser assim indicados: censura prévia política e moral, grande interesse dos governos militares em criar uma imagem próspera e equilibrada do país, forte crescimento e profissionalização da indústria fonográfica³, expansão con-

trolada das telecomunicações, criação das redes de TV e da imagem em cores, aumento do número de emissoras de rádio FM e a lenta substituição dos festivais de MPB pela programação televisiva como ordenadora do sucesso musical, do consumo e do gosto (ver Tatit, 2005). Tais elementos foram importantes na reconfiguração da dinâmica de produção e divulgação da canção. Se, por um lado, os antigos espaços mais democráticos e abertos ficavam limitados, as oportunidades que surgiam apresentavam-se mais subordinadas aos interesses oficiais e aos comerciais.

Como consequência dessa desarticulação da vanguarda tropicalista e de todo o campo da MPB oriunda dos festivais, e apesar disso tudo, muitos compositores se colocaram numa imaginária linha de frente tendo em vista a manutenção ou construção de novas formas de criatividade na música popular brasileira. Alguns caminharam para a linguagem da “fresta”, como definiu Vasconcellos (1977), outros sucumbiram às temáticas soturnas como escape às pressões do regime político, como observou Britto (2003), e houve aqueles que “desconstruíram” a canção como maneira fatal de apontar para o ininteligível, o *nonsense* e, com isso, tentar indicar o absurdo do cerceamento imposto pela censura: a “canção de esgar”, conforme Bozzetti (2007).

No entanto, apesar de o contexto de exceção ter sido determinante, houve outras formas de experimentação, fora dessas categorias, voltadas para o caráter mais formal, menos atreladas, de maneira clara e direta, ao contexto político. Se o contexto era de limitações (censura, repressão, propaganda oficial, etc.), não significa que toda e qualquer experimentação na música popular fosse algum tipo de resposta a esse cenário obscuro, ainda que pautada em desconstruções e configurações absurdas.

Para observar melhor a vanguarda na MPB dos anos 1970, mais produtivo é pensar em outro elemento. A rigor, todas essas formas de expressão e pesquisa estética, cada uma à sua maneira, foram traduções de uma movimentação maior, a contracultura, cuja sombra internacional e suas especificidades nacionais (em parte ligadas ao contexto de exceção) proporcionaram o solo sobre o qual se construíram algumas alternativas à criação na música popular brasileira. Esses compositores do chamado pós-tropicalismo lançaram mão de processos de experimentação dentro da linguagem da canção, seja na estrutura imediata da letra e da música, seja nas performances das apresentações, aventuras por vezes anárquicas de destruição e reconstrução da arte. Com isso, mesmo

³ Sobre a situação da indústria fonográfica, ver Morelli (2009), Paiano (1994) e Vicente (2002).

que pouco ouvidos na época, colocaram em xeque alguns cânones da música popular visando à produção da novidade, quase sem limites e abertos à própria dinâmica experimental. O objetivo deste artigo⁴ é a reflexão sobre categorias de análise para tais pesquisas de linguagem, derivadas em última instância da contracultura e de suas leituras radicais. Parto do princípio de que, apesar de o cenário sombrio da ditadura ser o pano de fundo e ter grande determinação, não é possível generalizar e vincular diretamente as manifestações de vanguarda a ele. A observação da produção de alguns desses artistas revela outras arestas e profundidades dos exercícios criativos, que serão comentados na parte final, apesar de não ser o principal do escopo deste artigo. A categoria “canção crítica” usada por Nunes (2001, 2010) será ponto de partida para a discussão da “canção experimental”.

Categorias de análise da canção pós-tropicalista: uma avaliação crítica

A MPB experimental dos anos 1970 tinha características nítidas, apesar de os compositores assim definidos não terem criado nenhum movimento e de não terem nítidas afinidades estéticas a ponto de serem identificados coletivamente. O que em princípio os unia, além da época em que produziram, era o perfil experimental das canções, tivessem elas sucesso comercial ou não. De forma geral, o que se definiu como pós-tropicalismo foi o trabalho de compositores influenciados por três circunstâncias: o tropicalismo e sua abertura à pesquisa estética em sintonia com a contracultura, as pressões das ações censórias dos governos militares e o contexto de expansão das indústrias midiáticas.

Dentro dessa rede de influências e interesses, a produção cancionística pautou-se, sobretudo por conta da censura, em formas de escapismo, aproximando-se muitas vezes do *nonsense* na tentativa de, ao desconstruir o discurso, reivindicar algum tipo de confronto, mesmo que tal confronto pouco tivesse de clareza, inteligibilidade e consequência. Tanto por meio de uma “concepção reificada da linguagem” (Vasconcellos, 1977, p. 66), na qual

quase tudo era possível exceto a mimese, como pelo quase absoluto silêncio, as canções se posicionaram contrárias ao discurso oficial organizado. Segundo Vasconcellos (1977), tal “discurso sem voz” (obscuro ou silencioso) revelara a introjeção da censura por parte dos artistas, espécie de autocontrole criativo, a ponto de esvaziar qualquer possibilidade de comunicação e realização de mudanças consistentes na sociedade.

Diferentemente desse perfil negativo de canção, o autor indica positivamente o que define como atitude malandragem do compositor ao criar seu texto de forma ardilosa para que a censura não percebesse a mensagem implícita no discurso da “fresta”: trata-se do compositor “que sabe pronunciar, ou seja, que sabe ludibriar o cerco do censor. [...] O importante é saber como pronunciar; daí a necessidade do olho na fresta da MPB” (Vasconcellos, 1977, p. 72). O exemplo que cita é o do samba *Festa imodesta*, de Caetano Veloso, gravado por Chico Buarque no LP *Sinal fechado*, de 1974. A letra, cheia de metáforas (fresta, enfrentar a batucada, etc.), relações (prazer *versus* poder) e citações (de Noel Rosa e Assis Valente), traz sentidos cifrados apenas perceptíveis numa análise vista em função do contexto, da obra do compositor e do campo de influências da MPB, longe, portanto, das limitações analíticas dos censores.

Apesar de as observações de Gilberto Vasconcellos sobre o “discurso da fresta” serem consistentes, em especial por ser uma das primeiras reflexões a respeito da MPB do período, não é possível levá-las como definidoras de todas as canções experimentais da época, pois esses criadores usaram outros recursos que não podem ser englobados na “fresta”. Além disso, o não discurso ao qual o autor se refere não significava apenas autocensura ou incapacidade de os compositores se colocarem contra a repressão. Muito menos indicava estarem prostrados ante o inimigo ou conformados com a situação. Ao contrário, havia outras formas de expressão e pesquisa estética sem vinculação a tal artimanha de ludíbrio ou comprometimento com o regime.

Outra caracterização da música popular brasileira do período, partindo do conceito de contracultura, discute as nuances das temáticas noturnas no rock pós-tropicalista. Segundo Britto (2003), se a contracultura nos EUA tinha um caráter libertário, colorido e alegre, os compositores brasileiros dos anos 1970, mesmo influenciados pela contracultura, estabeleceram em suas obras algumas di-

⁴ Este artigo está inserido no projeto de pesquisa *Experimentalismo e inovação na música popular brasileira nos anos 1970*, sob minha responsabilidade, com auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

ferências para com o rock anglo-americano, trilha sonora da liberdade radical do movimento *hippie*. O diferencial do rock brasileiro estaria na situação de exceção imposta pela ditadura:

A contradição básica da contracultura brasileira é que, no momento em que no mundo desenvolvido o rock se torna a linguagem musical de uma visão de mundo hedonista e solar, que afirma o aqui e agora, no Brasil vive-se uma situação de censura e opressão; e ao mesmo tempo que o público jovem do rock adota a indumentária colorida da contracultura, as letras de muitas das músicas descrevem um mundo noturno e sombrio (Britto, 2003, p. 198).

No levantamento que fez das letras de artistas como Sergio Sampaio, Raul Seixas, Mutantes, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jards Macalé e Milton Nascimento (com seus respectivos parceiros) do início da década de 1970, Britto observou muito bem a mudança de *ethos* do que chama de rock brasileiro da época. Fez um percurso desde a canção de protesto dos festivais e seu relativo otimismo, passando pela antropofagia tropicalista, até a situação pós-AI-5, com o culto de temas como medo, exclusão, viagem sem volta, separação, cidade noturna, solidão, fim do sonho e loucura aparecendo nas letras de rock. O panorama revela que esse vetor temático perpassava e conferia às letras sentidos “noturnos”, negativos, em graus variados, como produto do desencantamento com os rumos de fechamento da cultura nacional nas mãos oficiais.

As contribuições desse estudo estão na observação atenta da produção poética da canção brasileira e, principalmente, na análise de uma particularidade da contracultura nacional em contraposição à versão inicial produzida nos EUA. Em vez de compreender a fonte norte-americana e a leitura brasileira como absolutas, estabelece nuances nas temáticas que demarcam suas idiossincrasias.

No entanto, algumas objeções podem ser feitas. Em primeiro lugar, o que o autor chama de rock nacional trata-se claramente da MPB, pois muitos dos compositores citados eram egressos dos festivais. Com exceção de Mutantes, Rita Lee e Raul Seixas, todos os outros exemplos foram retirados do campo estético definido

como MPB⁵. Em segundo lugar, mesmo o autor tendo indicado que houve nessa fase casos de músicas “solares”, cuja visão positiva superava os tons “noturnos” (ele cita composições de Raul Seixas, Novos Baianos, Mutantes, Rita Lee)⁶, segundo sua percepção, “o que podemos denominar *temática noturna* é talvez a que melhor caracteriza o período” (Britto, 2003, p. 194). Fica difícil aceitar que tenha existido essa característica de forma predominante, pois o universo de criações desses compositores era vasto, e na música popular do período estavam em destaque outras formas musicais mais “comerciais”, criativas ou não. A rigor, o que “caracteriza o período” são outras canções. Essa temática define determinadas canções desses compositores mais experimentais, mas não sua totalidade. A grande e genérica característica, como proponho, é muito mais o caráter experimental e o exercício da pesquisa (que, por sua vez, engloba uma série de aspectos, sendo um deles a temática “noturna”) do que os assuntos presentes nas letras.

De outra maneira, mas em diálogo com esses autores, o pesquisador Roberto Bozzetti (2007) traça uma consistente tipologia da MPB pós-tropicalista dividindo-a em três setores: além das “canções de festa”, ele propõe as “canções de esgar” e as “de confronto”. Dessas três, a noção de “canção de esgar” é a que mais se aproxima do que proponho aqui, pois se remete ao contexto de cerceamento construído pela ditadura. Partindo da ênfase nas temáticas “noturnas” propostas por Britto, mas superando tal visão, Bozzetti privilegia a atitude desses compositores de inspiração contracultural em buscar desconstruir o discurso da canção como forma de manifestar o repúdio aos padrões culturais, estéticos e políticos estabelecidos e ao referido contexto ditatorial. Em outras palavras, diferentemente da “gestualidade oral” do cancionista que busca a melhor forma de articular texto e melodia na canção de maneira a combinar a fluência da fala cotidiana com o fluxo melódico⁷, as “canções de esgar” tentam a desconstrução por meio do grito, dos sentidos esgarçados, da aparente incoerência, do silêncio, em parte como resposta às proibições impostas aos artistas:

[...] como se o que ali se dizia só pudesse ser dito e só devesse ser percebido em frangalhos, como se a dificuldade de dizer se incorporasse ao próprio tecido da canção,

⁵ Para a definição de MPB, ver o trabalho de Napolitano (2001).

⁶ Podemos ainda pensar em canções do grupo Secos & Molhados, por exemplo.

⁷ Conforme Tatit (1996), também citado pelo autor.

como se aquilo que dissesse, sendo tão fundamental e óbvio, tivesse que ser oculto, atirado à face de quem “não está entendendo nada” (Bozzetti, 2007, p. 138).

Essas experimentações radicais não seriam, assim, reflexos de alianças com os inimigos censores ou incorporação da censura (conforme Vasconcellos), mas um gesto de incompreensão lançado pelos músicos ao público por meio de canções “sem discurso”, beirando o incomunicável. Como exemplo, Bozzetti indica o LP *Araçá azul*, de Caetano Veloso (1972), inteiro construído pela atitude de “esgar”.

Acredito ser lícito pensar o procedimento de desconstrução, seja na estrutura letra-música seja na performance dos cantores-músicos, como instrumento de negação do que estava instituído, sobretudo como produto da leitura local da contracultura. Sendo tal instrumento nítido em muitos trabalhos do período, boa parte dessas canções conseguiu traduzir várias insatisfações usando algum processo de rarefação de sentidos. Um caso que vem à lembrança é o de *Cabeça*, de Walter Franco, lançada no Festival Internacional da Canção de 1972. O estranhamento gerado pela frase “Que é que tem nessa cabeça”, repetida à exaustão em meio a gritos e sussurros e pela apresentação do cantor numa postura pacata no palco como resposta à intensa vaia, reforça não apenas a incomunicabilidade, mas também sua intenção de, pelo incômodo e pela estridência, se contrapor às expectativas do público⁸.

No entanto, uma objeção que faço ao conceito usado por Bozzetti é quanto ao perfil de contraposição e de incomunicabilidade como resposta ao contexto. Se houve vários casos (como o exemplo acima e outros indicados pelo autor), considero difícil generalizar tais intenções para todas as canções experimentais da década. O objetivo desses compositores poderia ser a pura experimentação, e nem todos os resultados de desconstrução se voltaram para a crítica da situação político-cultural estabelecida. Em outras palavras, a contracultura não significou apenas um enfrentamento político nítido contra o que estava estabelecido, passível de ser medido pelos graus de desconstrução da obra de arte. Ela também possibilitou a exclusiva prática experimental por si própria, cujos objetivos estavam circunscritos às questões de pesquisa estética.

Neste aspecto, a presença de novas gramáticas, novos materiais e códigos já era, por si só, sinal de descontentamento, mas não significava que haveria sempre a vontade “política” da desconstrução. Por exemplo, o LP *Estudando o samba*, de Tom Zé, de 1975, tem canções típicas de “esgar”, como *Vai – menina amanhã de manhã*, de Tom Zé e Perna, na qual um trecho da letra diz que “a felicidade é cheia de pano, é cheia de peno, é cheia de sino, é cheia de sono”. Nela, a busca da felicidade é dificultada pelos obstáculos. Porém, por estar cheio de coisas aparentemente estranhas, difíceis de serem percebidas como obstáculo (pano, peno, sino, sono), o entendimento da relação com a situação política fica comprometido. Ao mesmo tempo, há trabalhos unicamente de pesquisa, como a peça instrumental *Toc* (de Tom Zé), na qual o ritmo do samba é fragmentado em seus elementos constitutivos e reconstruído sob novos parâmetros, às vezes atonais, sem deixar de se remeter à estrutura do samba.

Canção crítica e canção experimental

Confronto, “esgar”, temáticas “noturnas” e linguagem da fresta são importantes categorias usadas para pensar mais claramente a canção experimental dos anos 1970 e nos mostrar sua riqueza criativa, tendo a situação política e as respostas a ela como pontos em comum a todas. Censuras e ameaças parecem ter funcionado como motivadoras da criatividade da parte inicial da década. Se tivermos em vista as áreas do teatro e do cinema, os exemplos se multiplicam.

Há, porém, algumas dúvidas. Seria realmente possível explicar todas as canções e discos desses artistas apenas pela lente da oposição ao clima de sombras pós-AI-5? Todas as manifestações (ou a maioria delas) teriam ocorrido somente em função da vontade de protestar, diretamente ou num discurso mudo, contra o cenário de exceção? Havia outras formas de experimentação que não tivessem trilhado o caminho do pessimismo, da desconstrução incômoda visando à denúncia de determinada situação ou do discurso trabalhado arduamente pela

⁸ Segundo Walter Franco, em depoimento de 1976: “Foi um momento de grande violência. Eu sabia que estava confundindo as pessoas lançando o sim e o não numa contagem muito rápida. As pessoas reagiam jogando de volta uma carga negativa fortíssima, mesmo quando eu repetia uma palavra positiva como ‘irmão’” (Bahiana, 2006, p. 274-275).

fresta? Para dar corpo a essas questões, como pensar o trabalho de enorme sucesso comercial do grupo Secos & Molhados e com resultados significativos no campo da pesquisa de linguagem? E o que dizer do arranjo feito pelos Novos Baianos para o samba-exaltação *Brasil pandeiro*, composto por Assis Valente em 1940, ou ainda dos três discos do grupo mineiro Som Imaginário, liderado por Wagner Tiso e que acompanhou Milton Nascimento em muitas apresentações ao longo da década? Sem serem “políticos”, de alguma forma, como caracterizar tais pesquisas de linguagem?

Se aquelas categorias nos abrem interessantes vias de entendimento, parece que, buscando uma escuta mais atenta, elas não expandem nosso juízo além da relação entre MPB e repressão/censura. Tal relação é concreta e inegável, porém, não totalizadora. Longe de menosprezá-la, pois existiu como um peso a esmagar os ombros de muitos artistas, sugiro uma atenção especial àquelas experiências com a linguagem da canção que se estruturaram sem estarem diretamente em função das demandas de denúncia no cenário em questão.

Neste ponto, recupero outra categoria que tenta dar conta dessas variações do perfil experimental da MPB pós-tropicalista. Penso na específica ação dos compositores de colocar em questão os vários elementos de linguagem da canção, de buscar novas formas de expressão por meio dos hibridismos proporcionados pela música popular, de entrar em diálogo franco e sempre tenso com as estruturas de divulgação e consagração desse campo artístico. Essa postura é traduzida por Naves (2001, 2010) na expressão “canção crítica”, ou seja, produto de um processo de conscientização construído pelos compositores para que na tessitura da canção estivessem inscritas, em camadas profundas ou mais superficiais, as reflexões críticas sobre ela própria e seu entorno cultural e social. Em outras palavras, o trabalho

[...] de músicos que têm procurado, ao longo de sua trajetória, lidar com um tipo de linguagem musical que, dentro do espírito da canção popular, busca uma comunicação direta com o público sem deixar de provocar a sensação de estranhamento tão cara aos “modernos” (Naves, 2001, p. 294).

Seguindo as trilhas abertas por Augusto de Campos no *Balanço da bossa* (1978), que valorizava o exercício de inovação na bossa nova e na música tropicalista, essa categoria põe em questão as capacidades de a canção ser criada e entendida por meio da construção de sua lingua-

gem (seu âmbito interno) e pelo grau de interferência que realiza no seu contexto cultural. Conforme Naves (2010, p. 21), a canção crítica opera

[...] duplamente com o texto e o contexto, com os planos interno e externo. Internamente, à maneira do artista moderno, o compositor passou a atuar como crítico no próprio processo de composição; externamente, a crítica se dirigiu às questões culturais e políticas do país, fazendo com que os compositores articulassem arte e vida.

Ao tornar-se um “crítico da cultura”, no sentido amplo, o compositor faz da canção um instrumento pleno de reflexão e interferência, criando nela instâncias que ultrapassam sua configuração mercantil ou de mero objeto de lazer (sem necessariamente negá-los). Os sentidos da música popular se ampliam para além dos usos mais corriqueiros. Esse tipo de “canção crítica”, cujo marco de surgimento é a bossa nova (mas que existia antes em exemplos pontuais), é por excelência a obra experimental que toma espaço na música popular e na cultura dos anos 1970. É produto da criação que visa a “informação estética”, ou seja, a busca de “alguma ruptura com o código apriorístico do ouvinte, ou, pelo menos, um alargamento imprevisto do repertório desse código” (Campos, 1978, p. 181).

Sendo experimental, a produção pós-tropicalista é também obra de intervenção sobre si própria, é obra que se repensa (metacanção) em função de sua dinâmica e das conexões estabelecidas com o entorno. Por isso, a pesquisa estética que encerra pode também se voltar apenas para seu próprio tecido e suas sintaxes.

Contracultura e experimentalismo

É nesses termos que podemos pensar a influência da contracultura na MPB da década, e sua caracterização é importante para avaliarmos a melhor maneira de traduzir conceitualmente a música popular experimental. A contracultura desenvolveu-se como um nome genérico para uma série de manifestações que se contrapunham a posturas e conceitos da cultura ocidental dominante. Essas proposições, capitaneadas por jovens, intelectuais e artistas na segunda metade dos anos 1960, buscavam atingir as

bases culturais da sociedade ocidental, controladas e definidas pela racionalidade e pela tecnocracia. Teve como marco de surgimento as reações de jovens contra a guerra do Vietnã e se multiplicou em amplos setores, tais como os movimentos feminista e de outras minorias (negros, homossexuais, etc.) no intuito de conquistar direitos; o rock como oposição aos padrões de expressão musical ocidental; o uso de drogas vislumbrando a libertação da mente e da criatividade; questionamentos ao padrão da família nuclear pelas propostas de sexo e amor livres e tentativas de libertação do corpo dos comportamentos tradicionais e dos figurinos codificados socialmente; aproximação com as culturas orientais e/ou africanas (religião, comida, música, roupas, filosofia); e lutas estudantis contra pedagogias consideradas antiquadas e contra os poderes instituídos nas universidades.

A rigor, tratava-se de posicionamentos contrários às formas instituídas – o *establishment* – de organização política e social, de racionalidade, de polaridade ideológica entre direita e esquerda e de “bom comportamento”. Para tanto, apontava para soluções fundadas, conforme Roszak (1972), em dois aspectos básicos: na irracionalidade e na subjetividade. As ações irracionais (“desbunde”, uso de drogas, rompimento com padrões morais, viagens sem destino) eram respostas a todas as formas de controle oficial e moral que davam sustentação à sociedade alienante e tecnocrata: “Onde quer que elementos não-humanos [...] assumem maior importância que a vida e o bem-estar humanos, temos a alienação entre os homens, e abre-se o caminho para a farisaica utilização de outras pessoas como simples objetos” (Roszak, 1972, p. 68). Como saída, as posturas subjetivas (ou humanistas) tentavam impor um retorno ao humano que se perdia com a desumanização e a alienação provenientes da racionalização tecnocrática. Tal retorno se daria por meio das expressões artísticas livres, das formas abertas do amor, de novas vias de sociabilidade e organização social, de usos heterodoxos do corpo e da mente e de distintas experiências filosóficas.

A arte era um dos principais campos de manifestação da subjetividade e desse irracionalismo, e as produções estéticas direcionavam-se fundamentalmente para a busca de novas experiências. Longe de padronizações e organizações, a arte e o trabalho expressivo lúdico eram válvulas de escape para a criação do mundo sonhado pela contracultura. Assim, na música popular, as referências foram o rock, a música de Jimi Hendrix, as criações da

fase final dos Beatles, o som latino e a guitarra de Carlos Santana, as composições *folk* de Bob Dylan e Joan Baez, o canto e a postura livre de Janis Joplin e Jim Morrison, o grupo Jefferson Airplane e outros de San Francisco (Califórnia).

No caso estrito da MPB, uma das primeiras traduções da contracultura se deu ainda no final dos anos 1960 com o tropicalismo, que colocava em xeque as polaridades políticas da época (a ditadura e a esquerda nacionalista) e traduzia essa polêmica na linguagem da canção. Para tanto, concretizava, de um lado, uma radical apropriação da antropofagia oswaldiana e, de outro, adaptava várias proposições da contracultura internacional ao contexto da música popular. Tais posturas foram a chave para os desdobramentos da música popular no início dos anos 1970. Conforme Christopher Dunn (2002, p. 77), os tropicalistas “[...] propuseram um discurso de alteridade e marginalidade que estimulou as mais explícitas expressões de novas subjetividades na cultura popular na década seguinte”⁹.

A atenção à linguagem da canção, a ênfase em novas subjetividades e a postura marginal são dados relevantes da contracultura para se entender o experimentalismo na MPB da década. Assim se deu o exercício, a pesquisa e as tentativas de criação nos meandros da linguagem poético-musical da música popular.

No entanto, tratar a contracultura no caso brasileiro requer cuidado em sua dupla face: não é possível perder o contato com a situação de exceção que o país vivia, porém, se tal contexto interferiu na criatividade do período, não se pode afirmar que tudo que tenha sido experimentado na música popular fosse derivado ou estivesse unicamente determinado pela subordinação à luta contra a repressão. A contracultura possibilitou campo para a pesquisa formal, independentemente de estar ou não vinculada à crítica social ou política, pois uma de suas instâncias também era a crítica estética. Há autores que, por exemplo, renegam a origem na repressão da contracultura nacional nas ações repressivas dos militares. Um deles é o antropólogo Antonio Risério:

[...] é uma tolice afirmar, como muitos fizeram na época, que a contracultura foi um subproduto alucinado do fechamento do horizonte político pela ditadura militar. A contracultura foi um movimento internacional, que teve a sua ramificação brasileira.

⁹ O autor desenvolve outras relações entre tropicália e contracultura no livro *Brutality garden* (2001). Neste livro, vale a pena para este estudo a leitura do capítulo final em que Dunn avalia a produção musical pós-tropicalista.

Mas, exatamente ao contrário do que se chegou a proclamar, a contracultura se expandiu no Brasil não por causa, mas apesar da ditadura (Risério, 2005, p. 26, itálicos originais).

Isso não significa que a ditadura não tenha provocado ações de caráter contracultural, pois sua presença foi parâmetro importante e irrefutável. No entanto, não me parece a única referência para se entender a cultura dos anos 1970.

Por outro lado, há pesquisadores que levam muito em consideração o cenário político para o mapeamento cultural da década. Além dos que vimos aqui, há a análise de Heloisa B. de Hollanda (1992, p. 68), que evidência o caráter conscientemente político das transgressões:

A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento descolonizado são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político.

A contracultura brasileira não surgiu em função direta do cenário imposto pelos militares, apesar de tal cenário ter lhe dado contornos específicos. Isso significa que tivemos manifestações artísticas de perfil político transgressor nos anos 1970 e expressões que não levaram em conta, de maneira explícita, esse tipo de relação.

Voltando ao campo musical e retomando, por exemplo, a discussão sobre o caráter “noturno” de algumas letras de canções pós-tropicalistas, esse teor negativo não pode ser levado como a mais importante tendência do período. Por isso, as práticas marginais, experimentais e inovadoras, num sentido amplo, não deveriam ser vistas unicamente pelo viés político, seja como consciente expressão de oposição ou apenas a reboque das posturas “desbundadas”. Essas duas frentes são, na verdade, dois lados da mesma moeda e, por isso, ambas precisam ser compreendidas nessa complexidade para que tenhamos uma escuta mais completa da produção musical do período.

Daí minha proposição em utilizar a categoria “canção experimental”, desdobrada da de “canção crítica”, como instrumento de análise e reflexão sobre essa produção poético-musical.

Canção experimental: exemplos e ideias de demonstração

Ser marginal ou colocar-se como *underground* nos anos 1970 podia revelar dois tipos de atitude: uma de descompostura frente aos padrões estabelecidos, cujos matizes estão indicados nos estudos de Bozzetti, Britto e Vasconcellos apresentados acima; outra como um gesto de concentração na linguagem da canção voltado para o exercício da “crítica”, conforme Naves, e da experimentação para a criação. Esta segunda atitude não elimina a primeira, mas a incorpora.

Pois é no caminho da canção experimental que coloco, como exemplos para fundamentação, algumas faixas já citadas do disco de Tom Zé *Estudando o samba*. Nesse álbum, por exemplo, várias peças se voltam para o objetivo, indicado no título, de desvendar os meandros do gênero. Nas músicas, vários estilemas são trabalhados na tênue linha entre a estrutura reconhecida do ritmo e variadas formas de desconstrução, na fina tensão entre a definição e a desordem. É como se percebêssemos com certa clareza as características do samba, mas, ao mesmo tempo, tais elementos escapassem de sua própria tipicidade. Tais estilemas são, assim, redimensionados e refuncionalizados: arranjos de cordas em cromatismos, reestruturações das síncopes usuais do ritmo, linhas de baixo também diferentes dos arranjos mais típicos, supressão de bumbos na marcação básica, coros fora das tradicionais estruturas dos acompanhamentos vocais do samba, melodias em desenhos distintos, letras com refrão inusitado ou sem ele. São os casos de *Toc*, já comentada, e outras com nomes bastante reduzidos, como *Mã, Ui!* (*Você inventa*), *Hein?* e *Só (Solidão)*.

Penso ainda no uso de poemas musicados por João Ricardo, do grupo Secos & Molhados, como *Amor* (do primeiro disco) e *Flores astrais* (do segundo), ambas de João Apolinário e J. Ricardo. A letra de *Amor* reconstrói de forma cifrada o surgimento do sentimento, e seu arranjo vocal dialoga com a temática a partir dos sons sibilantes usados estrategicamente no final de algumas frases. *Flores astrais* traz uma cena surrealista na frase transformada em refrão da música, e que se intensifica pela reverberação da voz. Há também a interessante “canção-pílula” *As andorinhas*, do primeiro disco. Nela, também musicada por João Ricardo, o pequeno poema de Cassiano Ricardo é cantado pela característica voz de Ney Matogrosso sobre

um arranjo sintético que dura um minuto e condensa mais ainda a trágica temática.

Sobre o Secos & Molhados, fica a questão de como pensar sua trajetória curta e explosiva de sucesso comercial tendo em vista a postura marginal de alguns pós-tropicalistas. As referências do grupo eram em parte o tropicalismo e seu caráter experimental, como fica claro em várias entrevistas dos músicos na época (ver Morari, 1974), mas, diferentemente de vários compositores que cito aqui, o trio chegou a um estrondoso sucesso de mercado entre 1973 e 1974, boa parte presa à novidade polêmica da performance de Ney Matogrosso nos shows: maquiagem, androginia e sua dança eram elementos de provocação que, curiosamente, trouxeram fama ao grupo.

Outro caso de destaque e que não se restringe às práticas da incomunicabilidade programática é o grupo Novos Baianos. Se a proposição de seus membros em morar numa comunidade (em Jacarepaguá, Rio de Janeiro) se traduziu em transgressão, não existe nas suas canções algo que se aproxime da rebeldia política e marginal, mas há experiências de muita consequência na área musical e nas relações entre a modernidade da época (rock, guitarras, etc.) e a tradição da música popular brasileira (samba, choro, frevo). Este é o caso do arranjo para *Brasil pandeiro*, de Assis Valente, registro original de 1940 pelo conjunto Anjos do Inferno. Esse típico samba-exaltação foi gravado no disco *Acabou chorare*, de 1972, pleno período de repressão do governo e, por isso, poderia ser facilmente associado a algum interesse propagandístico oficial. No entanto, o arranjo revela a criatividade dos músicos na variada colagem que fazem de bossa-nova (a rítmica em contratempos do violão de Moraes Moreira), o uso do regional (formação instrumental tradicional na música popular brasileira) e a estrutura em contraponto dos solos de craviola e cavaquinho (tocados por Pepeu Gomes) usando escalas de *blues*. Esses elementos e a marcação apoteótica do samba são formas de modernização e atualização do ritmo importantes para a época e deram continuidade à tradição antropológica tropicalista¹⁰.

Neste mesmo disco, a letra de *Preta, pretinha* (Moraes Moreira e Luiz Galvão) trabalha uma curiosa estrutura fragmentada de partes cujos sentidos se fundem no todo da canção: “Enquanto eu corria assim eu ia/ Lhe chamar enquanto corria a barca/ Por minha cabeça não passava/ Só, somente só/ Assim vou lhe chamar/ Assim você vai ser”. A estrutura de cada frase não promove uma continuidade narrativa imediata e, por isso, tende a causar certo estranha-

mento. Porém, esse estranhamento nada tem a ver com procedimentos desconstrutores. É, a rigor, a reprodução de estruturas de determinadas canções folclóricas que, criadas coletivamente e ao sabor da dinâmica da festa, integralizavam seus sentidos no todo em vez de privilegiar a cadência narrativa das frases (Mukarovsky, 1977).

Há ainda a lúdica experiência de Walter Franco ao desmembrar a palavra “eternamente” e, com suas partes, criar a letra “Eternamente/ É ter na mente/ Ternamente/ Eterna mente” (*Eternamente*, gravada no disco *Ou não*, de 1972) cantada como um mantra sobre uma estrutura rítmica de compassos que se alteram entre 3, 4 e 5 tempos, deslocando acentos e pulsos (Vargas, 2010). A desconstrução narrativa da letra e da música, materialização dos possíveis efeitos do éter, significa mais a perspicácia e o sentido criativo do autor do que simplesmente uma postura negativa frente ao estado de coisas do período. O experimento de Walter Franco esgarça a comunicação entre autor, obra e público, o que aproxima *Eternamente* da categoria de “canção de esgar”, conforme Bozzetti (2007). Porém, a proposição do compositor não é a dificuldade, mas sim a construção de uma obra fundada no pensamento e na linguagem.

Conclusões

O objetivo central deste artigo era discutir os limites de algumas categorias de análise da canção pós-tropicalista e, a partir do conceito de “canção crítica”, propor a noção de “canção experimental” para dar conta do que considero ser a particularidade essencial desse momento da música popular. Para tanto, apesar de a análise detalhada das canções não ser o principal intuito, os exemplos parcialmente comentados acima buscaram demonstrar que os interesses desses compositores e músicos estavam além de apenas traduzir a insatisfação com a censura e a repressão. Daí considerar parciais e redutoras as categorias de análise pautadas nessa insatisfação.

Isso não significa que a ditadura não tenha sido um norte para a produção musical na década. Porém, longe de ser determinante, a repressão foi parte de um cenário maior, e é a partir desse contexto que penso ser mais produtivo tratar essas composições do início dos anos 1970. A observação das características da contracultura e do consequente perfil experimental parecem ser pontos

¹⁰ Sobre a guitarra de Pepeu Gomes e seu estilo, ver a dissertação de Affonso Miranda Neto (2006).

de partida mais operativos para a análise. Por conseguinte, a atenção à linguagem e à busca da novidade ganha aqui outro tipo de força. Sem eliminar a presença, em alguns casos, do viés político e crítico, também pertinente à criatividade da época, a experimentação dentro da linguagem da canção popular tem peso maior.

Por isso, destaco a necessidade de ampliar a discussão sobre o pós-tropicalismo como um momento voltado para a reflexão criativa sobre a estrutura da canção e sobre o conceito mesmo de música popular dentro de suas próprias instâncias de produção e consagração (indústria fonográfica, rádio, televisão, etc.) que no momento se abriam, pelo menos em parte, a essas tentativas de experimentação.

Referências

- BAHIANA, A.M. 2006. *Nada será como antes: MPB nos anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 392 p.
- BOZZETTI, R. 2007. Uma tipologia da canção no imediato pós-tropicalismo. *Letras*, 34:133-146.
- BRITTO, P.H. 2003. A temática noturna no rock pós-tropicalista. In: P.S. DUARTE; S.C. NAVES (orgs.), *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, p. 191-200.
- CAMPOS, A. 1978. *Balanço da bossa e outras bossas*. 3ª ed., São Paulo, Perspectiva, 360 p.
- DUNN, C. 2002. Tropicália, counterculture and the diasporic imagination in Brazil. In: C. PERRONE; C. DUNN (eds.), *Brazilian popular music and globalization*. New York, Routledge, p. 72-95.
- DUNN, C. 2001. *Brutality garden: tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 256 p.
- HOLLANDA, H.B. 1992. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/70*. 3ª ed., Rio de Janeiro, Rocco, 200 p.
- MIRANDA NETO, A.C. 2006. *A guitarra cigana de Pepeu Gomes: um estudo estilístico*. Rio de Janeiro, RJ. Dissertação de mestrado. UniRio, 140 p.
- MORARI, A.C. 1974. *Secos & Molhados*. Rio de Janeiro, Nórdica, 80 p.
- MORELLI, R.C.L. 2009. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. 2ª ed., Campinas, Unicamp, 256 p.
- MUKAROVSKY, J. 1977. Detail as the basic semantic unit in folk art. In: J. MUKAROVSKY, *The word and the verbal art*. New Haven, Yale University Press, p. 180-204.
- NAPOLITANO, M. 2001. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Annablume, 370 p.
- NAVES, S.C. 2001. A canção crítica. In: C.N. MATOS; E. TRAVASSOS; F.T. MEDEIROS (orgs.), *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro, 7Letras, p. 289-298.
- NAVES, S.C. 2010. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 160 p.
- PAIANO, E. 1994. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. São Paulo, SP. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, 241 p.
- RISÉRIO, A. 2005. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: A. RISÉRIO et al., *Anos 70: trajetórias*. São Paulo, Iluminuras/Itaú Cultural, p. 25-30.
- ROSZAK, T. 1972. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis, Vozes, 302 p.
- TATIT, L. 2005. A canção moderna. In: A. RISÉRIO et al., *Anos 70: trajetórias*. São Paulo, Iluminuras/Itaú Cultural, p. 119-124.
- TATIT, L. 1996. *O cancionista – composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 324 p.
- VARGAS, H. 2010. A canção experimental de Walter Franco. *Comunicação e Sociedade*, 54:191-210.
- VASCONCELLOS, G. 1977. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro, Edições do Graal, 112 p.
- VICENTE, E. 2002. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. São Paulo, SP. Tese de doutorado. Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, 335 p.

Submetido: 07/07/2011

Aceito: 09/12/2011