

Três formas do experimentalismo na MPB da década de 1970¹

Herom Vargas

Resumo

Neste artigo, pretende-se analisar aspectos e características da produção experimental de compositores e grupos da música popular brasileira dos anos 1970, período marcado pela ditadura militar e pela expansão das indústrias midiáticas ligadas ao campo da canção popular (gravadoras e emissoras de TV). Parte-se da discussão teórica sobre experimentalismo feita por Umberto Eco e do conceito de “canção crítica”, de Santuza C. Naves, para pensar a “canção experimental”. Serão apontadas três linhas gerais da experimentação praticada por esses criadores: 1) relação entre tradição e modernidade, como herança tropicalista, mas efetivada em outro patamar; 2) experimentalismo como exercício estético realizado especificamente na materialidade do código poético e musical da canção visando determinados significados; 3) uso criativo do corpo e da *performance* como elementos produtores de sentido, em sintonia com a leitura nacional da contracultura.

Palavras-chave

Música popular brasileira. Experimentalismo. Contracultura. Anos 1970.

1 Introdução

As obras dos artistas mais experimentais na música popular brasileira dos anos 1970 têm sido pouco estudadas. Além de estarem entre dois momentos de destaque na história recente – os festivais de MPB dos anos 1960 e o estouro mercadológico do *rock* nacional na década de 1980 –, foram tratadas como produto cultural secundário pela indústria fonográfica que, ao registrar grande crescimento na época, acabou por privilegiar composições mais acessíveis ao grande público, vinculadas ao sucesso no rádio e nas trilhas de telenovelas, sobretudo da TV Globo, então emissora líder de audiência. Contribuíram mais ainda os sucessos populares de cantores que lançavam músicas cantadas em inglês (Morris Albert, Dave MacLean, Mark Davis, entre outros), a moda da *dance music* (ou *discotheque*) e a forte presença da produção *pop* anglo-americana.

O cenário da música popular brasileira na década pode ser dividido, segundo Napolitano (2005, p. 127), em três circuitos relativamente definidos: o

Herom Vargas | heromvargas@terra.com.br
Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS), e do curso de Jornalismo da Universidade Metodista de São Paulo (Umesp).

engajado, oriundo da proposta nacional-popular da década de 1960; o alternativo e experimental, herdeiro das ações tropicalistas; e, finalmente, o cultural “massificado”, marcado pelas músicas de maior sucesso de público e mídia. Tais circuitos, apesar de conceitualmente demarcados pelo autor, não eram totalmente excludentes. Havia artistas que circulavam com desenvoltura pelos três, ultrapassavam limites e criavam obras que oscilavam entre um e outro. Um caso desses foi o do compositor Caetano Veloso, cuja obra se estendeu por vários discos na década com exemplos de canções inovadoras, outras um tanto politizadas, e alguns sucessos que frequentavam espaços de consagração comercial da canção (trilhas de telenovelas e programações de rádio).

Certamente, o circuito da música popular que mais se estruturou foi aquele ligado ao sucesso massificado, embasado numa das principais características da época: o crescimento, a profissionalização e a forte penetração das gravadoras no âmbito da produção e divulgação da canção,² chegando ao ponto de alterar vários critérios de valoração da música popular, antes vinculados quase que exclusivamente às respostas do público nos festivais da TV Record (TATIT, 2005, p. 121-122). Tal mudança tem a ver também com a reorganização das grades de programação das emissoras de TV, com a ascensão da TV Globo

e crise da Record e com atitudes dos governos militares em arrefecer o ímpeto das esquerdas que, desde os festivais, utilizavam a produção artística na luta política.

Apesar das ações concentradoras das mídias (em especial, gravadoras e emissoras de TV) e a consolidação do critério do sucesso comercial, o circuito musical experimental manteve-se com relativa força. A produção mais experimental não se estabeleceu de forma homogênea, como “movimento” de relativa organização. Ao contrário, cada um desses compositores, a seu modo e seguindo suas próprias intuições criativas, percorreu caminhos paralelos e em determinadas sintonias com seu tempo. Se alguns tiveram razoável destaque (como Caetano, herdeiro do tropicalismo, ou os grupos Novos Baianos e Secos & Molhados, pelo sucesso na mídia), poucos ouvintes se interessavam por compositores como Walter Franco, avesso ao “estrelismo” do circuito comercial, ou Tom Zé, aliado do mercado fonográfico no final da década de 1970 até ser redescoberto por David Byrne (do grupo Talking Heads) e ter suas canções compiladas no álbum *The best of Tom Zé*, em 1990. Da mesma forma, um grupo como Som Imaginário pouco saiu da sombra do cantor Milton Nascimento, apesar de terem lançado três discos no período. O mesmo é possível dizer de Jorge Mautner e Jards Macalé: mesmo

¹ Este artigo é parte do projeto de pesquisa *Experimentalismo e inovação na música popular brasileira nos anos 1970*, com apoio e financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Sobre o cenário da indústria fonográfica e o mercado da canção, ver Morelli (2009), Paiano (1994) e Vicente (2002).

² Sobre o cenário da indústria fonográfica e o mercado da canção, ver Morelli (2009), Paiano (1994) e Vicente (2002).

próximos do tropicalismo, tiveram seus nomes pouco lembrados quando se falava no movimento.

Uma audição mais acurada dos discos desses artistas lançados na década traz à luz obras com perfis diferentes daqueles ligados ao consumo massivo mais imediato. Esses criadores, mesmo atuando dentro de um nicho do mercado da canção massiva, gravaram álbuns e sobreviveram a partir de trabalhos pouco vinculados aos projetos comerciais do mercado midiático do período. Foram *outsiders* que ocuparam uma pequena faixa de produção da indústria fonográfica cujo consumo fora respaldado por um público específico e interessado. A importância desses compositores e músicos está nas características de suas obras, nos exercícios criativos que realizaram e nas inovações proporcionadas pelas respectivas obras.

Visando mapear as características do experimentalismo em questão, projeta-se neste artigo uma análise de três linhas gerais de suas práticas criativas: 1) a relação antropofágica entre tradição e modernidade, como herança tropicalista, mas realizada em novo patamar; 2) a prática experimental especificamente dentro do material poético e musical que demarca parte substancial da linguagem da canção, visando à crítica política não ortodoxa, ao *non sense* ou como exercício criativo de suas estruturas; 3) o uso inovador do corpo e da *performance* como elementos produtores de sentido, mais em sintonia com uma leitura nacional dos preceitos da contracultura.

A noção de “canção experimental” será construída a partir da discussão feita por Umberto Eco (1970) sobre o experimentalismo na música eletrônica e a partir da ideia de “canção crítica”, de Santuza C. Naves (2010).

2 Canção experimental e canção crítica

A noção de experimentalismo está fortemente ligada ao contexto moderno ocidental das vanguardas do início do século XX. Ali, buscavam-se novas configurações para a arte em um mundo que se transformava a passos largos por conta da industrialização e da urbanização, seja pelas inovações tecnológicas na produção, no cotidiano e na arte, seja pelo cenário de esfacelamento do mundo rural tradicional que ruía por conta da implantação do trabalho fabril, das guerras e crises. A inovação era proposta como criação do novo ao qual se chegava por meio de estranhamentos e choques frente às posturas estéticas conhecidas até então. Daí a importância das atitudes de afrontamento e oposição ao tradicional, que se definia como velho e antigo. Fugir das normas tornara-se regra básica para os artistas modernos, com consequências nem sempre fáceis de lidar.

A experimentação era parte do processo e se expandiu para as artes ao longo do século XX. O procedimento experimental pressupunha um rompimento com os processos e materiais até então conhecidos na elaboração estética. Tentar fazer diferente e com materiais diferentes punha

em cheque os procedimentos fixos e tornara-se o novo padrão de criação baseado em um jogo de tentativas e erros, às vezes lúdico e divertido, noutras vezes conflituoso e trágico. O possível acerto – a inovação em si própria –, caso ocorresse, só apareceria ao fim e ao cabo de várias ações em que o erro era muito mais constante. Tais procedimentos se assemelhavam à pesquisa científica, em que o cientista testava as possibilidades que tem à mão para conseguir seu intento, ora misturando substâncias conhecidas, ora invertendo controladamente os processos, mas fundamentalmente questionando o rol de conhecimentos que se sabia até aquele momento sobre determinado objeto de estudo. É o que Umberto Eco (1970, p. 235) chamaria de “un acto de escepticismo metódico”, ou seja, colocar em cheque tudo que se conhecia a respeito do objeto e procurar criar outro método para desvendá-lo e conceituá-lo. Levada a metodologia experimental ao campo artístico, em especial à música eletroacústica de que fala o autor, tem-se o que definia como característica básica do artista contemporâneo experimental:

[...] no momento em que inicia uma obra, põe em dúvida todas as noções recebidas sobre o modo de fazer arte, e determina de que forma tem que atuar como se o mundo começasse com ele ou, ao menos, como se todos os que o precederam fossem mistificadores a quem é necessário denunciar e pôr em xeque (ECO, 1970, p. 235).³

Trata-se de ação radical de tentar iniciar um processo de criação praticamente do zero, como se nada tivesse ocorrido antes ou como se tudo que houvesse ocorrido fosse literalmente invalidado. Certamente, tal definição não se concretiza na prática criativa. Como Eco tenta construir o conceito a partir da música erudita eletrônica de vanguarda, sua tendência é tratar a experimentação como mero descarte da tradição já que esse tipo de música se utiliza de outro tipo de materialidade acústica para se definir. A rigor, a proposta de destronar a tradição não ocorre de maneira tão rasa, como parece supor. Mesmo com a música eletrônica, sabemos que seu material sonoro é completamente diferente da música tradicional, mas isso não significa que todo o passado seja passível de uma aniquilação pura e simples.

A complexidade do problema aumenta se pensarmos que tal questionamento radical definidor do artista experimental se amplia numa relação densa que não se dá somente dentro do campo estritamente estético, tal qual metodologia de criação e materiais artísticos usados, mas se encontra estabelecida entre artista, obra e contexto em que o trabalho é produzido. Tais imbricações, que seguem as proposições da semiótica da cultura, em especial quanto ao conceito de “texto semiótico da cultura” de I. Lotman (1996), revelam as articulações que a

3 [...] en el momento en que empieza una obra, pone en duda todas las nociones recibidas acerca del modo de hacer arte, y determina de qué forma ha de actuar como si el mundo empezase con él o, al menos, como si todos los que le han precedido fueran mixtificadores que es necesario denunciar y poner en tela de juicio.

obra de arte estabelece interna e externamente. Nesse ponto, Eco expande a discussão ao indicar uma consequência importante do trabalho experimental, que é a atuação desse artista e seu trabalho sobre o seu contexto: se ele atua sobre seu mundo a partir da sua obra experimental, não são apenas criador e obra que se transformam, mas seu próprio entorno e a visão de mundo que ambos carregam. Como todo sistema comunicativo – e a música é um deles –, a obra traz determinadas formas de pensar o mundo e a sociedade nos seus materiais e na sua gramática construtiva. Se algo nessa relação se transforma radicalmente, é sinal que a percepção do contexto e sua tradução estética também se transformaram. Conforme Eco:

[...] a visão do mundo está já de fato mudando no âmbito de uma cultura e o artista se dá conta de que não pode se aferrar a um mundo de novo tipo com um sistema de relações formais que expressava um mundo de outro tipo e que, por conseguinte, se se empenhasse em seguir falando nos velhos termos, levaria a cabo um discurso ambíguo e desonesto (ECO, 1970, p. 238).⁴

Assim, se a prática experimental é por si só um trabalho com os materiais artísticos e com os procedimentos ou métodos de composição, ela não pode ser pensada apenas por um ponto de vista interno à obra de arte ou à carreira de seu criador, mas de forma aberta e relacional

vinculando o entendimento desses termos nos contatos estabelecidos por todos.

No caso específico da música popular, tais vínculos são mais do que claros pela própria natureza midiática da canção. As formas de produção, a importância das várias tecnologias de gravação, seus canais de divulgação, as formas de consumo que supõe (das massivas e comerciais às alternativas e segmentadas) e as práticas simbólicas e os imaginários postos em ação nesse consumo são aspectos claros e concretos que permeiam cada elo das relações apontadas. Num primeiro momento, tal configuração ligada ao mercado, à tecnologia e ao entorno cultural pode ser considerada um obstáculo à experimentação criativa; no entanto, além de ser elemento fundamental na própria definição de música popular, pode ser tratada também como fonte de inovação para divulgação dentro desse mesmo mercado sempre ávido por novidades.

O que está em discussão neste artigo é exatamente a obra de alguns compositores da MPB que, num período específico de cerceamento político e de expansão das indústrias midiáticas ligadas à música popular, investiram na experimentação quase sempre radical e desvendaram novas formas de atuação e criação, mesmo atuando dentro do mercado musical.

⁴ [...] la visión del mundo está ya de hecho cambiando en el ámbito de una cultura y el artista se da cuenta de que no puede aferrar un mundo de nuevo tipo con un sistema de relaciones formales que expresaba un mundo de otro tipo y que, por conseguinte, si se empeñara en seguir hablando en los viejos términos, llevaría a cabo un discurso ambíguo y desonesto.

Não à toa, o contexto de ditadura militar no início da década é uma das principais referências para o entendimento de parte da produção cancionística da época. Há um argumento que caracteriza algumas composições como reação à censura e ao constante estado de vigilância. Em outras palavras, na impossibilidade de falar certas coisas e na recusa em aceitar tais pressões, alguns compositores lançaram mão de trabalhos que tendiam a se desconstruir, deixando de lado aquela clara relação arrematadora entre melodia e letra que define a canção. Roberto Bozzetti (2007) mostra que a atitude desses compositores, inspirados na contracultura, em buscar desconstruir o discurso da canção era uma forma de manifestar o repúdio aos padrões culturais, estéticos e políticos ditatoriais estabelecidos. Em outras palavras, diferente 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 melódico,⁵ as “canções de esgar”, segundo o autor, tentam a desconstrução por meio do grito, dos sentidos esgarçados, da aparente incoerência, do silêncio, 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, 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).

Mesmo que seja possível entender tais “canções de esgar” – que prefiro chamar de “canções experimentais” – como resultado da situação de exceção, é difícil pensar o experimentalismo em questão como mero reflexo, como se tais compositores estivessem atuando apenas em função desse tipo de crítica e menos com objetivos estéticos em que um rompimento radical com o já dito fosse ponto de partida em seus trabalhos.

Como trato aqui daqueles compositores que colocam em questão os vários elementos de linguagem da canção, buscam novas formas de expressão na música popular, entram em diálogo franco e tenso com as estruturas de consagração do campo artístico, recupero outra categoria que tenta dar conta do caráter da canção experimental em vários momentos. Trata-se da expressão “canção crítica”, cunhada por Santuza C. Naves (2010): produto do processo de conscientização construído pelos compositores para que na tessitura própria da canção estejam inscritas, em camadas profundas ou mais superficiais, as reflexões críticas sobre ela própria e sobre seu entorno cultural e social, mas sem perder a comunicação direta com o público.

Seguindo as trilhas de Augusto de Campos, que valorizava o exercício de inovação na bossa nova e na música tropicalista, a categoria “canção crítica” põe em questão as capacidades de a canção ser criada e entendida por meio do grau

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

de interferência que opera no seu contexto, como ela comenta criticamente os elementos que a constituem para poder interferir na realidade. Tais relações se dão tanto no âmbito interno da canção, seus elementos de linguagem, quanto nos campos culturais que contextualizam a obra. 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 articularassem arte e vida.

Ao tornar-se um “crítico da cultura”, no sentido amplo, o compositor faz da canção um instrumento de intervenção ao criar nela instâncias cujos sentidos ultrapassam sua configuração mercantil ou de mero objeto de lazer. A “canção crítica”, cujo marco de surgimento é a bossa nova (mas que existia antes em pequenos exemplos), é por excelência a obra experimental dentro do espectro de produções que tomam lugar na música popular e na cultura dos anos 1970. É produto da criação que visa a “informação estética”, ou seja, na busca de “alguma ruptura com o código apriorístico do ouvinte, ou, pelo menos, um alargamento imprevisto do repertório desse código” (CAMPOS, 1978, p. 181).

A rigor, o lado “crítico” da canção pouco acrescenta à discussão, pois ele é passível de ser encontrado em qualquer outra linguagem cuja

obra se proponha ao mesmo exercício radical. Assim, podemos ter um filme crítico, uma peça teatral crítica, um poema crítico, desde que seus autores busquem estabelecer relações de reflexão, questionamento e de exercício dos limites consagrados objetivando a criação da novidade. Daí optarmos pela noção de “canção experimental”, consagrada nas artes e na comunicação, para dar conta desse objeto denso e complexo, que conjuga dados internos e externos, visando à produção de determinada novidade.

Voltando à canção popular, sendo resultado de questionamentos e reflexão, de tentativas e erros no seu processo de criação, essa produção é definida como experimental por ser objeto e espaço de debates estéticos que diz respeito ao artista, sua obra e a sociedade na qual está inserido e com a qual se relaciona. Como “canção experimental”, a produção experimental dos anos 1970 é obra de intervenção sobre o próprio campo da música popular: Como meta-canção, é obra que se repensa em função de sua dinâmica interna e das conexões estabelecidas com o entorno. Por isso, a pesquisa estética que encerra pode voltar-se para seu próprio tecido, seus materiais e sintaxes. Porém, como “texto semiótico”, tais configurações estarão em relação dinâmica com o mundo e a visão que se tem dele.

3 As formas do experimentalismo na MPB dos anos 1970

A partir de observações dos trabalhos desses músicos/compositores, é possível identificar

três grandes linhas em seus experimentalismos e inovações. Tal divisão não significa uma compartimentação estanque, com nítidas linhas demarcatórias. A rigor, vários artistas usaram quase todas as três linhas juntas, com destaque para uma ou outra conforme o caso e/ou a abordagem. O que busco demonstrar são aspectos básicos desses procedimentos e a relação deles com determinado contexto e determinadas formas da canção.

A primeira forma de experimentação veio da herança tropicalista e pode ser pensada como a junção de elementos da tradição cultural e musical brasileira com outros provenientes do que se pensava ser a modernidade internacional. No entanto, cabe uma observação quanto às diferenças entre as duas misturas, a tropicalista e essa definida como pós-tropicalista. No primeiro caso, a proposta antropofágica foi reeditada em função de específico momento político centrado nos festivais de MPB da TV e da presença da canção de protesto, cujas consequências para a canção popular apareciam como forma de retrocesso, segundo os artistas tropicalistas do chamado “grupo baiano”. A postura das esquerdas de produzirem um tipo de música fundado no que pensavam ser a tradição nacional-popular no campo de disputas que se tornaram os festivais da TV Record, durante a segunda metade dos anos 1960, levou artistas como Geraldo Vandré e

Edu Lobo a construírem uma obra centrada nos ritmos populares, nos instrumentos acústicos típicos e nas letras de caráter social e engajado. Isso fez com que Caetano Veloso alertasse sobre o que definia como retrocesso e pedisse a “retomada da linha evolutiva”⁶ a partir do que a bossa nova havia realizado.

Nesse cenário de lutas estético-políticas, ainda antes do fechamento total do regime militar com o Ato Institucional nº 5 (AI-5), de dezembro de 1968, a mescla tropicalista visava à modernização da canção brasileira pela presença do elemento musical internacional em paralelo ao que ocorreu com a antropofagia oswaldiana 40 anos antes. Se a canção engajada dos festivais caminhava, segundo o entendimento tropicalista, para certa “folclorização” da cultura brasileira ou para uma parcialidade estética nacionalista e social, a proposta desenhada por Caetano, Gilberto Gil, Rogério Duprat, Tom Zé, Mutantes, entre outros, caminhava para a experimentação por meio da incorporação do que se via no âmbito internacional, em especial, o *rock*, o *pop*, as guitarras e a contracultura. Mas, dentro da cartilha antropofágica, tal incorporação fora feita sem esquecer o melhor da tradição musical brasileira, como ritmos, instrumentos e algumas temáticas do cancionário nacional, tudo utilizado para desconstruir o discurso ufanista e nacionalista utilizado, de maneiras matizadas, tanto pelo governo quanto pelas esquerdas.

6 A famosa frase fora proferida em um debate promovido pela *Revista Civilização Brasileira* e publicado no nº 7, em 1966, conforme Favaretto (1996, p. 34).

Nos anos 1970, o cenário era um tanto diferente. Os festivais foram aos poucos sendo esvaziados e deixaram de ser espaços de confrontação ideológica e estética. De outro lado, o regime militar fechou-se mais ainda, após o AI-5, com perseguições, censura e maior propaganda própria procurando calar ou amenizar as críticas. O debate musical, da forma como era realizado até então, não tinha mais sentido. Porém, isso não significou o fim das experiências musicais que ligavam a tradição nacional e a música internacional. O que não ocorreria era o uso dessas misturas de maneira programática e com perfil polêmico e contestador como se dera nos festivais. Isso não quer dizer que tenha se esvaziado e que não trouxesse novidades ou críticas. Ao contrário, o flanco aberto pelo tropicalismo fez surgir artistas e compositores que procuraram pensar a música brasileira de forma mais aberta, ao incorporarem elementos distintos daquilo que se pensava ser a tradição nacional, e como forma de crítica menos ortodoxa em relação ao que fora feito antes.

Uma dessas soluções na conjugação entre tradição e modernidade é perceptível, por exemplo, nas canções dos Novos Baianos. Muitas delas trazem nos arranjos as mesclas de gêneros, instrumentos e sonoridades, em especial os dados musicais do *rock* mesclados aos ritmos nacionais, como samba, choro, baião e frevo. Desses elementos,

três são reconhecíveis: instrumentos elétricos e seus timbres (guitarra com som saturado e/ou distorcido), escalas musicais usadas nos solos (pentatônica,⁷ por exemplo) e a *performance* (ações e trejeitos dos músicos). Mesmo que o tropicalismo já tivesse construído essa relação desde 1967, os Novos Baianos aprofundaram, sobretudo, no caso do guitarrista Pepeu Gomes,⁸ as possibilidades dessas junções no campo estritamente musical, mesclando os idiomas melódicos do choro, do frevo e do *rock*.

Músicas de compositores tradicionais também foram recuperadas em arranjos instrumentais diferenciados, como são os casos das clássicas *Brasil pandeiro*, de Assis Valente, ou *Samba da minha terra*, de Dorival Caymmi. Nesta, a cadência rítmica do samba se mescla ao som distorcido e “roqueiro” da guitarra de Pepeu no *riff* principal da música e no solo. A mescla de estilemas e parâmetros sonoros (síncope rítmica, compassos, fraseados dos instrumentos e timbres) de ambos os gêneros ganham acento inovador pela criatividade do exercício experimental.

Outro exemplo é o importante álbum de Tom Zé *Estudando o samba* (1976) em que o compositor utiliza elementos rítmicos e instrumentais do samba para tratá-los de maneira inventiva por meio de colagens (DURÃO; FENERICK, 2010). Uma das faixas de destaque é *Toc*, peça

7 Como o nome indica, é uma escala de cinco notas muito utilizada no blues.

8 Sobre a guitarra de Pepeu Gomes, ver a dissertação de Afonso Miranda Neto (2006).

instrumental em que uma corda de violão faz o papel de um tamborim enquanto vários sons e ruídos se entrecruzam ao longo da música numa *assemblage* sonora. Tom Zé foi categórico ao afirmar certa vez que não era compositor experimental, mas que apenas reutilizava as invenções dos músicos das vanguardas eruditas⁹. No entanto, o que não percebia era que seu experimentalismo estava exatamente em trazer ao campo da canção parte daquelas invenções, fazendo-as dialogar com o formato do disco, com o evento performático do espetáculo e com o público que consumia música popular, pouco afeito às ousadias experimentais.

Uma segunda tendência tem seu fundamento em processos de experimentação também centrados na linguagem, mas que, ao invés de enfatizarem a específica relação indicada acima, buscam distintas articulações entre os códigos da canção e outras redes de sentidos. A prática se aproxima dos experimentos laboratoriais em que se trabalha a materialidade dos códigos que perpassam a linguagem da canção – como novas formas de canto, arranjos instrumentais, fonemas e palavras e as várias relações entre música e letra – e a gama de sentidos passível de exploração. Não que a tendência anterior não fizesse isso. A questão é que nela houve uma ênfase nas relações entre modernidade e tradição, em diálogo com as marcas deixadas pelo tropicalismo, que não existe

de maneira tão clara nesta. Aqui, os compositores buscam uma prática que se abre para outras formulações semióticas. Alguns desses sentidos intencionados foram a crítica política não ortodoxa, o *non sense* (ou o “esgar”, citado antes) como forma de desconstrução da canção ou o livre e lúdico exercício criativo na estrutura da canção.

Um caso é o do cantor Walter Franco. Sua composição *Cabeça*, com a qual ficou conhecido pela polêmica apresentação no 7º Festival Internacional da Canção (FIC), organizado pela TV Globo em 1972, fora intensamente vaiada pelo público, apesar de ter agradado ao júri. Gravada no disco *Ou não* (1973), era uma colagem aparentemente caótica de frases e seus fragmentos cantados e pronunciados em meio a sons de sintetizador que demonstrava a possibilidade inovadora em falar sobre o momento sem lançar mão do discurso populista usado pelos compositores de esquerda engajados. Ao falar/gritar a letra em pequenos e simultâneos trechos, enfatizava fragmentos de sentido presentes nas palavras e expressões “cabeça”, “pode”, “ou não” ou “explodir”. Estas, por sua vez, ao se entrelaçarem, alteravam constantemente seus significados. Se o caos era constante, sem melodia e harmonia tradicionais, eram os flashes de ideias que permaneciam na audição: de que algo pode ser feito, ou não, de que há algum perigo, ou não, de que pode explodir a sua cabeça, ou não, de que algo há na sua cabeça, ou não...

9 Conforme depoimento para o documentário *Tom Zé, ou quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?*, de Carla Gallo, de 2000.

Eternamente, gravada no disco seguinte (*Revolver*, de 1975), tem letra extremante concisa e plena em sentidos. A palavra que nomeia a canção é dividida no canto em outras palavras com as quais ela se forma: “Eternamente/ É ter na mente/ Ternamente/ Eterna mente” (conforme encarte do disco). A letra se construiu pela decomposição de suas partes em fragmentos, deixando entreaberto outro sentido pouco explícito: o éter, substância que, quando inalada, provoca sensações de instabilidade motora e perceptiva. Enriquecendo o trabalho com a linguagem da canção, a metáfora do efeito do éter, que aparece sutilmente na letra, é também provocada pela estrutura musical, nominalmente a rítmica, fundada na repetição de um conjunto de compassos com pulsos diferenciados e assimétricos: três compassos ternários, um de cinco tempos, outros três ternários e um final com sete tempos. Essa alternância de pulsos e acentos leva estranhamento e instabilidade à audição, pois não há como dançar ou acompanhar a música de maneira simples.¹⁰

Tom Zé tem exemplos que caberiam nesse tipo de experimentação, como se vê na faixa *Todos os olhos*, do disco homônimo de 1973. Depois da introdução com um *ostinato*,¹¹ a letra revela a preocupação do compositor ao se perceber rodeado por olhos que saem da escuridão esperando que ele seja herói. Nesse trecho, o acompanhamento

é de samba cadenciado com apenas um acorde, vozes, ruídos e gritos. A tensão criada se resolve na resposta ingênua repetida pelo cantor: “Mas eu sou inocente!”. Ao cantar a frase seguidamente, a tensão percebida antes se resolve numa cadência harmônica segura cuja sequência de acordes cativa a audição e leva o ouvinte a reconhecer como correta a postura do cantor frente às cobranças que lhe são feitas. Aqui, o texto sonoro reverbera os sentidos trazidos pela letra. Tal estrutura – *ostinato*, ruídos, samba com acorde único e samba com cadência de acordes – se repete com outras inquirições e respostas similares até a frase final “Mas eu sou inocente!” dita pela última vez de maneira esgarçada e doída. A dicção e os ruídos com vozes (gritos, latidos, grunhidos etc.) alargam os sentidos políticos que emergem da estrutura de linguagem e demonstram a postura do compositor.

Outro exemplo que demonstra a experimentação laboratorial com o código da canção popular aparece nas composições de João Ricardo, fundador e músico do grupo *Secos & Molhados*, em especial naquelas em que adapta poesias ao formato de letra de música, como em *As andorinhas*, poema de Cassiano Ricardo, e *Rondó do capitão*, de Manuel Bandeira, ambas do primeiro disco, lançado em 1973.

Além desses, outro caso de destaque é praticamente todo o disco *Araçá azul*, de Caetano Veloso

¹⁰ Sobre Walter Franco, ver Vargas (2010).

¹¹ Motivo ou frase melódico-rítmica tocada repetidamente e que compõe parte ou toda a canção.

(1972). Nele, a maioria das faixas leva ao máximo as possibilidades de experimentação chegando, inclusive, à beira do *non sense* como ponto extremo dos limites da comunicabilidade.

Em todos esses casos, o desafio básico dos artistas foi desvendar novas e radicais possibilidades de construção da canção e de sua interpretação a partir do manuseio dos materiais à mão do compositor/músico, sejam eles poéticos ou sonoros.

A terceira linha de inovação percebida nesses artistas vincula-se a um âmbito pouco observado na música popular, mas, contrariamente, pleno de importância por ser elemento determinante na definição da rede de sentidos da canção. Bastante associado à contracultura na época, o uso do corpo e da *performance*, sobretudo no momento do espetáculo, mobilizou artistas visando novas formas de subjetivação. Um grupo que utilizou bastante tal artifício, praticamente de forma pioneira na canção moderna, foi o *Secos & Molhados*. Aqui, destaca-se o cantor Ney Matogrosso com sua dança, seu corpo à mostra, sua evidente androginia, mesclados à idiosincrasia de seu tom agudo de voz de contratenor. Além disso, o uso de maquiagens por ele e pelos outros integrantes indica um componente cênico-visual fundamental de identidade artística.

A *performance* criativa e provocativa foi utilizada também por Walter Franco na apresentação de *Cabeça* no FIC de 1972, porém, noutro sentido.

Enquanto a plateia o via intensamente, impedindo a audição de sua voz, o cantor simplesmente desligou-se do barulho e continuou a cantar como se nada estivesse ocorrendo. Sua postura aparentemente inerte, pacífica, adensava os sentidos caóticos dessa canção e, conscientemente, devolvia às pessoas uma resposta distinta da esperada. Como Walter Franco disse em depoimento à jornalista Ana Maria Bahiana (1980, p. 177), em 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”.

A *performance*, sendo elemento constitutivo da semiótica da canção, passa a ser utilizada de forma mais efetiva a partir desses artistas experimentais, a rigor, desde o tropicalismo do final da década anterior. Seu potencial criativo e polêmico não deixou de ser observado na época e buscou complementar as intenções políticas e estéticas de cantores e músicos.

4 Considerações finais

Se, nos anos 1970, esses compositores e músicos não constituíram um coletivo definido por conta das idiosincrasias de cada um, suas práticas criativas podem ser pensadas de forma conjunta a partir de determinadas formulações estéticas

e das relações políticas com o contexto. As interfaces entre tradição e modernidade, a prática experimental laboratorial e a *performance* foram matrizes de construção desse projeto experimental, cujo pano de fundo foram a ditadura e os ecos da contracultura com seu ideário de libertação e invenção.

Se as noções desenvolvidas por Umberto Eco sobre experimentalismo deram as bases para a construção do conceito, precisou ser ultrapassado, sobretudo para efetivar-se enquanto noção operacional dentro do campo midiático da canção popular. Da mesma forma, a ideia de “canção crítica”, de Santuza C. Naves, traduziu uma visão mais ampla da dinâmica criativa na canção, porém, parece não dar conta plenamente dos processos inovadores que percorrem as práticas experimentais pelo tom “crítico” não ser exclusivo do campo cancionístico nem ser explícito com relação ao experimentalismo.

Daí a proposta de utilizar a noção de “canção experimental”, em especial partindo da canção como “texto semiótico”, para que tais procedimentos que caracterizaram o circuito criativo da MPB na década possam ser pensados de forma coletiva, com linhas razoavelmente determinadas. As formas da prática experimental variaram nas maneiras e de acordo com a proposta de cada artista. Porém, todos esses compositores e músicos procuraram se relacionar com a canção dentro do campo midiático, mas também, concebendo-a como instrumento político

de intervenção na sociedade e objeto estético para exercício dos limites da percepção e da sensibilidade criativa.

Referências

- BAHIANA, Ana M. **Nada será como antes: MPB nos anos 70**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BOZZETTI, Roberto. Uma tipologia da canção no imediato pós-tropicalismo. *Letras*, Santa Maria, v. 34, p. 133-146, 2007.
- CAMPOS, Augusto de. **Balço da bossa e outras bossas**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. (1. ed. 1968)
- DURÃO, Fabio A.; FENERICK, J. Adriano. Tom Zé's unsong and the fate of the tropicália movement. In: SILVERMAN, Renée M. (Ed.) **The popular avant-garde**. Amsterdã: Rodopi Press, 2010. p. 299-315.
- ECO, Umberto. **La definición del arte**. Barcelona: Martínez Roca, 1970.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996. (1. ed. 1979)
- LÓTMAN, Iuri M. **La semiosfera 1: semiótica de la cultura y del texto**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- MIRANDA NETO, Affonso C. **A guitarra cigana de Pepeu Gomes: um estudo estilístico**. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- MORELLI, Rita C. L. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico**. 2. ed. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2009. (1. ed. 1991)
- NAVES, Santuza C. **Canção popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. MPB: totem-tabu da vida musical brasileira. In: RISÉRIO, Antonio et al. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. p. 125-129.

PAIANO, Enor. **O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

TATIT, Luiz. A canção moderna. In: RISÉRIO, Antonio et al. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. p. 119-124.

_____. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.

TOM Zé, ou quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século? Direção e roteiro: Carla Gallo. Produção: Net Filmes/Quanta, 2000. 1 DVD (48 min.).

VARGAS, Herom. A canção experimental de Walter Franco. **Comunicação e Sociedade**. São Bernardo do Campo, v. 54, p. 191-210, 2010.

VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90**. São Paulo, SP. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

Three Forms of Experimentation in Brazilian popular music (MPB) in the 1970s

Abstract

This article aims to analyze aspects and features of the experimental production of composers and bands of Brazilian popular music in the 70's, a period marked by the military dictatorship and the expansion of media industries linked to the popular song's field (record companies and TV stations). It starts with the theoretical discussion about experimentalism led by Umberto Eco and from the concept of "critical song", by Santuza C. Naves, in order to think of the "experimental song". Three broad lines of the experimentation practiced by these creators will be pointed out: 1) relations between tradition and modernity, as a tropicalist heritage, but held on another level; 2) experimentalism like aesthetic exercise specifically performed within the materiality of the poetic and musical code of the song leading to specific meanings; 3) the creative use of the body and the performance, as elements which produce meanings, being in line with the national understanding of counterculture.

Keywords

Brazilian popular music. Experimentalism. Counterculture. 70's.

Tres formas del experimentalismo en la música popular brasileña de los años 1970

Resumen

En este artículo se pretende analizar los aspectos y características de la producción experimental de los compositores y grupos de música popular brasileña de la década de 1970, un período marcado por la dictadura militar y la expansión de las industrias culturales vinculadas al campo de la canción popular (las compañías discográficas y cadenas de televisión). Se inicia con la discusión teórica de la experimentación realizada por Umberto Eco y el concepto de "canción crítica", por Santuza C. Naves, para pensar la "canción experimental". Se señaló tres grandes líneas de experimentación que practican los creadores: 1) la relación entre tradición y modernidad, como herencia del tropicalismo, pero hecha en otro nivel, 2) el experimentalismo como ejercicio estético llevado específicamente en la materialidad del código poético y musical de la canción teniendo en vista determinados significados, 3) el uso creativo del cuerpo y *performance* como elementos productores de sentido, de acuerdo con la lectura nacional de la contracultura.

Palabras clave

Música popular brasileña. Experimentalismo. Contracultura. Años 1970.

Recebido em:
30 de março de 2012

Aceito em:
03 de julho de 2012

Expediente

A revista E-Compós é a publicação científica em formato eletrônico da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Lançada em 2004, tem como principal finalidade difundir a produção acadêmica de pesquisadores da área de Comunicação, inseridos em instituições do Brasil e do exterior.

E-COMPÓS | www.e-compos.org.br | E-ISSN 1808-2599

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v.15, n.2, maio/ago. 2012.
A identificação das edições, a partir de 2008, passa a ser volume anual com três números.

CONSELHO EDITORIAL

Afonso Albuquerque, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Alberto Carlos Augusto Klein, Universidade Estadual de Londrina, Brasil
Álvaro Larangeira, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil
André Luiz Martins Lemos, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Ângela Freire Prysthon, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
Angela Cristina Salgueiro Marques, Faculdade Cásper Líbero (São Paulo), Brasil
Antonio Roberto Chiachiri Filho, Faculdade Cásper Líbero, Brasil
Arthur Autran Franco de Sá Neto, Universidade Federal de São Carlos, Brasil
Benjamim Picado, Universidade Federal Fluminense, Brasil
César Geraldo Guimarães, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Cristiane Freitas Gutfreind, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Denilson Lopes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Eduardo Peñuela Cañizal, Universidade Paulista, Brasil
Eduardo Vicente, Universidade de São Paulo, Brasil
Eneus Trindade, Universidade de São Paulo, Brasil
Florence Dravet, Universidade Católica de Brasília, Brasil
Gelson Santana, Universidade Anhembi/Morumbi, Brasil
Gislene da Silva, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Guillermo Orozco Gómez, Universidad de Guadalajara
Gustavo Daudt Fischer, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Hector Ospina, Universidad de Manizales, Colômbia
Herom Vargas, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Brasil
Inês Vitorino, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Jay David Bolter, Georgia Institute of Technology
Jeder Silveira Janotti Junior, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
John DH Downing, University of Texas at Austin, Estados Unidos
José Afonso da Silva Junior, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
José Carlos Rodrigues, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
José Luiz Aídar Prado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
Kelly Cristina de Souza Prudêncio, Universidade Federal do Paraná, Brasil.
Laan Mendes Barros, Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Lance Strate, Fordham University, USA, Estados Unidos
Lorraine Leu, University of Bristol, Grã-Bretanha
Lucia Leão, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
Malena Segura Contrera, Universidade Paulista, Brasil
Márcio de Vasconcellos Serelle, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil
Maria Aparecida Baccega, Universidade de São Paulo e Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Maria Ataíde Malcher, Universidade Federal do Pará, Brasil
Maria das Graças Pinto Coelho, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
Maria Immacolata Vassallo de Lopes, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria Luiza Martins de Mendonça, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Mauro de Souza Ventura, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Mauro Pereira Porto, Tulane University, Estados Unidos
Mirna Feitosa Pereira, Universidade Federal do Amazonas, Brasil
Nilda Aparecida Jacks, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Osvando J. de Moraes, Universidade de Sorocaba, Brasil
Potiguara Mendes Silveira Jr, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil
Renato Cordeiro Gomes, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Robert K Logan, University of Toronto, Canadá
Ronaldo George Helal, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Rose Melo Rocha, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Rossana Reguillo, Instituto de Estudios Superiores do Occidente, Mexico
Rousiley Celi Moreira Maia, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Sebastião Guilherme Albano da Costa, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
Simone Maria Andrade Pereira de Sá, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Tiago Quiroga Fausto Neto, Universidade de Brasília, Brasil
Suzete Venturelli, Universidade de Brasília, Brasil
Valerio Fuenzalida Fernández, Puc-Chile, Chile
Veneza Mayora Ronsini, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Vera Regina Veiga França, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

COMISSÃO EDITORIAL

Adriana Braga | Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Felipe Costa Trotta | Universidade Federal Fluminense, Brasil

CONSULTORES AD HOC

Adriana Amaral, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Ana Carolina Escosteguy, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Claudia Azevedo, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Gisela Castro, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Luis Queiroz, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Rodrigo Carreiro, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

EDIÇÃO DE TEXTO E RESUMOS | Susane Barros

SECRETÁRIA EXECUTIVA | Juliana Depiné

EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA | Roka Estúdio

TRADUÇÃO | Sieni Campos

COMPÓS | www.compos.org.br

Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação

Presidente

Julio Pinto

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil
 juliopinto@pucminas.br

Vice-presidente

Itania Maria Mota Gomes

Universidade Federal da Bahia, Brasil
 itania@ufba.br

Secretária-Geral

Inês Vitorino

Universidade Federal do Ceará, Brasil
 inesvict@gmail.com