

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ISABELA DE CARVALHO CRUZ

***SECOS E MOLHADOS NO BRASIL DOS ANOS 1970: ARTE E
PROTESTO***

Uberlândia

2023

ISABELA DE CARVALHO CRUZ

SECOS E MOLHADOS NO BRASIL DOS ANOS 1970: ARTE E
PROTESTO

Trabalho de Conclusão de curso
apresentado a Universidade Federal de
Uberlândia como requisito para obtenção
do diploma em licenciatura e bacharelado
em História

Orientador: Prof. Dr. Newton Dângelo

Uberlândia

2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, que guiou meu caminho e me deu forças para chegar até aqui. Foi um caminho árduo, sem ELE nada disso teria acontecido.

Aos meus pais, minhas maiores inspirações na vida.

A minha mãe, que desde que eu me entendo por gente, fez o possível e o impossível para me educar. Sou grata por todos os sacrifícios feitos para que eu pudesse ter chegado até aqui, eu jamais teria conseguido sem você. Obrigada por me amar, incentivar e orientar. Você é minha heroína.

A memória saudosa do meu pai, que teve uma passagem curta em minha vida, mas tão significativa que me faltam palavras para descrever. Agradeço por ter me ensinado a apreciar música, as idas e vindas da escola ouvindo CDs onde Nazareth, U2, Bon Jovi, Roxette e Tina Turner ressoavam nossas manhãs. Obrigado por ter me ensinado em tão pouco tempo tantas coisas profundas sobre a vida, e como saber apreciá-la da melhor forma. Você foi o melhor pai do mundo. Eu queria que você estivesse aqui.

Agradeço a minha irmã Thaís – aliás a melhor irmã do mundo - que sem dúvidas foi a minha maior apoiadora e grande fã. Sou muito grata por todas as palavras de incentivo e compreensão, por me amar e acreditar em mim mesmo quando eu achava que não era o suficiente. Obrigada por ter me feito rir em momentos turbulentos e enxugar minhas lágrimas nos dias de vitórias, sou imensamente grata pelo companheirismo nessa jornada apocalíptica.

Aos meus avós maternos Aneilce de Fátima Gonçalves Matias e Wilson Rabelo de Carvalho por serem avós tão amorosos. Obrigado por todos os abraços apertados e as palavras de afeto. Vocês são o meu lugar de pertencimento.

Dedico também meus agradecimentos a um professor de História muito especial para mim, Pardal. Que mesmo em uma sala de cursinho com 120 alunos de medicina nunca deixou se intimidar, saiba que seu entusiasmo por lecionar história sempre me apeteceu. Suas aulas extraordinárias se tornaram um momento de serenidade para mim mesma. Você me impulsionou a seguir a profissão, na qual sou profundamente apaixonada.

Aos meus colegas de sala que me acompanharam até aqui, saibam que somos sobreviventes. Obrigada por dividirem os melhores 05 anos da minha vida, nunca esquecerei de vocês.

Meus sinceros agradecimentos à Academia e aos professores do curso de História por toda a bagagem de conhecimento agregado, se pudesse gostaria de retornar ao início só para vivenciar tudo novamente. Esses últimos anos se firmaram nas experiências mais indecifráveis da minha vida, sou grata por cada desafio perpassado, pelos momentos de revoluções internas faiscada durante as aulas, pelo ativismo pessoal e o crescimento profissional.

Ao meu orientador Newton Dângelo que desempenhou um papel muito significativo na escolha do tema desta pesquisa. Agradeço por ter aceitado me orientar durante um momento muito delicado envolvendo a saúde pública mundial - a pandemia global da Covid-19 – Sou muito grata por termos conseguido passar por essa tempestuosa jornada e principalmente por nunca ter largado minha mão, obrigado pela imensa parceria e acolhimento. Nós conseguimos.

“As revoluções são a locomotiva da história”

Karl Marx

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar um dos principais “corpos” musicais da contracultura e da resistência estética do país, o trio musical Secos & Molhados. O icônico trio que estampou nos palcos do Brasil dos anos 70 com performances e músicas de contestação política, sexual e estrutural, inovando totalmente a concepção artística e musical do país. E é por este motivo que este presente trabalho possui como objetivo analisar o impacto artístico e musical provocado pelo grupo que possui como cerne de sua composição chamar a atenção da plateia usando do imagético para o choque, e a partir daí, gerar o questionamento e a descoberta do “novo”. Secos & Molhados pôs em xeque não o questionamento aberto ao regime militar, mas sim a sociedade que mantinha tal sistema.

Palavras chaves: Secos & Molhados – Música de Protesto – Contracultura – Ditadura Militar

ABSTRACT

The present work aims to analyze one of the main musical "bodies" of the counterculture and aesthetic resistance of the country, the musical trio Secos & Molhados. The iconic trio that stamped on the stages of Brazil in the 70s with performances and songs of political, sexual and structural contestation, totally innovating the artistic and musical conception of the country. And it is for this reason that this present work aims to analyze the artistic and musical impact provoked by the group that had as the core of its composition to draw the attention of the audience using the imagery for shock, and from there generate the questioning and discovery of the "new". Dry & Wet called into question not the open questioning of the military regime, but rather the society that maintained such a system.

Keywords: Secos & Molhados- Protest Music – Counterculture – Military Dictatorship

LISTA DE SIGLAS

CGT - Comando Geral dos Trabalhadores

EUA - Estados Unidos da América

LP - Long Play

MPB – Música Popular Brasileira

PCB - Partido Comunista Brasileiro

UNE – União Nacional dos Estudantes

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1: Secos & Molhados. Androginia ao vivo. Fonte: Baú do Mairon 33
- Figura 2: Secos & Molhados apresentando no estádio Maracanãzinho. Fonte: Ronald Fonseca / Agência O Globo 35
- Figura 3: Gerson, João Ricardo e Ney Matogrosso, em 1973 (Foto: J. Ferreira da Silva) 36
- Figura 4: O grupo, com João Ricardo (alto), Gerson e Ney, no Teatro 13 de Maio, São Paulo, em 1973 Foto: Ary Brandi 36
- Figura 5: Secos & Molhados em um show no mês de fevereiro de 1974. Fonte: Revista Estadão 39
- Figura 6: No palco do Maracanãzinho, em 1974. Fonte: Foto: Ronald Fonseca / Agência O Globo 39
- Figura 7: Figura 8: Secos e Molhados em show no Maracanãzinho, 1974. Fonte: Revista TRIP 40
- Figura 8: Ney Matogrosso à frente dos Secos & Molhados em show em Osasco, no ano de 1974. Fonte: Foto: Ary Brandi 40
- Figura 9: Secos & Molhados 1973. Fonte: 97. 1 Paraná Educativa 42
- Figura 10: Gerson, João Ricardo e Ney Matogrosso no camarim em 1974. Foto: Lucio Marreiro 43
- Figura 11: Jornal anunciando o “meteórico fenômeno” Secos & Molhados em 1973. Fonte: Baú de raridades 43
- Figura 12: Capa da revista O Cruzeiro de 1974. Fonte: Baú de raridades 44
- Figura 13: Capa de revista com matéria estampada do Secos & Molhados de 1974 44
- Figura 14: Manchete da revista Popsom de 1973 sobre o lançamento de Secos & Molhados. Fonte: Baú do Mairon 46
- Fonte 15: Capa do primeiro LP do Secos & Molhados (1973). Fonte: Baú de raridades Secos & Molhados 48
- Fonte 16: Capa do segundo LP do Secos & Molhados (1974). Fonte Baú de raridades Secos & Molhados 58

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1	14
O ENGAJAMENTO POLÍTICO E CULTURAL DA JUVENTUDE NOS ANOS DE CHUMBO	14
1.1	A INDÚSTRIA 18
	CAPÍTULO 2
	24
SECOS & MOLHADOS E O METEÓRICO FENÔMENO: ARTE E PROTESTO	24
CAPÍTULO 3	43
SONS QUE VOAM E ECOAM	43
3.1	CAPA DE DISCO 1973: SECOS & MOLHADOS
	45
3.2	ANÁLISE DE MÚSICA: ROSA DE HIROSHIMA
	49
3.2.1	ANÁLISE DE MÚSICA: SANGUE LATINO
	51
3.2.2	ANÁLISE DE MÚSICA: O VIRA
	53
3.3	CAPA DE DISCO 1974: SECOS & MOLHADOS
	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS:	60
FONTES	62
FONTES AUDIOVISUAIS	62
JORNAL: O GLOBO	62
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	63

INTRODUÇÃO

**Rompi tratados, traí os ritos.
Quebrei a lança, lancei no espaço
Um grito, um desabafo
E o que me importa é não estar vencido
Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos
Meu sangue latino**

João Ricardo & Paulinho Mendonça¹

Para compreender como cheguei a esse tema de pesquisa devo recorrer as minhas saudosas memórias de infância, que estão em sua grande maioria conectadas às músicas dos anos 1960/1970/1980, graças ao meu pai. Um grande ouvinte das músicas internacionais e nacionais que marcaram sua juventude e conseqüentemente a minha. Já nos primeiros anos da adolescência quando ainda pensava em ser escritora – ideia que durou pouco - descobri a maravilhosa “Literatura de Protesto” e seus principais arautos; Torquato Neto; Anna C; Paulo Leminski; Waly Salomão; entre outros famosos da “Geração Mimeógrafo” que agitaram o Brasil na década de 1970. Através do movimento cultural que buscava por meio da literatura uma atuação cultural distante dos padrões da Academia e indiferente à Crítica Literária. Nesse contexto de curiosidade e pesquisa por movimentos artísticos de protestos semelhantes ao do Festival de Woodstock (1969) me deparei com um dos maiores movimentos de ruptura da música popular brasileira, a chamada Tropicália, que sacudiu o ambiente musical entre 1967 e 1969. Através da minha paixão pela música popular busquei consumir grupos musicais que participavam da cena musical pelos espaços abertos do tropicalismo. Belchior, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Novos Baianos, Raul Seixas, Gal Costa, Clube da Esquina, Fagner entre outros. Foi durante esses momentos de nostalgia que me deparei com um dos mais famosos trios musicais dessa geração; o Secos & Molhados.

Formado por João Ricardo (vocaís, violão e harmônica), Gerson Conrad (violões e vocaís) e Ney Matogrosso (vocal) cuja voz e presença marcante chocaram o Brasil, um grupo emblemático que estampou os palcos brasileiros dos anos 70 com performances e músicas de contestação política, inovando totalmente a concepção artística e musical do país. Com o

¹ IN: Secos & Molhados, *Secos & Molhados* 1973

passar dos anos, Secos & Molhados nunca deixou de estar presente em minha vida, durante a época da escola, cursinho e a faculdade a banda nunca deixou de me acompanhar, principalmente, no ano de 2020 quando a pandemia global da Covid-19 instaurou pelo mundo e a política de isolamento social atingiu minha rotina. A música se tornou minha válvula de escape para não "endoidecer". A Universidade Federal de Uberlândia ficou paralisada por meses até o final daquele mesmo ano, quando então as aulas regressaram por meio das plataformas virtuais ofertando apenas três disciplinas por período. Nessa perspectiva, me matriculei na disciplina optativa de nome “História e Música” ofertada pelo instituto de História e ministrada pelo Prof. Drº Newton Dângelo, que propôs como avaliação final da matéria desenvolver um projeto de pesquisa sobre grupos musicais com o recorte temporal entre as décadas de 1950 a 1980. A partir daí brotava os primeiros esboços do que se tornaria esta dita monografia.

O presente trabalho de conclusão de curso aborda como tema de pesquisa o grupo musical “**Secos & Molhados no Brasil dos anos 1970: Arte e Protesto**” e tem o intuito de compreender a relação da imprensa com os Secos & Molhados e o fenômeno de Massa. Investigar também a expressividade das performances que o vocalista do trio - Ney Matogrosso - exibia nos palcos compreendendo como o corpo e a arte se tornaram fundamentais para a estética do grupo, construindo um “discurso de performance” controverso entre a sociedade e o governo do período. Ademais analisarei a ambivalência das letras das canções, tentando encontrar protestos e desabafos contra um governo repressivo, como também, buscar contextualizar o período histórico em que a Contracultura surge como meio de manifestação político e social. Tendo como foco o estudo dos movimentos artísticos de contracultura no Brasil, a pesquisa acerca do regime ditatorial implantado no país nas décadas trabalhadas também está sendo contemplada ao longo da escrita do trabalho, bem como a análise e a interpretação das fontes históricas escolhidas. As questões que norteiam essa pesquisa concentram-se em entender como o Secos & Molhados consagrou-se como um fenômeno durante o regime militar, tornando-se um dos principais “*corpos*” musicais da contracultura e da resistência estética do país.

Além dos objetivos específicos que abordam a pesquisa da historiografia da Contracultura, a apresentação das ações culturais no Brasil da repressão e em outras localidades, será analisado como fonte os dois únicos LPs lançados pelo trio, o primeiro de 1973 e o segundo de 1974, além de algumas das canções que constituem os respectivos álbuns. A metodologia entendida como adequada para encaminhar a escrita do presente posto

se concentra na revisão bibliográfica em teses, dissertações, livros, capítulos de livros, artigos, revistas e entrevistas para realizar leituras e apontamentos, que serviram para obter conhecimento sobre o tema como referência ao longo da produção do trabalho. Além da análise das fontes, seguindo alguns passos de estudo sobre música contida em uma das referências utilizadas, o historiador Marcos Napolitano e José Ramos Tinhorão a leitura e a escrita foram processos concomitantes, e nas referências bibliográficas encontram-se importantes nomes da historiografia, das ciências sociais, da filosofia e das letras: estudiosos como Martin-Barbero; Theodor W. Adorno; Max Horkheimer; Walter Benjamin, Edgar Morin; Alberto Moby, entre outros.

No primeiro capítulo denominado **“O engajamento político e cultural da juventude nos anos de chumbo”** aborda a contextualização política e social do período e os desdobramentos sobre efervescentes movimentos culturais da juventude, bem como a resistência da música popular brasileira. O segundo capítulo **“Secos & Molhados e o meteórico fenômeno: Arte e Protesto”** contempla o impacto do trio Secos & Molhados na sociedade, levando em consideração a estética e as performances extravagantes e ousadas do grupo frente a uma sociedade conservadora e militarizada. O terceiro capítulo **“Sons que voam e ecoam”** se dedicará de maneira mais aprofundada à análise das fontes escolhidas: os discos de 1973 e 1974. Como pauta da investigação, busquei esquadrihar as capas dos dois álbuns como também três canções do primeiro; “Rosa de Hiroshima”, “Sangue Latino” e “O Vira” e “Delírio” do segundo, respectivamente.

CAPÍTULO 1

O ENGAJAMENTO POLÍTICO E CULTURAL DA JUVENTUDE NOS ANOS DE CHUMBO

**Mas não se esqueçam da rosa, da rosa
Da rosa de Hiroshima, a rosa hereditária
A rosa radioativa, estúpida inválida
A rosa com cirrose a anti-rosa atômica
Sem cor, sem perfume, sem rosa, sem nada**

*Vinicius de Moraes*²

Em 1965, estreou na TV Record um programa chamado “Jovem Guarda” onde se apresentavam artistas que estavam proliferando o novo ritmo. Apresentado por Wanderléa, uma das cantoras surgidas nesta nova leva, Roberto e Erasmo Carlos, o programa virou uma febre entre jovens brasileiros dos grandes centros urbanos da época juntamente com os artistas que o interpretavam, emergindo o que se tornaria mais tarde um fenômeno de contracultura. Segundo Brandão e Duarte,

[...] além disso, tanto a letra das canções da Jovem Guarda quanto o jeito dos artistas que as cantavam denunciavam uma crítica à inocência de um país que se modernizava e ao mesmo tempo andava de braços dados com arcaicos padrões de comportamento” (p.67)

Desta contribuição, pode-se inferir que apesar da aparente rebeldia impingida pelo ritmo, o comportamento de seus propagadores na verdade não representava uma quebra significativa nos padrões sociais estabelecidos. Em contrapartida, negar de todo o caráter contestador do movimento seria aderir a uma visão ortodoxa do fato. Apesar de ter sido de uma maneira sutil e inocente, alguns comportamentos foram modificados pelo movimento. O uso da minissaia, os namoros um pouco mais abertos e o próprio padrão musical da Jovem Guarda representaram pontos de resistência e de mudanças. Para os autores;

[...] Esse movimento nos permite compreender por que, na época, a irreverência e o despojamento das massas roqueiras implicariam uma crítica à inocência de um país que se modernizava e, ao mesmo tempo, andava de braços dados com padrões

² IN: Secos & Molhados, *Secos & Molhados* (1973)

arcaicos de comportamento. Como podemos perceber, a Jovem Guarda encontra-se distante do universo pensante da maioria da intelectualidade e dos jovens universitários brasileiros, preocupados com o papel da arte na conscientização das desigualdades sociais e na ao regime de resistência militar do país [...] O Fino da Bossa e Jovem Guarda. Mais tarde, foi transposta para os festivais, na oposição entre os defensores da música de protesto e os tropicalistas. (p.51-52)

Os autores ainda pontuam que:

[...] A cultura jovem dos anos 60 no Brasil chegou ao final da década enfrentando duas novas questões: questões de um lado, a tentativa de manter uma produção cultural engajada, motivada pela ideia de revolução e transformação social, tal como fora equacionada até 1964 (principalmente no governo João Goulart), revelando-se cada vez mais “fora do lugar”, pelo próprio fechamento dos canais de expressão política. De outro lado, a participação na indústria cultural, identificada como uma espécie de “traição” à cultura nacional, pois era tida como uma forma de cooptação utilizada pelo regime militar e pelo capital estrangeiro. Nesse impasse, o Tropicalismo tentou responder de forma original. Entre a exigência de uma cultura politizada e a solicitação de uma cultura de consumo, optou pela tensão que poderia ser estabelecida entre esses dois polos de concepção estética e política. (p.55)

Nesse ínterim, percebe-se a influência que esse movimento atribuiu para as músicas de protesto do período, se estabelecendo ainda mais entre a juventude através das letras de contestação política e social por meio dos cenários artísticos e musicais da época, a verdade é que poucos movimentos culturais tiveram uma presença mais expressivamente contestadora quanto a Tropicália. O que ficou conhecido como “Tropicalismo musical”, constituiu-se e consolidou-se ao longo dos anos 1967 e 1969. As produções tropicalistas, na música, teatro, cinema e nas artes plásticas, sintetizaram uma formação cultural emergente e complexa, imersa em elementos históricos e políticos. Essas obras emergiram no seio da cultura nacional-popular e em pleno diálogo com a produção cultural da época. No Brasil, o momento cultural dos anos 1960 era de “relativa hegemonia da esquerda”, “composta de um amplo imaginário que unia uma série de artistas e intelectuais envolvidos em diferentes projetos, envolvendo certos estratos da classe média intelectualizada e os jovens universitários em meios a seus impasses ideológicos” (SCHWARZ, 2008, p.71-73). O ambiente musical, especificamente, era constituído por um frentismo da esquerda nacionalista³, com sua matriz

³ Esse frentismo cultural é debatido por Marcos Napolitano em sua Tese de Livre-Docência, “Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964- 1980)” (2011), como sendo o guia da militância cultural comunista e dos valores do nacional-popular.

nacional popular⁴, definido como “mediação elaborada entre o local (dialetal-folclórico) e o universal (cosmopolita-burguês)” (NAPOLITANO, 2011, p.309), aglutinando um leque de grupos sociais e gêneros musicais, marcados pelos ritmos oriundos da Bossa Nova e de diversos gêneros do samba, com certa politização, que buscava nas raízes nacionais a criação de uma identidade nacional que se identificasse com o “povo”, superando os arcaísmos do Brasil e seus “males de origem” bem como o subdesenvolvimento nacional, conscientizando o público dos problemas nacionais, com uma música engajada de cunho social. Nesse sentido Napolitano argumenta que:

[...] música, sobretudo a chamada “música popular”, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. (NAPOLITANO, 2002, p.07)

A chamada “Contracultura” chegou também ao Brasil na mesma época, seguindo o rastro do movimento “tropicalista”. Percebe-se assim que, diferentemente dos EUA, no Brasil o rock não foi porta-voz dos movimentos juvenis de protesto nem mesmo da nossa contracultura, principalmente no ponto em que analisamos a “cultura” como algo que nos serve de amparo e resistência contra as forças coercitivas dominantes dos sistemas de poder, buscando alcançar uma mudança social significativa. É nesse sentido que a contracultura se encaixa como um movimento que visava romper algumas barreiras culturais impostas ao longo do tempo, as quais se mantinham e se mantêm ativas nos discursos e nas ações dos detentores do poder.

Aos poucos, os meios de comunicação de massa começaram a veicular um termo novo, contracultura. Inicialmente o fenômeno é caracterizado por seus sinais mais evidentes: cabelos compridos, roupas coloridas, misticismo, um tipo de música, drogas e assim por diante. Um conjunto de hábitos que, aos olhos do conjunto das famílias da classe média, tão ciosas de seu projeto de ascensão social, parecia no mínimo um despropósito, um absurdo mesmo. Rapidamente, no entanto, começa a ficar mais claro que aquele conjunto de manifestações culturais novas não se limitava a essas marcas superficiais. Ao contrário, significava também novas maneiras de pensar, modos diferentes de encarar e de se relacionar com o mundo e com as pessoas. Enfim, um outro universo de significados e valores, com suas regras próprias. (PEREIRA, 1986, p.8)

⁴ O que ficou conhecido como nacional-popular, tem sua raiz já no modernismo dos anos 1920, com diversas peculiaridades que, em grande medida, divergem do viés politizado assumido ao longo da década de 1960, possuindo tons e matizes distintos nas diversas esferas artísticas, adquirindo conotações específicas, mediante as intencionalidades e posições dos artistas, assumidas historicamente.

Ainda, por mais que a contracultura possa ser entendida e dada como qualquer movimento e/ou ação que busca algum aspecto de mudança dentro de uma cultura engessada e assegurada pelo sistema, abordaremos as características e a filosofia da mesma nos “anos 60 que tanto marcaram, de modo radical e definitivo, a experiência da juventude internacional” (PEREIRA, 1986, p. 12). Tais movimentos foram liderados, em sua maioria, por estudantes intelectualizados, advindos das classes média e alta. Eles haviam tido, portanto, acesso a uma boa formação cultural e, agora, estavam contestando o regime capitalista, e buscando um novo modo de vida. Importante também é salientar que esta juventude ansiosa por mudanças buscava uma identidade própria a seu tempo, distinta daquela velha moral pregada por seus pais. Ora, isso quer dizer que a eclosão desses movimentos também está ligada a um processo juvenil de se criar uma cultura independente e alcançar, assim, a modernização dos costumes de acordo com novos padrões. Neste mesmo período, era notável a influência exercida pelas culturas elitistas estadunidense e europeia sobre os países periféricos, dentre eles o Brasil. Tal influência pode ser explicada também pelo papel assumido pela mídia global nestes locais, principalmente pelos grandes canais televisivos.

O que fica mais evidente é que esse movimento *contraculturalista* teve mais expressão nas artes em geral, com seus valores estéticos e intelectuais, principalmente na música, exemplo disso é o próprio tropicalismo. E no que diz respeito ao engajamento político da juventude de classe média de esquerda, já colocava em pauta questionamentos e a proposta de fortalecimento das reformas de base no governo, a fim de concretizar as instituições democráticas, período no qual os militares já mostravam descontentamento, antes mesmo de assumirem o poder sob o país. A perda de espaço da temática da Bossa Nova, pela não adequação à vida nacional, abriu espaço para a canção engajada no país. Na década de 1960 no Brasil a música, como a arte em geral, era um instrumento de discussões sobre a situação do país na época. Principalmente por meio dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes, criado em 1961, a fim de oportunizar a conscientização das camadas sociais tidas à margem da sociedade, das ações sociais e políticas que gerava as condições da sociedade brasileira naquele determinado momento, e garantir a “proliferação” da cultura nacional pelo país.

Com o acirramento da repressão da Ditadura Militar e a promulgação do Ato Institucional nº 5(AI-5) ainda em 1968, o país entrava no período mais repressivo do regime Militar após o golpe de 1964 e a nova música popular brasileira (MPB), iniciada com o

“movimento bossanovista”⁵, foi sofrendo contínuas transformações que acabaram por dar origem a uma nova tendência na música popular brasileira: o conteúdo de protesto nas letras. Os jovens universitários urbanos aprovaram esta “revolução” na MPB e, no decorrer do processo ditatorial no país, usaram muitas de suas canções para ilustrar sua aderência a diversas questões sociais, culturais e, principalmente políticas, ao se manifestarem contra a Ditadura. Sem dúvida, a esta altura já poderia ser chamada de uma “juventude politicamente engajada”. Nas palavras da professora Júlia Faliverne Alves

[...] através dos novos meios de comunicação, tornaram mais perceptivos os grandes contrastes sociais existentes no nosso país e no mundo e mais claras as causas internas e externas do nosso subdesenvolvimento. (ALVES, 1996, p. 105)

Ainda, Moby enfatiza;

Sabidamente dividida em fatias pela “indústria cultural”, a música popular atendia a todos os tipos de público. No entanto, uma diferença básica, centrada não exatamente na oposição “música universitária” (ou MPB) X “música cafoná” (“samba-jóia”, baladas românticas, etc.) [...] Enquanto para os compositores e cantores do MPB havia uma preocupação latente (e em muitos casos, como vimos, até mesmo relativamente explícita tentando acompanhar a tradição da canção de protesto dos anos 60) com a denúncia do autoritarismo, os representantes das demais denominações em que foi dividida a música popular brasileira ou ignoravam tais preocupações ou nunca deixavam que ou interferissem no seu trabalho artístico (MOBY, 1994, 166-167)

1.1 A INDÚSTRIA FONOGRAFICA E O PAPEL DE INTERMEDIÇÃO AO MASSIVO

Nascido na Espanha, mas radicado na Colômbia desde a juventude, Jesús Martín-Barbero⁶ pode ser considerado um dos ícones das teorias da Comunicação latino-americanas. Sua obra “Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia”, publicada em 1987, tornou-se um marco ao encarar os problemas da comunicação a partir da cultura. Voltando o olhar às *mediações* (e não aos meios), o estudioso procurou rever o paradigma da relação linear entre produtores e receptores dos conteúdos massivos. Ao pesquisar os diferentes usos e apropriações populares, ele não encontra pura passividade e submissão, mas

⁵ Relativo ao movimento ou estilo musical da Bossa Nova . *In*: Dicionário online Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em < <https://dicionario.priberam.org/bossa-nova>> Acesso em: 25/01/2023

⁶ Jesús Martín-Barbero (1937-2021) foi um semiólogo, antropólogo e filósofo colombiano, nascido na Espanha. Viveu na Colômbia desde 1963. Foi um teórico e pesquisador da comunicação e cultura e um dos expoentes nos Estudos Culturais contemporâneos.

também resistência, reconhecimento e negociação de sentido. Dessa forma, sua análise contrasta radicalmente com a teoria crítica formulada pela Escola de Frankfurt⁷: enquanto, para Barbero, os meios de comunicação de massa e a Indústria Cultural propõem uma perspectiva que o público dispõe, de forma diferente, em seus vários segmentos constitutivos, por outro lado, a Escola de Frankfurt aponta as Indústrias Culturais como uma ferramenta inexorável de controle social, manipulação da consciência das massas. Desse modo, o filósofo apresenta suas ideias quanto aos meios massivos de formação das culturas, para ele é a partir de dentro da esfera da cultura popular que se inicia suas teorias quanto à comunicação e a cultura latino-americana, é neste viés que os meios ganham o estatuto de agentes culturais. O autor os concebe como dispositivos que revitalizam a comunicação, a cultura e o conhecimento, na medida em que são vistos em relações de sentido com as audiências, a partir das referências sociais e culturais destas.

[...] A verdadeira proposta do processo de comunicação e do meio não está nas mensagens, mas nos modos de interação que o próprio meio – como muitos dos aparatos que compramos e que trazem consigo seu manual de uso – transmite ao receptor. (MARTIN-BARBERO, 1987, p. 55).

É neste cenário que o massivo e o popular são referenciados, pois para o autor fica evidenciado que os meios de comunicação não exterminam as culturas e a comunicação popular, nem se confundem com elas, mas são espaços que podem ser sobrepostos, inter-relacionados, ou não, dependendo dos usos dados pelos receptores. É inserindo-os no mundo social e cultural que se propõe pensar nos meios de comunicação, não como aparelhos, mas como instituições sociais que constituem e são constituídas pela sociedade, e por suas práticas produtoras de sentido. Para ele essa mediação é realizada através desses meios, aquelas formas de comunicação que estavam entre a pessoa que ouvia o rádio e o que era dito no rádio, por exemplo.

[...] Os efeitos da industrialização capitalista sobre o quadro de vida das classes populares são visíveis. E vão mais longe do que as burguesias talvez esperassem. É toda a trama social que se vê afetada, transbordando em seu leito por movimentos de massas que põem em perigo os pilares da civilização. (MARTIN-BARBERO, 1987, 43-44)

⁷ Foi uma escola de pensamento filosófico e sociológico, filiada ao Instituto de Pesquisa Social, que nasceu como um projeto de intelectuais vinculados à Universidade de Frankfurt. A Teoria Crítica foi o elo conceitual que uniu os intelectuais da Escola criando uma nova interpretação do marxismo, da sociologia e da política no início do século XX

Desse modo ao falar do percurso “do popular ao massivo”, Barbero quer superar uma “compreensão dos processos sociais baseada na exterioridade conspirativa da dominação” para uma análise que parta das mediações, ou seja, “da hegemonia pela qual se luta, na qual se constituem as classes e se transforma incessantemente, a relação de forças e sentidos que compõem a trama do social” (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 131). O autor se afasta de uma concepção mecânica e fatalista da cultura que fazia da classe dominada um ser passivo, mas, ao mesmo tempo, tenta não cair no outro extremo, nas tendências “*culturalistas*” que buscavam em alguma essência do popular a contraposição imediata às classes dominantes. Ele vai defender que:

[...] O valor do popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem e as estratégias através das quais filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica, e o integram e fundem com o que vem de sua memória histórica (MARTÍN –BARBERO, 1987, p. 113)

Para ele, é através dessa fusão do rural com o urbano que o popular e o massivo escandaliza os críticos literários, mas que constrói uma ponte entre o povo e o sentimento nacional. Nesse sentido, fica claro que o cinema, o rádio e a música tiveram origens “populares” por serem justamente acessíveis ao público não-letrado. Já no Brasil, o autor evidencia o projeto do nacionalismo musical, que operava de forma interior e exterior, o que gerava uma “faixa de isolamento” separando a música popular – folclórica aquela praticada no campo – da ruim, a música comercializada que é feita na cidade.

O diálogo multidisciplinar proposto por Barbero baseia-se, sobretudo, na relação entre cultura e comunicação de massa. Sua visão de cultura é mais dinâmica e menos elitista que, por exemplo, a visão de Max Horkheimer ⁸e Theodor Adorno⁹. Estes que são considerados os expoentes da chamada Teoria Crítica ¹⁰da Escola de Frankfurt¹¹, desde a publicação, em 1947,

⁸ Filho de um industrial judeu, Max Horkheimer nasceu em 14 de fevereiro de 1895, em Stuttgart, na Alemanha. Se consagrou como filósofo e sociólogo, tendo êxito ao ser um dos fundadores do Instituto de Pesquisas Sociais mais comumente reconhecida como Escola de Frankfurt

⁹ Theodor W. Adorno (1903 – 1969) foi um filósofo, sociólogo e musicólogo alemão. Foi um dos principais membros da primeira geração da chamada Escola de Frankfurt e também um dos principais pensadores da teoria crítica, modo de pensar a sociedade inaugurado no pensamento da escola de Frankfurt

¹⁰ A Escola de Frankfurt acreditava que a teoria crítica social deveria ser abrangente e direcionada para a totalidade da sociedade. A Teoria Crítica visa a criticar e mudar a sociedade como um todo, em contraste com a teoria tradicional que visa somente a entender e explicar a sociedade

do livro *Dialética do Esclarecimento*, onde Adorno e Horkheimer, consagrou o termo “*Indústria Cultural*” como uma forma de se dirigir aos meios de comunicação de massa e aos produtos - formas e conteúdo - por eles veiculados.

Os autores condenam o que chamam de indústria cultural e defendem a autonomia da arte burguesa, argumentam que esta não deveria sofrer alterações para ser vendida para a massa, pois tais alterações implicaram em uma simplificação de forma e conteúdo para que o grande público pudesse entender e gostar do que estaria sendo transmitido pelos meios de comunicação de massa. Segundo os autores supracitados, através da dissolução dos últimos resíduos pré-capitalistas, a diferenciação técnica e social, a perda da importância da religião objetiva e o excesso de especialização, levaram a cultura para um caos, e tal afirmação se faz falsa já que na verdade a cultura contemporânea aos filósofos já se mostrava bastante semelhante em suas vertentes. O rádio, o cinema e as revistas são unidos em um sistema: eles em separado são coerentes, e em conjunto também se apresentam com coerência. A semelhança se faz tão perceptível, que para eles até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo de aço” (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 99)

Assim como o capitalismo passa da fase liberal para a fase de monopólio, os mercados da cultura não seriam diferentes. Desta maneira, as culturas de massa se tornam idênticas ao mundo do trabalho. Aqueles que dirigem os meios de difusão de cultura já não escondem o quanto tornaram a “cultura” mera mercadoria.

[...] O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos. (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 100).

Os dirigentes de cinema e rádio já não se esforçam para apresentar qualquer tipo de arte, eles estão visando apenas à monetização que o que eles apresentam vai gerar, não há

¹¹ A Escola de Frankfurt foi uma escola de análise e pensamento filosófico e sociológico que surgiu na Universidade de Frankfurt, situada na Alemanha. Tinha como objetivo estabelecer um novo parâmetro de análise social com base em uma releitura do marxismo

compromisso com a apresentação de uma arte legítima, é só mais uma mercadoria em suas mãos. Na sequência do capítulo da obra em questão, mais intensa se torna a análise e crítica à indústria cultural. E para entendermos melhor o que ela é, mostra-se aqui uma citação da obra *Max Horkheimer: Teoria Crítica e Barbárie* (2011), de autoria de Rafael Cordeiro Silva: “Por indústria cultural entendem Adorno e Horkheimer o investimento em lazer e diversão arquitetado pelos grupos industriais e econômicos dominantes com a intenção de domesticar os indivíduos.” (SILVA, 2011, p. 126).

Algo que não deve ser esquecido é o fato de que a Indústria Cultural está de posse da classe economicamente mais forte. Logo, o modo de vida material, intelectual e cultural será a reprodução do modo de vida desta classe. A Indústria Cultural usa a estratégia da demanda popular para a apresentação dos “produtos” que ela disponibiliza, formando uma falsa impressão de gosto individual, o que se faz totalmente falso, pois quanto maior for o alcance das rádios, cinema e relacionados, mais inevitável se faz a padronização do que é apresentado à sociedade. Assim, a indústria cultural nada mais faz do que satisfazer necessidades iguais. Essas necessidades padronizadas surgiram da “necessidade dos consumidores”, pois são aceitas sem alguma resistência, o que é explicado pelo nível de manipulação que a indústria cultural consegue ter, gerando uma necessidade nivelada por ela mesma, tornando o sistema cada vez mais coeso e unitário. Assim, a ideologia da classe dominante gera uma necessidade à classe menos favorecida, que a compreende como uma necessidade real e consome os produtos enfadonhos produzidos pela Indústria Cultural com a ideia de que estão sendo realmente atendidas e que estão culturalmente bem fornecidos pelos meios de comunicação de massa. Assim a classe menos favorecida continua reproduzindo a ideologia da classe dominante.

[...] A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma. Os automóveis, as bombas e o cinema mantêm coeso o todo e chega o momento em que seu elemento nivelador mostra sua força na própria injustiça à qual servia. Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre lógica da obra e do sistema social. (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 100).

Adorno e Horkheimer mencionam a passagem do telefone para o rádio como um ponto fundamental para a disseminação da cultura de massa e a submissão do indivíduo, argumentando que o rádio democraticamente transforma todos em ouvintes, e tira a participação enquanto sujeito que o indivíduo tinha com o telefone. A passagem do telefone

ao rádio separou claramente os papéis. Liberal, o telefone permitia que os participantes ainda desempenhassem o papel do sujeito. Democrático, o rádio transforma-os a todos igualmente em ouvintes, para entregá-los autoritariamente aos programas, iguais uns aos outros, das diferentes estações. (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 100). Aqueles que se submetem à forma de ingresso nas programações do rádio já se programam para seguir o padrão daquilo que já está instituído, antes mesmo da própria indústria os moldar, eles já se acomodam em moldes que cancelam qualquer tipo de espontaneidade artística. Assim, afirmar que “a atitude do público que pretensamente e de fato favorece o sistema da indústria cultural é uma parte do sistema, não sua desculpa”. (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 101).

Nesse contexto, podemos considerar que o grupo Secos & Molhados ocupou espaços em ambos os nichos, “tanto o mais popular, por conta do grande sucesso e da postura polêmica, como entre os ouvintes atentos aos aspectos inovadores presentes nas composições e nas apresentações ao vivo” (VARGAS, 2010, p. 6). Sobre isso, Adorno e Horkheimer ressaltam que, no contexto da Indústria Cultural, em que a imitação e homogeneização impõem-se sobre os produtos culturais, “quem resiste só pode sobreviver integrando-se” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 123), ou seja, uma “rebeldia realista” torna-se a marca registrada de quem inova dentro da indústria, passando a “pertencer a ela assim como o participante da reforma agrária ao capitalismo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 123). Por isso, é preciso pontos de convergência com o status quo em meio aos questionamentos da revolta. Assim, “a esfera pública da sociedade atual não admite nenhuma acusação perceptível em cujo tom os bons entendedores não vislumbram a proeminência sob cujo signo o revoltado com eles se reconcilie” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 123).

2. CAPÍTULO

SECOS & MOLHADOS E O METEÓRICO FENÔMENO: ARTE E PROTESTO

Vira, Vira, Vira
Vira, vira, vira homem, vira, vira
Vira, vira, lobisomem,
Vira, vira, vira
Vira, vira, vira homem, vira, vira
Bailam corujas e pirilampos entre os sacis e as fadas
E lá no fundo azul na noite da floresta
A lua iluminou
A dança, a roda, a festa.

João Ricardo e Lulhi¹²

O uso da música como documento histórico é um campo ainda pouco explorado no meio historiográfico. “Embora não seja uma prática nova, ela não é tão utilizada como as fontes mais tradicionais da historiografia, no entanto, há práticas historiográficas que conseguem incorporar fontes de pesquisa menos legitimadas” (BARROS, 2012, p.132), como a própria música (José Ramos Tinhorão)¹³, e outras expressões até menos convencionais, como relatos de sonhos (Reinhart Koselleck)¹⁴ como fonte de pesquisa histórica. Tais movimentos demonstraram um gesto de valorização das narrativas subalternas, produzidas de baixo para cima, como importante fonte para a produção histórica. No Brasil, a música popular, provavelmente mais do que qualquer outra manifestação cultural, por sua penetração indubitável na camada média urbana da população, teve papel fundamental na formação de uma identidade nacional. A introdução do sistema elétrico de gravação, já em 1927,

¹² IN: Secos & Molhados, *Secos & Molhados* (1973)

¹³ José Ramos Tinhorão (Santos, 7 de fevereiro de 1928 — São Paulo,^[1] 3 de agosto de 2021^[2]) foi jornalista, crítico, ensaísta, pesquisador e historiador. Considerado uma das principais referências em pesquisa, história e crítica da MPB (Música Popular Brasileira). In: <https://ims.com.br/titular-colecao/jose-ramos-tinhorao/> Acesso em: 15/03/2023

¹⁴ Reinhart Koselleck (Görlitz, 23 de abril de 1923 — Bad Oeynhausen, 3 de fevereiro de 2006) foi um historiador alemão do pós-guerra, dedicou-se a mostrar, em suas obras, que o historiador e a história não se separam. As próprias experiências que ele vivenciou foram importantes para o desenvolvimento de suas reflexões, que culminaram com a proposta de uma “História dos Conceitos” na contemporaneidade. In: <https://editoraunesp.com.br/blog/koselleck-reflete-sobre-o-papel-do-individuo-de-suas-experiencias-e-da-linguagem-na-construcao-da-historia> Acesso em: 15/03/2023

proporcionou um enorme alcance deste tipo de manifestação cultural¹⁵. Entretanto, foi nos anos 1970, com o processo de consolidação da indústria fonográfica e da televisão, que a música teve seu período de maior crescimento. O caráter de socialização trazido pela Indústria Cultural, conforme trataremos mais adiante, no sentido da divulgação das músicas, aliado à massificação da televisão, fez com que a música se tornasse presença constante na vida dos habitantes das grandes cidades, sendo um veículo de manifestação bastante utilizado. Como podemos perceber, graças à significativa importância da indústria fonográfica e à forte capacidade de influência da música nas grandes metrópoles brasileiras, o regime militar não pôde deixar de voltar as suas atenções para este tipo de manifestação cultural.

A Constituição de 1937 aumentou a área de atuação da censura, incluindo a radiodifusão, a constituição de 1946 ratificou os ditames acerca da censura que já existiam na Constituição de 1937. A partir de 1965, uma nova legislação censória foi sendo construída pelo regime militar, aproveitando muitos artigos já existentes e criando novos mecanismos que melhor atendessem às suas necessidades coercitivas. A ação censória, institucionalizada em códigos e leis, foi orientada no sentido de preservar a moral vigente e o poder constituído. (CAROCHA, 2005. P, 01) ¹⁶

A censura musical inserida no âmbito da moral e dos bons costumes não foi criada pelo regime militar pós-64, pois desde o Estado Novo (1937-1945) “a censura prévia vigiava de perto a música popular, canções de teor político só eram divulgadas pelo rádio quando elogiosas ao Estado” (MOBY, 1994, p. 105), mas foi sendo adaptada paulatinamente às especificidades do período em questão. A censura e todas as outras que fizeram parte do conjunto conhecido por diversões públicas eram feitas previamente, o que conferiu ao processo censório uma grande capacidade de coerção¹⁷.

Para burlar a Censura, os compositores se vêem obrigados a enveredar pelos caminhos do chamado “desbunde” (expressão utilizada por Eduardo Amorim Garcia para designar, na MPB, as canções cujas letras se fizeram às imagens de uma utopia não localizada no tempo e no espaço através de “viagens”, “portos”, “cais”, “partidas” “trens”, “estações” ou “festas” (expressão cunhada por Gilberto Vasconcellos para as letras cujo sentido estava não no dito, mas no interdito, nas entrelinhas). (MOBY, 1994, P.154)

¹⁵ CABRAL, Sérgio. ABC do Sérgio Cabral: um desfile dos craques da M.P.B. Rio de Janeiro: Codecri, 1979. p.36

¹⁶ Carocha, Lois Maika. Pelos versos das canções: Um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante o regime militar brasileiro (1964-1985). ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Londrina, 2005. In: <http://snh2013.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Maika%20Lois%20Carocha.pdf> Acesso em: 15/03/2023.

¹⁷ A expressão “diversões públicas” compreendia música, teatro, televisão, cinema, programação radiofônica e atividades circenses

Logo, se o Golpe de 1964 colocou o Brasil nos eixos do processo de modernizar, beneficiando a burguesia nacional e o capital estrangeiro, principalmente o norte-americano, ele surpreendeu as bases sociais de esquerda que sustentavam o governo João Goulart, que acabou revelando uma fragilidade e incapacidade de resistência em relação à tomada do poder pelos militares. A repressão desencadeada pelo governo militar incluiu o silenciamento de diversas organizações de esquerda, tais como o Comando Geral dos Trabalhadores; União Nacional dos Estudantes; Partido Comunista do Brasil, entre outros.

“As greves foram declaradas ilegais e para se entender a ofensiva contra o movimento sindical pela ditadura, basta dizer que, entre 1964 e 1979, ocorreram 1.202 intervenções em sindicatos, 810 das quais só entre 1964 e 1965, 78 destituições de diretorias, 31 intervenções em processos eleitorais dos sindicatos com anulação de pleitos e 364 dissolução de entidades sindicais” (ALVES, 1984.p. 363)¹⁸

Foram realizadas passeatas de protestos em todo o país, sendo que a mais famosa foi “A Passeata dos Cem Mil”¹⁹(Valle, 2009). Também em 1968 foram realizadas duas grandes greves operárias: na região de Contagem, que paralisou as principais fábricas da região, em Minas Gerais, e Osasco, em São Paulo. Esta última paralisou praticamente todas as fábricas dessa cidade industrial paulista, fazendo com o exército realizasse uma intervenção na cidade, reprimiu brutalmente os trabalhadores e prendesse os dirigentes dos sindicatos para sufocar o movimento. Mesmo com todas essas medidas e uma brutal repressão contra as manifestações de rua, o movimento estudantil se reorganizou, reconstruiu a UNE mesmo na clandestinidade e promoveu manifestações de massa pelo país afora. Segundo Brandão e Duarte (1996, p.49) “[...] mesmo com os militares no poder, essa cultura engajada marcaria fortemente, até o final da década, a cultura do país — principalmente em relação aos festivais de música popular”.

A partir de 1970, no universo de questões sobre a cultura popular no Brasil, houve uma grande discussão em torno da penetração dos meios de comunicação. Inicialmente, “houve uma recusa por parte da chamada “esquerda ortodoxa” em aceitar essa nova Indústria Cultural, já que esta destruiria a “autenticidade” das manifestações populares” (LAMARÃO, 2010.p.271). Além disso, o conceito de cultura de massa não tinha muita receptividade, já

¹⁸ Moreira Alves, M. H. Estado e oposição no Brasil – 1964-1984. Vozes, 1984.

¹⁹ A Passeata dos Cem Mil ocorreu no dia 26 de junho de 1968 no Rio de Janeiro, e contou com a adesão de vários setores populares: mães, artistas, professores, jornalistas, líderes cassados, servidores populares, advogados, padres, freiras e dissidentes da revolução, se reuniram num protesto contra as violências policiais presentes no país.

que era associado a uma perspectiva teórica da “direita”, acomodada à consolidação do capitalismo. Marcos Napolitano afirma que:

[...] a dinâmica cultural no Brasil no período do regime militar dialogou com as vicissitudes políticas que marcaram o jogo entre governo e oposição (parlamentar, civil, armada). Ao longo dos anos 1970, confirmada a derrota da esquerda armada, construiu-se um campo político-cultural que podemos chamar de “oposição civil”, articulando conteúdos de esquerda, principalmente da esquerda nacionalista, a circuitos dominados pelo mercado, gerenciado por capitalistas liberais. (NAPOLITANO, 2006.p. 21).

Portanto, o mercado, a fim de se adaptar a essa nova demanda por produtos “críticos” – especialmente depois da derrota da guerrilha armada – incorporou certos comportamentos e opiniões até então considerados “resistentes” ao regime. Por outro lado, tal aproximação foi extremamente importante para que a cultura engajada de esquerda ampliasse sua atuação na sociedade civil. Os canais de comunicação até então utilizados haviam sido inviabilizados pela censura, logo, era preciso encontrar novas formas de se aproximar “do povo”. Ainda segundo Napolitano “a esfera da cultura era vista pelo regime militar com suspeição a priori, meio onde os “comunistas” e “subversivos” estariam particularmente infiltrados, procurando confundir o cidadão inocente útil” (2004, p. 22). Dentro dessa esfera, o campo musical destacava-se como alvo de vigilância, sobretudo os artistas ligados à MPB, sigla que desde meados dos anos 1960 congregava a música de matriz nacional-popular declaradamente crítica ao regime militar. A capacidade de adesão em torno dos eventos musicais era uma das preocupações constantes dos agentes da repressão.

“Perguntado recentemente se hoje a canção ainda espelha a sociedade, José Ramos Tinhorão respondeu: Não. Porque a sociedade hoje é uma sociedade de massa. Desde a década de 1970, quando iniciou a publicação de sua coluna “Música Popular” no Jornal do Brasil, o jornalista já tocava no tema da massificação da cultura. Refletindo essa situação de debates e renovações políticas no Brasil, os artigos foram publicados entre janeiro de 1974 e dezembro de 1982 [...] Em seus escritos, Tinhorão tomava o lançamento de discos de música popular como um pretexto para colocar problemas da realidade socioeconômica cultural do momento, de um ponto de vista de discussão ideológica.” (LAMARÃO, 2010. P. 272)²⁰

Cohen (2002) defende que a performance promove um processo de dessacralização da arte “Esse movimento é dialético, pois na medida em que, de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização dos atos comuns da vida [...]

²⁰ Entrevista de José Ramos Tinhorão concedida à Revista *E*, novembro/2000, n. 42.

passam a ser encarados como atos rituais e artísticos” (COHEN, 2002, p. 38). Há, justamente, uma corrente ancestral da performance que remete aos ritos tribais, assim como às celebrações dionisíacas de gregos e romanos e aos menestréis da Idade Média, sendo todas elas ligadas por uma interpretação natural e extrovertida. Em entrevista ao Canal Curta!²¹ Ney Matogrosso e Miguel de Almeida²² comentam sobre o livro “Primavera nos dentes: a história do secos & molhados”²³ onde Almeida enfatiza logo no início suas incontestáveis motivações acerca do trio “escrevi o livro, porque acima de tudo, o grupo foi um fato político no Brasil” (ALMEIDA, 2019, p. 04).

A música se tornou um mecanismo de enfrentamento contra a opressão latente do período. Secos & Molhados além de terem se consolidado como um verdadeiro *meteórico fenômeno*, eles foram de longe um “grande tapa na cara” dos militares e os conservadores da época. Ney faz a seguinte afirmação durante a entrevista:

Entendi que não podia ter medo [...] Eu era um hippie durante a ditadura, eles odiavam. Ai, eu disse assim: Ah é, odeiam; pois agora eu vou ser! [...] Eles tinham horror a este tipo de comportamento, de atitude. E eu já contrariava isso antes dos Secos & Molhados, quando eu fui para o Secos & Molhados, eu apenas acentuei. Porque como era uma exposição muito maior, dentro de um palco, com o foco todo em cima daquilo ali, eu apenas corroborei o meu pensamento e a minha necessidade de liberdade.²⁴

Entrementes, ao enfatizar que “não podia ter medo” o mesmo tange sobre a violência exercida exacerbadamente ao corpo dentro de um regime autoritário, que quando não “controlado” era punido pelos órgãos de repressão²⁵. Essa necessidade de censura de comportamentos e necessariamente de corpos, emancipa a discussão de um “corpo dócil” traduzido como um novo tipo de elemento compreendido pela sociedade capitalista em

²¹ O canal Curta! É um canal independente, dedicado às artes, cultura e humanidades. Situado na plataforma do Youtube, o canal traz como pauta assuntos como: música, cinema, dança, teatro, artes visuais e História.

²² Miguel de Almeida é um jornalista, poeta e editor brasileiro. Formado pela Faculdade Cásper Líbero em 1979, Miguel de Almeida começou no jornal Última Hora, em 1978, em São Paulo. Poucos meses depois, transfere-se para a Folha de S. Paulo, como repórter de cultura, onde permanece até 1986, cobrindo as áreas de cultura, esportes e política. In: <https://oglobo.globo.com/opiniao/miguel-de-almeida/>. Acesso em 23/03/2023.

²³ Almeida, Miguel de. *Primavera nos Dentes: a história dos Secos & Molhados*. Rio de Janeiro: Três Estrelas, 2019.

²⁴ Grifos meu. Entrevista com Ney Matogrosso e Miguel de Almeida, do canal Curta! In: <https://youtu.be/yOMEvi-I1HY>. Acesso em 23/03/23.

²⁵ Tais como: Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI); Departamento de Ordem Política e Social (DOPS); Serviço Nacional de espionagem (SNI), entre outros.

desenvolvimento, um tipo que remonta aos manuais do século XVII sobre a figura ideal de um soldado. Nessa discussão, o livro *Vigiar e Punir* (1986) de Michael Foucault ²⁶ se empenha justamente em descrever os mecanismos criados para obter o controle político sobre esse “corpo”, num processo de apropriação no qual através da punição ou exclusão em “métodos que permitem o controle minucioso das operações de corpo, que asseguram a sujeição constante de suas forças e lhe impõem uma relação de docilidade-utilidade” (FOUCAULT, 1986, p. 161).

O corpo, tornando-se alvo dos novos mecanismos do poder, oferece-se a novas formas de saber. Corpo do exercício mais que da física especulativa; corpo do treinamento útil e não da mecânica racional, mas no qual por essa mesma razão se anunciará um certo número de exigências de natureza e de limitações funcionais. (FOUCAULT, 1986, p. 132)

Nesse cenário, a ditadura civil militar vivenciada pelo país - entre os anos de 1964 e 1985 - proporcionou a criação de músicas que se tornassem verdadeiros hinos de liberdade aos cidadãos oprimidos e sem possibilidade de se expressar, através de letras complexas e cheias de metáforas elas traduziam tudo o que sentiam. Outrossim, os festivais de MPB promovidos pela TV Excelsior ²⁷ tiveram uma grande importância na resistência ao manter no ar o *Jornal de Vanguarda*,²⁸ “rompendo com a linguagem tradicional e introduzindo vários locutores e comentaristas no estúdio – e até bonecos – transpondo com o insosso jornalismo

²⁶ Michel Foucault (1926-1984) foi um filósofo francês contemporâneo que se dedicou à reflexão entre poder e conhecimento. Crítico, Foucault foi um ativista que se envolveu em campanhas contra o racismo e pela reforma do sistema penitenciário. Estudou vários problemas sociais, dentre eles, o sistema penitenciário, a instituição escolar, a psiquiatria e a psicanálise praticadas de forma tradicional e a sexualidade.

²⁷ A TV Excelsior fechou as portas em 1970 após 10 anos no ar, a emissora fez modificações preciosas para a nova linguagem da TV. Inovou com a programação horizontal, ou seja, a repetição do mesmo programa no mesmo horário em dias diferentes, e a vertical, com uma sequência de programas pensada para que o telespectador não mudasse de canal. In: < <https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/os-60-anos-da-tv-excelsior-primeira-com-visao-empresarial-no-brasil> > Acesso em: 25/03/2023

²⁸ O telejornal criado por Fernando Barbosa Lima passou por vários canais durante os primórdios da TV brasileira. Como produção independente, começou a ser exibido em 1963 na TV Excelsior, no Rio de Janeiro, onde tinha o nome de *Jornal Excelsior*. Quando começou a sofrer com a censura, Fernando Barbosa Lima transferiu seu programa para a TV Tupi, em março de 1964, onde passou a ser chamado de *Jornal de Vanguarda*. O *Jornal de Vanguarda*, após sair da Globo e voltar à Excelsior, passou ainda pela TV Continental e pela TV Rio. Quando o Ato Institucional nº 5 foi decretado, em 13 de dezembro de 1968, as dificuldades criadas pela censura aumentaram, e Fernando Barbosa Lima preferiu retirá-lo do ar. In: < <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/jornal-de-vanguarda/> > Acesso em: 25/03/2023

televisivo da época.” (MOYA, 2010.p. 50)²⁹. O jornal sucumbiu ao AI-5 e a emissora desapareceu dois anos depois em 1970, depois de sofrer um incêndio, quando o governo aproveitou a fase difícil da emissora e cassou a concessão. “Posteriormente, pela TV Tupi³⁰, os festivais auxiliaram na divulgação das músicas, tornando-as ainda mais populares” (MOYA, p.52).

A jovem guarda, criada pela moçada com um olho no rock estrangeiro, as canções de protesto, preferidas por quem militava no movimento estudantil e na resistência à ditadura (BRANDÃO e DUARTE, p. 61). O tropicalismo, que buscava assimilar guitarras e música regional, liberdade de expressão e cultura de massa. Cada um à sua maneira, os movimentos contribuíram para elevar a prática musical a um patamar político sem precedentes no Brasil. Em matéria de 1974 - o último ano de duração do grupo - denotamos a recepção que o trio alcançou no período, conforme posto:

O grupo Secos & Molhados [...] está se constituindo num dos maiores fenômenos da música pop brasileira nos últimos tempos. Apesar de muita gente dizer que o grupo se baseia, para suas apresentações em público, em grupos como Alice Cooper [...], é verdade que esses rapazes criaram um estilo próprio e desconhecido do público brasileiro, [...]. E ao mesmo tempo em que criaram um estilo de apresentação ao vivo algo agressivo, com as pinturas e a dança de Ney Matogrosso, vocalista do grupo e talvez um dos principais responsáveis pelo sucesso, com sua voz bonita e suave.

Mas como dizia antes, apesar do estilo de apresentação, a maioria das músicas do conjunto tem uma linha melódica suave, não se encontrando o chamado “som pesado” (baseado nas guitarras fortes). E por um desses fenômenos de público, eles conseguiram agradar a todo tipo de público, daquele que só se amarra em músicas melosas e comerciais (boleros, baladas e similares) até aquele público jovem e mais ligado em outro tipo de música (pop, som, rock).

Deste modo, o Secos & Molhados tornou-se um estrondoso sucesso, aliando a essa universalidade de públicos um senhor LP de estreia na Continental, que está firme em 1º lugar nas nossas paradas, superando o de Roberto Carlos. O que é um caso raro no mercado de discos brasileiros, pois Roberto Carlos é líder de vendas há muito tempo.

“**Secos & Molhados**”, um senhor conjunto. *O Globo*, 14 jan.1974, p.3).

²⁹ MOYA, Álvaro. Glória in Excelsior Ascensão, Apogeu e Queda do Maior Sucesso da Televisão Brasileira. 2ª edição: São Paulo, 2010. In: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/jornal-de-vanguarda/noticia/historia.ghtml> Acesso em: 24/03/2023.

³⁰ A Rede Tupi foi uma rede de televisão aberta brasileira. Sua matriz e geradora, a TV Tupi de São Paulo, inaugurada em 18 de setembro de 1950 pelo jornalista Assis Chateaubriand, foi a primeira emissora de TV a operar no país. Pertencia aos Diários Associados, que na época, detendo vários jornais e rádios, era um dos maiores conglomerados de mídia no Brasil. In <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-rede-tupi-tv.phtml>. Acesso em 25/04/2023.



Figura 1: Secos & Molhados. Androginia ao vivo. Fonte: Baú do Mairon

No dia 09 de setembro daquele ano, o grupo apareceu no primeiro programa “Fantástico” da Rede Globo, tornando-se um grande sucesso, que continuou crescendo três dias depois, quando abrem uma temporada de duas semanas no Teatro Itália, em São Paulo. “O álbum alcançou a incrível marca de 30 mil cópias vendidas com pouco mais de um mês de lançamento, batendo os recordes de vendas de discos que existiam até então pertencentes a Roberto Carlos e Elis Regina” (ZAN, 2013, p. 11). O grande número de pessoas que compareceram ao local acabou causando problemas, inclusive com interferência da polícia de choque para conter o assédio das mesmas.

Em fevereiro de 1974, Secos & Molhados levou ao delírio uma multidão numa apresentação histórica no estádio Maracanãzinho no Rio de Janeiro. Um público de 25.000 mil pessoas. O fato foi um feito inédito, já que nenhuma banda ou artista tinha se apresentado numa arena como aquela e ainda ter atingido lotação máxima no dia. Até então, apenas festivais de música, artistas internacionais e eventos esportivos tinham lotado um estádio assim, nunca uma só banda. (SOUSA, 2019. P.19)

Ainda sobre o sucesso do show, Silva (2007) adianta sobre a precariedade que foi o evento, justamente por esse inesperado público que apareceu:

Apesar do número gigantesco de pagantes que compareceram à apresentação, foi um show tenso e precário: Ney Matogrosso, ao se deparar com a lotação esgotada do ginásio do Maracanãzinho, chegou a perder a voz por três minutos; o som dos violões não foi captado apropriadamente, pois os microfones foram posicionados estrategicamente ao lado dos instrumentos. O produto final foi pouco satisfatório,

pois chiados e microfônias ocorreram diversas vezes. Antes da aparição de Gerson, João e Ney no palco, o nervosismo era uma constante entre os três, visto que era a primeira vez que uma atração nacional lotavam o Maracanãzinho – e ainda tinha a ousadia de deixar outras milhares de pessoas curiosas em ver o grupo ao vivo do lado de fora. O evento seria transmitido ao vivo pela Rede Globo de Televisão para os lares de todo o Brasil, fator que certamente deve ter deixado os três assustados (SILVA, 2007, p. 302).

De tapa-sexo, peito nu e caras pintadas esses eram os elementos centrais que compunham a imagem excêntrica do grupo musical que se tornaria um verdadeiro fenômeno pós tropicália, a consequência disso foi de que o primeiro LP do grupo ficou em segundo lugar em venda no país. A imprensa noticiava em suas páginas a grandiosidade alcançada pelo Secos & Molhados naquela noite, conforme posto:

O conjunto Secos & Molhados (foto) completou ontem à noite a série de apresentações que vinha realizando no Maracanãzinho, com a lotação praticamente esgotada. Apesar do forte esquema de policiamento para impedir os excessos do público, o espetáculo deixou muito a desejar em matéria de som e iluminação. Isso, porém, não impediu que o conjunto extravagante, com sua rica coreografia, recebessem bastantes aplausos. Mas estes foram mais intensos durante as apresentações de “O Patrão Nosso de Cada Dia”, “Sangue Latino” e “O Vira”, músicas que se mantêm na liderança das paradas de sucessos há várias semanas (SECOS E MOLHADOS SE DESPEDE. *O Globo*, 11 fev. 1974, p.2).



Figura 2: Secos & Molhados apresentando no estádio Maracanãzinho. Fonte: Ronald Fonseca / Agência O Globo



Figura 3: Gerson, João Ricardo e Ney Matogrosso, em 1973 (Foto: J. Ferreira da Silva)



Figura 4: O grupo, com João Ricardo (alto), Gerson e Ney, no Teatro 13 de Maio, São Paulo, em 1973 Foto: Ary Brandi

A formação inicial da banda contava com três integrantes: João Ricardo – que foi o fundador e compositor português, Gerson Conrad e Ney Matogrosso, que ainda muito incipiente, começou tocando apenas em pequenos bares do centro da cidade de São Paulo, para pequenos e específicos grupos de jovens. Foi em um desses eventos no ano de 1971, que João Ricardo se aproximou da artista Luhli,³¹ para que ela o ajudasse a encontrar um vocalista para banda que tivesse um estilo parecido com o *folk contemporâneo*³². Ou seja, que fosse composta por instrumentos acústicos que compunham esse estilo de sonoridade como o (alaúde, a flauta, um bandolim e diversos outros instrumentos de corda e de sopro), mas que tivesse também elementos teatrais. Luhli apresentou o contato de Ney³³ que era um jovem que transitava pela cena teatral do Rio de Janeiro.

O nome do grupo foi concebido durante uma das viagens de João Ricardo a cidade de Ubatuba em São Paulo, onde o mesmo avistou um letreiro de um armazém onde anunciava a venda de “secos e molhados”, naquele instante João Ricardo encontrou ambiguidade perfeita que buscava. Sobre a escolha do nome do trio musical, Gerson Conrad comentou durante entrevista ao canal “O Som do Vinil”³⁴:

João foi para Ubatuba e numa tarde chuvosa ele se deparou com uma placa que balançava num casebre de praia e chegando próximo da placa ela dizia assim: “armazém de secos e molhados”. Ele me ligou no dia seguinte que voltou de férias e falou assim, já tenho um nome e eu perguntei qual é o nome? E ele disse: Secos e Molhados. [...] Eu confesso pra você, como sempre confessei que eu achei não só um horror, como muito estranho. Eu pensava assim: Secos e Molhados será que isso pega?!

A banda em atividade na primeira metade da década de 1970, configurou-se como um dos principais nomes do gênero no país. Trilhando o caminho aberto pelos tropicalistas nos anos anteriores, o grupo destacou-se por misturar tendências sonoras e visuais que contrastam diretamente com o período em que se inseriu. O uso de maquiagem, a voz característica de

³¹ Heloisa Orosco Borges da Fonseca também conhecida pelo pseudônimo artístico **Luhli** (Rio de Janeiro, 19 de junho de 1945 - Nova Friburgo, 26 de setembro de 2018) foi uma cantora, compositora e multi instrumentista brasileira.

³² Esta expressão surgiu no século XIX, provinda do termo “folk lore”, música gerada pelo saber popular. Este estilo musical era claramente assumido por uma civilização pré-industrial, à margem da produção cultural em marcha nas grandes cidades.

³³ Ney de Souza Pereira endossa o pseudônimo artístico Ney Matogrosso desde sua entrada no grupo Secos & Molhados em 1973.

³⁴ Grifos meu. Entrevista de Gerson Conrad e Ney Matogrosso ao canal do youtube Som de Vinil. In: <https://youtu.be/LJv_S9BxWr4> Acesso em: 27/03/2023.

Ney, somam-se aos gestos expressivos da sua *performance teatral* e ao androginismo escancarado, fazendo do grupo um importante representante das influências em voga no exterior, como o *Glam rock*³⁵, que aos poucos chegava ao Brasil. Segundo os autores Brandão e Duarte:

Apesar desse bloqueio cultural-comercial dos grandes meios de comunicação, a primeira metade de década ainda foi marcada pelo sucesso meteórico dos Secos & Molhados (Ney Matogrosso, Gerson Conrad e João Ricardo, que duraria apenas dois anos (1973/74), influência da androginia e do glamour do “glitter rock” (David Bowie, Roxy Music, Alice Cooper etc.) Misturada a latinidade brasileira. Na realidade, o sucesso do grupo, superando a vendagem de Roberto Carlos, anunciava a existência de um mercado para o rock nacional [...] (1995, p.88)

Para Sevillano (2010):

A banda inovou em vários aspectos, sendo dois fundamentais para entender sua importância para o cenário musical do período: o primeiro, baseado na mistura entre letra que beiravam o poético e sons que iam do vira português (como em “O Vira”) ao rock; o segundo, talvez o mais importante, tinha como base a imagem do grupo de si, como suas roupas, sua maquiagem e o jeito que o vocalista Ney Matogrosso realizava sua performance no palco. (P.177-178)

O impacto causado pelo aspecto comportamental de seus integrantes em alguns setores da sociedade, fez ruir, ao menos em partes, os ideais vigentes de então. Segundo Silva (2007, p. 256), naquele período, era uma proposta ousada cantar música com textos modernos, com visual provocante, exibindo um rosto pintado e um corpo sensual. Tudo soava muito estranho em um país conservador, vivendo sob um regime autoritário. Indubitavelmente, a imagem (estética) do trio era o fio condutor do choque daqueles que ouviam as letras de protesto, mas a apresentação – (performance) do grupo nos palcos. Segundo Cohen;

O trabalho do artista de performance é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema. Os praticantes da performance, numa linha direta com os artistas da contracultura, fazem parte de um último reduto que Susan Sontag chama de “heróis da vontade radical”, pessoas que não se submetem ao cinismo do sistema e praticam, à custa de suas vidas pessoais, uma arte de transcendência. (2002, p.4)

³⁵ O Glam Rock durou pouco tempo, mas seu efeito foi provocativo. Nascido na Inglaterra no final dos anos 60 e começo dos 70, o movimento surgiu como uma provocação à estética Hippie. O Glam foi marcado pelos excessos na produção – tanto na roupa (lurex, lantejoulas, paetês, saltos plataformas) e maquiagem (cílios postiços, batons e sombras com cores vibrantes com purpurinas), quanto na atitude (era importante “posar” ou seja criar um personagem).

Nas performances adotadas pelo grupo estava muito mais enraizada a proposta visual e de manifestação que o trio ansiava expressar para a plateia. Uma “performance de afirmação” (SILVA, 2013. P. 138) de protesto visual na maneira de agir e de se expressar como artista e indivíduo. “A voz de Ney Matogrosso, o espetáculo altamente visual, com maquiagem e movimentação até mesmo sexualmente ambígua, e a inclusão de textos de poetas (BAHIANA, 1980 *apud* VARGAS, 2010, p. 9). Para a compreensão do grupo como representante de uma ruptura da moral conservadora, tentamos aliar à música, a performance e a estética, no plano de uma das formas de participação política na atividade de resistência durante o regime militar no Brasil. Secos & Molhados teve a consciência de ser um fenômeno popular e a coragem de, enquanto participante dessa cultura-mercadoria, tirar vantagem do sucesso e ousar o quanto fosse possível, como declarou Gerson Conrad (2013, p. 63): “Ousamos no conceito do novo de forma plena, sem medo. Pois se assim não fosse, não teríamos passado de mais um grupo entre tantos outros”.

A respeito da performance do trio musical, observamos uma ruptura da construção e concepção tradicional de um espetáculo musical. “Tendo como concepção a adesão do público de forma que este espetáculo atingisse as pessoas por intermédio do sensorial, emocional e sexualmente, a proposta era levar a uma incitação à reflexão comportamental.” (SILVA, 2013. P. 140). A historiadora Maria Antonieta Antonacci³⁶ em “Corpos Sem Fronteiras”³⁷ corrobora essa discussão sobre as fronteiras artísticas do corpo e a cultura, para Secos & Molhados por exemplo “suas escolhas remetem a cantadores que duelavam em versos de improviso, muitas vezes revestindo-se de características de temidos animais em seus perfis ou salientando a “apoteose do animal” (ANTONACCI, 2002, p. 147).

“A contradição invenção-padronização é a contradição dinâmica da cultura de massa. É seu mecanismo de adaptação ao público e de adaptação do público a ela. É sua vitalidade” (MORIN, 1981, p. 19). O domínio e apropriação de tal contradição ficam claros em outra declaração de João Ricardo:

³⁶ Possui graduação em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1969), mestrado em História Econômica pela Universidade de São Paulo (1978), doutorado em História Econômica pela Universidade de São Paulo (1986) e pós doutorado em Antropologia Social pela EHESS (1999/2000). Atualmente, é Professora Associada da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Tem experiência na área de História, com ênfase em História do Brasil, atuando em História da África, Culturas Africanas e Afro-Brasileiras.

³⁷ ANTONACCI, Maria Antonieta. CORPOS SEM FRONTEIRAS. Projeto História : Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História, dez. 2002.

Eu não esqueço que vivo numa terra e numa realidade específica, mas ser ortodoxo no fato de pegar a bandeira da música popular brasileira e sair por aí é uma besteira, na minha opinião. Eu tenho de entrar nas regras do jogo, que já existem, e a partir delas tentar uma solução. (*apud* BAHIANA, 2006, p. 197).



Figura 5: Secos & Molhados em show no mês de fevereiro de 1974. Fonte: Revista Estadão



Figura 6: No palco do Maracanãzinho, em 1974. Fonte: Foto: Ronald Fonseca / Agência O Globo



Figura 7: Figura 8: Secos e Molhados em show no Maracanãzinho, 1974. Fonte: Revista TRIP



Figura 8: Ney Matogrosso à frente dos Secos & Molhados em show em Osasco, no ano de 1974. Fonte: Foto: Ary Brandi

Além disso, é possível reconhecer em Secos & Molhados a existência de “uma clara intenção do grupo em atingir um público de origem mais massificada através do visual, da escolha de poemas de literatos consagrados e canções de forte efeito” (BAHIANA apud SILVA, 2007, p. 282-283). Nessa narrativa, é importante pontuar a concepção de Edgar Morin (1981) no que diz respeito à cultura de massa. Para ele, não é uma manifestação isolada, mas sim resultado da “policultura”: “[...] a cultura de massa [...] constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e de identificações específicas” (MORIN, 1981, p. 6). Ademais, vários aspectos do sucesso do trio (sejam eles conectados com a linguagem musical ou com a estética visual) o caracterizam como um caso em que “as estruturas que envolviam a canção massiva se adaptaram às novidades radicais desses artistas e às novas configurações do mercado fonográfico e das mídias (a televisão por exemplo)” (VARGAS, 2010, p. 03).

Nas palavras de Ney, o que ele ali representava em Secos & Molhados era transgressor, sua imagem representava tudo o que aquele período político se esforçava para sufocar. Em entrevista o vocalista do trio relembra o sucesso de sua ambiguidade artística nos palcos:

No momento em que eu fiz uma máscara e cobri o meu rosto, eu adquiri uma coragem que eu nunca imaginei, eu nunca poderia supor que isso existia dentro de mim e isso me libertou [...] Eu queria ocupar um espaço no imaginário das pessoas que elas olhassem para mim e o que elas quisessem achar a meu respeito, elas podiam achar. [...] Eu achava que eu podia transformar alguma coisa sendo livre. No princípio, as caras pintadas eram para resguardar nossas identidades, o resto era desaforo mesmo.³⁸

Na entrevista concedida à Revista TRIP, Ney enfatiza:

A primeira vez que me perguntaram sobre sexo, eu respondi sobre sexo. Quando eu fui ler estava escrito: “sobre o amor Ney Matogrosso falou isso” e eu não tinha falado de amor, eu tinha falado de sexo. Então, existia uma censura dentro dos veículos que circulavam [...] Quando eu gravei esta música (Sangue Latino 1973) eu já abordava isso né. Quando eu falo “os ventos do norte não movem moinhos” porque era isso, essa opressão.³⁹

³⁸ Grifos meus. Entrevista Ney Matogrosso no canal do youtube TVIG sobre o seus 70 anos e as memórias dos Secos & Molhados < <https://youtu.be/2c3IxlUpj-M> > Acesso em 30/03/23.

³⁹ Ney Matogrosso, Nada é pecado. Entrevista, In: <<https://youtu.be/U6XjC0lO4d8>>. Acesso em 20/03/23

Utilizar-se da performance como resistência (CARLSON, 2010), no momento que expõe as operações de poder e opressão na sociedade, “através da alegoria bahktiniana, da subversão da heteronormatividade com a exposição do corpo andrógino desnudo, do olhar interrogativo, da voz feminina no corpo de homem, do ornamento e a purpurina” (ZAN, 2006 p.16). A pintura facial exposta pelo trio deixava o rosto alvo e em contraste trazia o olhar realçado pelo tom preto, aliado a essa “máscara enigmática” a presença de alguns adornos exóticos expostos pelos corpos seminus dos integrantes emancipava o caráter desafiador dos Secos & Molhados. Ao lembrar o primeiro programa de televisão que o grupo participou em São Paulo, Ney Matogrosso recorda:

Eles implicavam com tudo, como o rabo de cavalo e isso era o Moracy que me falava e eu dizia assim: bom, mas eu uso o rabo de cavalo, porque todos têm cabelos enormes e o cabelo é muito valorizado, e eu não quero valorizar o cabelo. Então eu prendo o cabelo para valorizar a máscara, então qual é o problema?! E aí tinha a maquiagem, e eu disse, mas eu nunca vi uma mulher pintada com a cara inteira branca e com os olhos pretos do nariz até os cabelos [...] E esse requebrando dessa maneira?! E eu dizia: não mostre o requebro, não precisa mostrar. E aí veio a coisa mais grave, e esse olhar?! E eu disse: esse olhar é ficção [...] Mas eu sabia do que eles estavam falando, era um olhar muito incisivo, muito direto, muito agressivo para os padrões daquele momento que se vivia, alguém olhar no olho e falar essas coisas [...].⁴⁰



Figura 9: Secos & Molhados 1973. Fonte: 97. 1 Paraná Educativa

⁴⁰ Grifos meu. Entrevista de Ney Matogrosso ao canal do youtube Som de Vinil. In: <https://youtu.be/LJv_S9BxWr4> Acesso em: 27/03/2023.



Figura 10: Gerson, João Ricardo e Ney Matogrosso no camarim em 1974 (Foto: Lucio Marreiro)



Figura 11: Jornal anunciando o “metéorico fenômeno” Secos & Molhados em 1973. Fonte: Baú de raridades



Figura 12: Capa da revista O Cruzeiro de 1974. Fonte: Baú de raridades



Figura 13: Capa de revista com matéria estampada do Secos & Molhados de 1974. Fonte: Baú de raridades

3. CAPÍTULO

SONS QUE VOAM E ECOAM

**Um grito de estrelas vem do infinito
E um bando de luz repete o grito
Todas as cores e outras mais
Procriam flores astrais**

João Ricardo e Gérson Conrad⁴¹

Secos & Molhados, o disco, foi gravado em apenas 15 dias em quatro canais com produção e arranjos realizados pelos próprios músicos, cruzando pós-tropicalismo, rock progressivo e o “novo *folk*” que em um novo aspecto musical começou a incorporar o uso de instrumentos elétricos - que por muito tempo não foram bem aceitos pelo público - como a guitarra elétrica, por exemplo. Um dos pioneiros nesse cenário musical efervescente estadunidense do “*revival folk*” é o consagrado músico Bob Dylan⁴²:

Ao se apresentar com uma banda elétrica em Newport Folk Festival, a mais tradicional daquele gênero musical, Bob Dylan foi vaiado pela plateia, o que representa simbolicamente sua ruptura com o gênero tradicional em prol do rock clássico. Porém, com o tempo, a maior parte do público tradicional do folk terminaria aceitando o rock como uma espécie de “parente” do gênero. (PEIXOTO, 2020)⁴³

Segundo Vargas (2010, p.33) “tratando temas sociais as letras muitas vezes poemas musicados de literatos consagrados ficavam a cargo de João Ricardo e de alguns parceiros, entre eles seu pai, João Apolinário”. Também é interessante perceber que a imprensa da época viu o Secos & Molhados como um grupo tão rico que foi, e que conseguia reunir ao mesmo tempo, uma postura e estética desafiadora (uma ousadia característica de verdadeiros artistas de *rock*) e que não se contentava com os padrões de moral e sexualidade impostos por uma

⁴¹ IN: Secos & Molhados, *Secos & Molhados* (1974)

⁴² Bob Dylan, nascido como Robert Allen Zimmerman (Duluth, 24 de maio de 1941) é um cantor, compositor, escritor, ator, pintor e artista visual norte-americano e uma importante figura na cultura popular há mais de cinquenta anos. Grande parte de seu trabalho mais célebre data da década de 1960.

⁴³ PEIXOTO, Irapuan. A Biografia de Bob Dylan umas das maiores lendas do rock e um dos mais influentes compositores da história. Disponível em: <https://hqrock.com.br/2020/05/24/a-biografia-de-bob-dylan-uma-das-maiores-lendas-do-rock-e-um-dos-mais-influentes-compositores-da-historia/> Acesso em 26/06/2023.

sociedade conservadora e por um regime repressivo. Justamente, pelo teor político, e postura contracultura da banda, esse álbum se tornou um símbolo de luta contra a repressão militar no período da ditadura brasileira.

A cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nessa luta. É a arena do consentimento e da resistência. Não é a esfera onde o socialismo ou uma cultura socialista – já formada – pode simplesmente ser “expressa”. Mas é um dos locais onde o socialismo pode ser constituído. É por isso que a cultura popular importa. (HALL, 2009, p.246)

O primeiro disco homônimo da banda é composto por treze canções. Do Lado A do LP (sigla para Long Play), temos: 1. “Sangue Latino” (João Ricardo e Paulinho Mendonça), 2. “O Vira” (João Ricardo e Luli), 3. “O Patrão Nosso de Cada Dia” (João Ricardo), 4. “Amor” (João Ricardo e João Apolinário), 5. “Primavera nos Dentes” (João Ricardo e João Apolinário). Lado B: 6. “Assim Assado” (João Ricardo), 7. “Mulher Barriguda” (João Ricardo e Solano Trindade), 8. “El Rey” (Gerson Conrad e João Ricardo), 9. “Rosa de Hiroshima” (Gerson Conrad e Vinícius de Moraes), 10. “Prece Cósmica” (João Ricardo e Cassiano Ricardo), 11. “Rondó do Capitão” (João Ricardo Reis), 12. “As Andorinhas” (João Ricardo e Cassiano Ricardo), 13. “Fala” (João Ricardo e Luli). Com esse álbum, a banda conseguiu emplacar muitas canções nas paradas de sucesso, fazendo desse disco, um clássico. A intrigante capa do primeiro álbum do Secos & Molhados de 1973 é considerado um marco da música brasileira. “Quatro cabeças, quatro músicos prontos para serem degustados por um público diverso, variado” (CONRAD, 2013, p .63). Cujas capas traz uma mesa com pratos servidos e, em cada um deles, a cabeça de cada integrante da banda. Há uma alusão ao Movimento Antropofágico brasileiro⁴⁴ e, para além disso, mostra o quanto, somente pela capa, já podemos ter uma ideia de que aquele produto serve para ser “devorado”. A fotografia e o layout dessa capa histórica são assinados por Antônio Carlos Rodrigues e Décio Duarte Ambrósio.

⁴⁴ Manifestação artística brasileira, concebida por Oswald de Andrade durante a década de 1920.



Figura 14: Manchete da revista Popsom de 1973 sobre o lançamento de Secos & Molhados. Fonte: Baú do Mairon

3.1 CAPA DO DISCO DE 1973: SECOS & MOLHADOS



Figura 15: Capa do primeiro LP do Secos & Molhados (1973). Fonte: Baú de raridades Secos & Molhados

Analisando o primeiro álbum da banda nos deparamos com a icônica capa do disco de 1973, que é uma fotografia dos quatro membros da banda (o baterista Marcelo Frias, ainda era integrante na época) aparecem maquiados num visual andrógino, com as suas cabeças decapitadas sendo servidas em um banquete. Ney Matogrosso em entrevista à Folha de São Paulo 2001 diz: “Estávamos oferecendo nossas cabeças. As caras maquiadas eram para não nos reconhecerem. Era agressiva. Nós éramos agressivos. Coloque-se no meu papel, num país machista, em plena ditadura. Era agressivo por tática. Senão seriam comigo”. A foto levou uma madrugada e o quarteto teve que segurar a barra sentados em cima de tijolos. “Ficamos lá a madrugada inteira, sentados em cima de tijolos”, lembra João Ricardo, “fazia um frio horroroso debaixo da mesa. Em cima queimava, por causa das luzes”, continua Ney Matogrosso” comprei os mantimentos no supermercado, a toalha foi improvisada com plástico qualquer, a mesa era um compensado fino que nós mesmos cortamos para entrar as cabeças”. “Tínhamos fome e estávamos duríssimos, fomos tomar café com leite. Não sei por quê, mas não me lembro de termos comido os alimentos da mesa”, diz João. (Ilustrada, Folha de São Paulo, 30/03/2001).

A capa do *debut* do Secos & Molhados, se compunha em uma mesa de pães e vinhos com a cabeça de cada um dos membros da banda servida em pratos, foi pensada por Antônio

Carlos Rodrigues⁴⁵, na época fotógrafo do jornal carioca Última Hora, onde também trabalhava o pai de João Ricardo, João Apolinário. A concepção da capa foi inspirada em um trabalho fotográfico de Rodrigues, que havia feito um ensaio de fotos com a sua esposa “decapitada” e servida numa mesa com sangue publicado na Revista Fotoptica⁴⁶. A resposta do público, no entanto, veio nas vendas: o álbum vendeu quase um milhão de cópias em uma época que vender 100 mil unidades já valia disco de ouro, outrossim, foi eleita a melhor capa da história da MPB em uma enquete realizada pela Folha de São Paulo 2001.

Percebe-se nesse sentido que o trio musical desde o primórdio da sua constituição já tinha uma noção clara de como queriam ser reconhecidos, esteticamente e musicalmente, dentro do viés artístico do período. Mesmo sendo considerados um grupo pós-tropicália Secos & Molhados sempre tiveram muito à frente de seu tempo, a criatividade transgressora impactava até mesmo os membros dessa instância tropicalista, pois não havia surgido até então um trio que flertasse tanto com o choque transportado pelo impacto da estranheza. Essa representação estampada na capa do primeiro LP da banda apenas corrobora com o fato de que Secos & Molhados se esforçava em causar uma inquietação na sociedade, atingindo-a fortemente nas esferas política, social e artística.

Por esse lado, não há como não ser notória e até surpreendente a liberação desse disco que, além de ter conteúdo crítico ao próprio regime, desafia o ideário conservador que está na base da concepção de sociedade propagada pelo governo militar:

Mesmo assim, a censura deixou que discos radicais, como Gita⁴⁷ e Secos & Molhados, chegassem às lojas. Esses LPs talvez tenham escapado da tesoura estatal justamente por suas letras oblíquas, sua estranheza, sua capacidade de transmitir mensagens sem que fossem detectadas pelos ouvidos dos censores, mas que caíam como uma bomba atômica na cabeça do público. (BARCINSKI, 2014, p. 32).

⁴⁵ Antônio Carlos Rodrigues foi repórter, fotógrafo e desenhista e hoje mora em Penedo (RJ). Nos bares locais, exercita ainda outra profissão, a de músico saxofonista.

⁴⁶ Novidades Fotoptica foi um periódico dedicado à fotografia no Brasil, conduzido pelo Modernista fotográfico Thomaz Farkas, cujo acervo está sob a guarda do Instituto Moreira Salles. O periódico foi produzido de 1953 até ao final da década de 1980. As 136 edições existentes podem ser vistas em um diretório no link: < <https://revistas.biblioteca.ims.com.br/fotoptica/> > Acesso em: 25/03/23.

⁴⁷ Gita - Lançado em 1974 - é o terceiro álbum solo do compositor e cantor brasileiro Raul Seixas. O álbum foi gravado e lançado na Philips (atual Universal Music). É o álbum de maior sucesso da carreira de Raul, com 600 mil cópias vendidas, rendendo ao cantor seu primeiro disco de ouro. Uma curiosidade: Recém-chegado do exílio, Raul posa para a capa do disco vestido de guerrilheiro com uma guitarra vermelha, numa provocação à ditadura militar brasileira, que o forçou a viver nos Estados Unidos. In: <https://www.umusicstore.com/cd-raul-seixas-gita-1381/p> > Acesso em: 02/06/23.

O jornalista e colunista especialista em crítica musical para o jornal *O Globo*, Nelson Mota, na matéria intitulada *Som & Imagem: Secos & Molhados*, dispõe elementos que na época “corroboram a ideia de que o Secos & Molhados estava se tornando um dos maiores sucessos musicais” (Sousa, 2019, 06).

Duzentos mil Lps vendidos, público sempre superior a dez mil pessoas nas apresentações do grupo e uma apocalíptica temporada teatral em São Paulo fazem do “Secos e Molhados”, no mínimo o primeiro grupo pop a “dar certo” no Brasil.

Além disso, eles reúnem em torno de seu trabalho e sua personalidade muitos elementos que conduzem à ideia de que serão provavelmente, os maiores ídolos de massa surgidos no Brasil desde Roberto Carlos (MOTA, **SOM & IMAGEM: SECOS & MOLHADOS**. *O Globo*, 23 dez. 1973, p.6).

Mota, discorre sobre a linguagem musical do Secos & Molhados, que naquele momento era composta de maneira muito simples e ao mesmo tempo podia ser considerada um “novo som” - mais sofisticado - para os padrões musicais em ascensão do período. Essa característica peculiar tornava as canções do grupo um verdadeiro fenômeno entre as camadas “não letradas”, talvez esse pequeno, mas importante fator tenha sido o propulsor do estrondoso sucesso do trio.

A linguagem musical do grupo é bastante simples, embora elaborada. Simples o bastante para ser entendida e assimilada por longas e pouco exigentes faixas de audiência, mas recebe tratamento literário, vocal e instrumental atraentes para um público mais sofisticado. Desta forma eles reúnem numa mesma aceitação duas poderosas e ambiciosas camadas de público, quase sempre incompatíveis e conflitantes.

Poemas de Cassiano Ricardo, Manoel Bandeira, Solano Trindade, João Apolinário e Vinicius de Moraes foram musicalizados pelo grupo, uns com mais talento e outros com menos, e conferem indiscutível lastro cultural ao seu trabalho. Mas as músicas mais aceitas pelas grandes massas foram justamente “Sangue Latino” e “O Vira” [...] (MOTA, **SOM & IMAGEM: SECOS & MOLHADOS**. *O Globo*, 23 dez. 1973, p.6).

Essa inovação musical que o Secos & Molhados ocasionou no cenário musical jovem e universitário, alinhou expectativas daquela juventude que buscava dentro dos aspectos musicais da contracultura manifestar em suas canções um aspecto poético. É importante ressaltar o teor desse álbum visto que retrata um dos piores momentos políticos do Brasil na década de 1970. Luhli, comenta em entrevista sobre o álbum de estreia do trio musical:

O primeiro disco do Secos & Molhados é todo político: não tinha nenhuma música romântica, é tudo política [...] A força maior do Secos & Molhados não foi o Ney rebolando, mas porque era o primeiro disco que barrou a censura [...] Cara, isso arrepiava todo mundo! Foi um grito de liberdade muito forte numa época de uma

lavagem cerebral absurda. Não podia juntar três pessoas que ia (todo mundo) em cana [...] A gente vivia com o coração na mão [...] Então o Secos & Molhados foi a primeira coisa que falou coisas graças ao estratagema do João de musicar poemas. Letras boas e fortes com músicas simples, um cantor que levantava uma bandeira andrógina, desaforada, sem-vergonha, petulante, com aquela magia de bicho toda, mas dizendo [...] “Pensem nas crianças/ mudas, telepáticas”. [...] As pessoas choravam porque tem uma coisa muito revolucionária. Isso é a coisa mais importante do Secos & Molhados. A explosão era a reação de um povo oprimido [...] Não era só a figura do Ney não, era a música, era o que as letras estavam dizendo numa época que não podia dizer porra nenhuma. A alma do povo naquelas músicas [...] Não era porque era Pop-Rock, mas porque foi a primeira expressão de certas verdades que teve em 20 anos! [...] O disco tocava todas as faixas no rádio: ele não estourou uma música, era o disco inteiro, você ouvia todas as faixas no rádio! (LUHLI, 2006 apud SILVA, 2007, P. 346-347)

3.2. ANÁLISE DE MÚSICA: ROSA DE HIROSHIMA

A música supracitada acima por Luhli, Rosa de Hiroshima, foi composta pelo cantor e compositor Vinicius de Moraes⁴⁸. Os versos emocionantes foram inspirados nos ataques atômicos provocados pelos Estados Unidos contra as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki no final da segunda guerra, às 8h15 de 6 de agosto de 1945, a bomba denominada “Little Boy” com 72 quilos de urânio 235, foi lançada sobre a cidade de Hiroshima a mais de 10 mil metros de altura, demorou 43 segundos até explodir sobre os civis⁴⁹. A tragédia musicada pela banda em cima dos versos de Moraes, evidenciam o sofrimento e a dor que as armas nucleares causaram aos civis, os sobreviventes da catástrofe nunca superaram o dano psicológico e emocional. A cicatriz deixada em Hiroshima e Nagasaki nunca se curou totalmente, as pessoas nascidas após esse período apresentaram enfermidades gravíssimas, diversos tipos de cânceres, doenças físicas neurológicas e fisiológicas, além da contaminação radioativa da fauna e da flora. No som dos primeiros acordes, Ney de forma muito lírica enuncia:

Pensem nas crianças mudas, telepáticas

Pensem nas meninas cegas, inexatas

⁴⁸ Vinicius de Moraes nasceu em 19 de outubro de 1913, na cidade do Rio de Janeiro. Mais tarde, fez faculdade de Direito, atuou como diplomata, escreveu peças de teatro, crônicas, poesias e foi um dos criadores da bossa-nova. Além disso, escreveu canções em parceria com grandes artistas, como Tom Jobim e Toquinho. In: <https://www.viniciusdemoraes.com.br/> Acesso em 01/05/2023.

⁴⁹ In: <https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=282187> Acesso em 01/05/2023.

A música começa elucidando a vida das crianças sobreviventes ao ataque, e com elas as sequelas deixadas permanentemente em suas vidas, as doenças enraizadas pela radioatividade em cima de uma geração inocente.

Pensem nas mulheres rotas alteradas

Pensem nas feridas como rosas cálidas

Em continuidade, o poema enfatiza os problemas graves que as mulheres enfrentaram em seus corpos, quando diz “*rotas alteradas*” podemos interpretar como corpos que ficaram fora de controle, pelas doenças que flagelaram essas vidas, como a infertilidade das mulheres ou aquelas grávidas que tiveram seus filhos ainda no ventre afetados por inúmeros problemas de saúde, má formação ou que nasceram natimortos. Em “*feridas como rosas cálidas*”, Morais faz alusão aos machucados físicos e emocionais, feridas que são “*cálidas*”, ou seja, quente.

Mas oh! Não se esqueçam da rosa, da rosa

Da rosa de Hiroshima, a rosa hereditária

A rosa radioativa, estúpida, inválida

A rosa com cirrose a antirrosa atômica

Sem cor, sem perfume, sem rosa

Sem nada.

O último verso faz menção explícita ao bombardeamento a cidade Hiroshima, e a destruição perpassada pelas gerações subsequentes “*Da rosa de Hiroshima*” aqui Morais faz referência a enorme nuvem em forma de cogumelo de poeira cinza, marrom e negra que subiu pelo céu – para alguns a nuvem resplandeceu como que quase uma rosa - A cidade ficou escura, o sol tinha desaparecido, e uma chuva negra radioativa pairava. “*A rosa hereditária*” por ter sido a primeira cidade japonesa a ser atacada nuclearmente pelos Estados Unidos, como uma contra resposta à retaliação salteada pelo Japão à base naval americana em Pearl Harbor. Muitas pessoas foram vaporizadas instantaneamente com o calor da destruição, outras, mais distantes do local de lançamento, foram carbonizadas. Apesar da grande destruição, parte da cúpula do governo japonês recusava-se a acreditar que os Estados Unidos detinham outra bomba atômica e acreditavam em uma resistência final do povo japonês, o que

resultaria na derrota americana, conforme o relato de Charles Pellegrino⁵⁰ em sua obra “O último trem de Hiroshima” (2010):

O general Yoshijiro Umezu [...] acreditava fanaticamente em uma última grande resistência na qual o povo do Japão infligiria perdas inaceitáveis nas forças invasoras em terra, e as repeliria; ou morreria na derrota e levaria os norte-americanos junto para o inferno. (PELLEGRINO, 2010, p. 102.)

Três dias após o ataque de Hiroshima, no dia 09 de agosto, Nagasaki foi bombardeado nas mesmas circunstâncias, o uso das bombas fez com que o Japão se rendesse em 14 de agosto de 1945. No dia seguinte, a declaração de rendição, na voz do Imperador, foi transmitida por rádio para todo o Japão. A transição do Japão no pós-guerra foi realizada de acordo com os termos estipulados pelos Estados Unidos.

3.2.1 ANÁLISE DE MÚSICA: SANGUE LATINO

A música “Sangue Latino”, fez a abertura do disco de 1973, composta por João Ricardo e Paulinho Mendonça e em linhas gerais, essa canção assume um tom de desabafo, diante de um período histórico para o Brasil, posterior ao Movimento Tropicalista e sob uma Ditadura Militar. Como o próprio título exprime, apresenta-se, também, uma dicotomia relacionada à materialidade entre o sangue tecido e o sangue latino, a ser bastante especificado. O sangue do explorador é representado na figura dos europeus, em relação ao sangue do explorado, então, chamado de latino, como representação do povo brasileiro e o povo escravizado, oriundos da África. De acordo com Alberto Ikeda⁵¹:

Como podem ser lembradas, as décadas de 60 e 70 ficaram marcadas, praticamente em todo ocidente e de maneira vigorosa na América Latina, como período de grandes contestações sociais e lutas políticas, onde muitos músicos, notadamente do campo popular, tiveram papel dos mais marcante, por suas produções engajadas. (IKEDA, 1999, p.84)

⁵⁰ Charles Pellegrino escreveu 19 livros, é doutorado em Zoologia e Colaborador em várias revistas internacionais, das quais se destacam *Science e Smithsonian*. Atualmente reside na cidade de Nova Iorque. In: <https://www.guerraepaz.pt/autor/charles-pellegrino/>

⁵¹ Professor do Instituto de Artes (Aposentado, 2014), da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP - S. Paulo), das disciplinas Etnomusicologia, Cultura Popular e Seminários de Pesquisa em Música (Pós-Graduação). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em música e as culturas populares, atuando principalmente nos seguintes temas: música popular brasileira, música popular-tradicional (folclore/etnomúsica), samba, carnaval, folguedos e danças populares, música brasileira e gêneros de música popular brasileira. In: <https://www.escavador.com/sobre/849939/alberto-tsuyoshi-ikeda>

Jurei mentiras e sigo sozinho
Assumo os pecados.
Os ventos do norte não movem moinhos.
E o que me resta é só um gemido
Minha vida, meus mortos
Meus caminhos tortos
Meu Sangue Latino, minh' alma cativa.

A letra da canção apresenta a temática aliada à luta dos povos tradicionais denunciando a violência exacerbada contra esses corpos durante a invasão de europeus em terras latinas. Nos versos iniciais “*Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos*” “a mensagem alude à condição latino-americana os “descaminhos” dos povos do continente em sua condição de vítima da exploração” (CUNHA, 2013. P.32), mas também de resistência. Já nos versos iniciais “*Jurei mentiras e sigo sozinho, assumo os pecados*” pode ser entendido uma referência de leitura da violência dos colonizadores contra os povos sul americanos, que foram obrigados a abandonar suas identidades culturais durante a dominação. Então tiveram que “*jurar mentiras*” e, conseqüentemente, “*assumir os pecados*” “metaforicamente, estes elementos podem ser analisados como a aceitação de algo estranho à cultura local, colonialismo, catequização” (FLORENCIO e ABIB, 2020).

Rompi tratados, traí os ritos.
Quebrei a lança, lancei no espaço:
Um grito, um desabafo.
E o que me importa é não estar vencido.
Minha vida, meus mortos,
Meus caminhos tortos
Meu Sangue Latino, minh' alma cativa.

Nesse sentido, a canção concentra em si o sentimento de uma confissão de culpa. Aqui o “eu cancional” assume a culpa gigantesca quase como “coletiva” por todo um passado de massacres. Ney ao cantar, transpunha o “sentimento” para seu timbre, a maneira que elucidou a narrativa poeticamente atravessava para além das barreiras fonéticas, reverbera para o campo da memória. Ao recitar “*Meu sangue latino, minh’a alma cativa*” Ney encorajava a sociedade a “relembrar” sobre as atrocidades históricas do nosso passado latino, os atos de violência, de censura, de violar e silenciar. Cantar isso em plena ditadura militar foi altamente contestador ao passo que soava “diferente” de qualquer música do período, Secos & Molhados colocou em cheque tais questionamentos.

3.2.2. ANÁLISE DE MÚSICA: O VIRA

Em “O Vira” um dos principais hits da banda foi composta por João Ricardo e Luhli. Trazendo superstições e influência da música portuguesa, essa se tornou umas das canções mais icônicas do trio.

O gato preto cruzou a estrada

Passou por debaixo da escada

E lá no fundo azul

Da noite da floresta

A lua iluminou

A dança, a roda, a festa

Vira, vira, vira

Vira, vira homem, vira, vira

Vira, vira lobisomem

Vira, vira, vira

Vira, vira homem

Na linha “*E lá no fundo azul da noite na floresta, a lua iluminou, a dança, a roda, a festa*” sugere uma narrativa para uma cena de transformação que acontece nos versos “*Vira, vira homem, vira, vira lobisomem*” temos a presença de uma transposição de “corpos”, essa subjetividade no imaginário popular vai muito além da discussão sobre corpo, mas sim de cultura. Alargando essa discussão para o âmbito teórico, Antonietta Antonacci, traduz essa

discussão de transfiguração de corpo para o campo da ancestralidade africana, nos remetendo a discussão de que as narrativas gestuais e rítmicas de corpos negros constituem bases para pensar acervos de cultura material africana no Brasil, evidenciando assim que corpo, música e memória articula-se, indissociavelmente, entre povos africanos organizados em vivências.

Esta insinuante imagem - meio homem/meio lobo - que aparece nas sextas-feiras de lua cheia num misto de magia e transformação [...] Como personagem central do conto, em que o homem se transforma em animal e vice-versa, num simples trocar de pele, essa narrativa do universo mágico de culturas afro sugere que os homens incorporam atributos, forças, energias de animais, em intercâmbio com seres com quem compartilham o mundo” (ANTONACCI, 2002 p.161)

Desse modo, essa transposição do “fantástico cultural” perpassado pelo mundo através do “Atlântico negro”⁵² através de nossos ancestrais, entremeiam o imaginário popular e deram vida às performances ousadas do Secos & Molhados em palco, onde o uso de máscaras (caras pintadas) retratam essa presença marcante das expressões artísticas africanas. “No universo da oralidade, esculturas e máscaras são expressões inerentes a modos de ser e representar visões de mundo, possibilitando transmitir e dar forma à sensorialidade e à corporeidade das culturas africanas” (ANTONACCI, 2002, p.163).

Entre o público jovem e universitário, principalmente a intenção de algumas letras e a contestação existencial propostas por Ney representaram um irresistível apelo.

Apresentação do grupo com Ney Matogrosso solo é intensamente plástica e bastante agressiva, embora não agressiva o bastante para impressionar qualquer setor da vanguarda artística brasileira. Em compensação também não agride de forma definitiva grandes faixas da população. Ao contrário, seduz através do clima de magia criado e da execução perfeita e exata.

“Vira vira vira homem/-vira, vira/vira lobisomem”.

Milhares de crianças que cantam divertidas a música, ligadas pelo sentido mágico da “história”. Milhares de pessoas atraídas pela alegria da melodia e espontaneidade da letra e muitos fascinadas pelo carácter carácter andrógino de suas palavras e intérprete. E todos gostam e compram (MOTA, **SOM & IMAGEM: SECOS & MOLHADOS**. *O Globo*, 23 dez. 1973, p.6).

Nos palcos a postura do trio era a maior responsável pelo sucesso: as atitudes contestatórias, a persona do Ney com o corpo seminu e o rosto coberto por maquiagem, os movimentos exagerados e sensuais levavam a exposição do que era tabu. Ora, a experimentação também estava ligada ao campo das interpretações do público, dada as

⁵² Referência do último livro de GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. São Paulo, Editora 34: Rio de Janeiro, UCAM/CEAA, 2001. Escrito na perspectiva de que, nas rotas do Atlântico negro, pode-se reconquistar raízes identitárias de africanos dispersados, assim como a “humanidade” que a escravidão lhes negou.

especulações, a música de fato carrega um teor simbólico para o público homoafetivo, isto é, O Vira naquele período se tornava um manifesto de liberdade sexual. Sobre essa pauta, os estudiosos Rodolfo Luiz Costa de Godoi⁵³ e Tânia Mara Campos de Almeida⁵⁴ discorrem no artigo “Recepção da performance artística de Ney Matogrosso por homens homossexuais e bissexuais”⁵⁵, segundo os sociólogos, o significado do “personagem de Ney” nos palcos que nem era totalmente homem, nem mulher, nem bicho mas um alter ego despido de qualquer pudor evocava muito além dos paradigmas artísticos, evidenciava aquilo que essa camada tanto ansiava, a liberdade de ser.

Ney Matogrosso tornou-se, portanto, um centro gravitacional para essas identidades sexuais dissidentes. Era uma referência para homens homossexuais e/ou bissexuais, que passaram a tê-lo como ponto em comum, como um artista a ser partilhado, uma âncora simbólica [...] Ney Matogrosso era algo que ia além do prazer estético e lúdico frente a uma bela canção, composição e sonoridade. Era também envolver-se com outras pessoas que sequer conhecia e significava estar, de alguma forma, ligado a elas por modos semelhantes de “encorporarem-se”. Tratava-se de afirmar-se naquilo que ele não deveria ser aos olhos de sua família e comunidade”. (GODOI e ALMEIDA, 2020. P. 223)

A figura de Ney ficou intrinsecamente ligado a essa imagem “provocativa e inconclusiva” tanto dentro como fora dos palcos, Ney Matogrosso exibia sua postura desafiadora desconstruída de “masculinidade”, o que o tornava muito mais atraente para o público. O texto escrito no jornal Correio 24 Horas pelo jornalista Luiz Carlos Maciel⁵⁶ expressa essa inquietação, posto que:

⁵³ Doutorando em Sociologia pela UnB. Mestre (2018), Bacharel (2013) e Licenciado (2013) em Sociologia pela mesma universidade. Fundador e pesquisador do Instituto Cultura Arte e Memória LGBT. Integra o Grupo de Pesquisa Arte, Sociedade e Interpretações do Brasil (SOL-UnB). Atuou no Núcleo de Estudos da Diversidade Sexual e de Gênero (UnB), Núcleo de Estudos e Pesquisas da Mulher (UnB) e no Núcleo de Estudos da Violência (UnB). Tem experiência na área de Sociologia, atuando principalmente nos seguintes temas: Ensino de Sociologia; Sociologia das Relações de Gênero; Sexualidades; Violência; Estudos da Performance.

⁵⁴ Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora-UFJF (1989), mestra e doutora em Antropologia pela Universidade de Brasília-UnB (respectivamente, 1994 e 2001), com pós-doutorado em Representações Sociais pela UnB (Instituto de Psicologia, 2006). Atualmente, é pesquisadora e professora associada do Departamento de Sociologia -UnB, bem como é integrante do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Mulheres (NEPeM) da mesma universidade. Tem experiência e publicações na área das Ciências Sociais e Humanas, com ênfase nos seguintes temas: gênero, violência, trabalho, saúde e religião.

⁵⁵ GODOI, Rodolfo Luiz Costa de; ALMEIDA, Mara Campos de. **Recepção da performance artística de Ney Matogrosso por homens homossexuais e bissexuais**. Revista de Ciências Sociais — Fortaleza, v. 54, n. 1, mar./jun. 2023. In: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8863245.pdf> Acesso em: 25/06/2023.

⁵⁶ Luiz Carlos Maciel (Porto Alegre, 15 de março de 1938 - Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 2017) foi um filósofo, escritor, jornalista e roteirista brasileiro.

Se, naquele tempo, uma nave mãe tivesse pousado, por exemplo, na Praça dos Três Poderes em Brasília e despejasse através de suas portas alguns alienígenas, ela não teria causado um impacto, uma perplexidade e um maravilhamento que pudessem rivalizar com os provocados pelas primeiras apresentações ao vivo de um novo grupo de música popular brasileira chamado Secos e Molhados. Foi um espanto! O impacto inicial era visual: nunca se tinham visto aquelas roupas, aquelas maquiagens, aquelas cores e desenhos; e mais: a movimentação no palco, em especial a coreografia exótica e sensual de Ney Matogrosso, era simplesmente desconcertante. O impacto seguinte era sonoro, o espanto também era auditivo. O som dos Secos e Molhados surpreendia não apenas pelo timbre e registro insólitos da voz de Ney, mas também impressionava pela sua musicalidade exuberante, nas composições agudas e envolventes, nos arranjos modernos, mas sutis e na qualidade contagiante das interpretações. A fase áurea dos Secos & Molhados é um momento singular da música popular brasileira. (CORREIO 24 HORAS, 1999)

3.3. CAPA DO DISCO 1974: SECOS & MOLHADOS



Figura 16: Capa do segundo LP Secos & Molhados (1974). Fonte: Baú de raridades Secos & Molhados

A foto da capa do segundo LP do trio é datada de junho de 1974, quando o segundo álbum foi lançado no mercado fonográfico pela gravadora Continental. Embora o segundo LP não tenha se igualado com o mesmo sucesso de vendas do primeiro, ainda sim, conquistou uma boa recepção do público. A fotografia não foi divulgada nos veículos de comunicação do período, tornando a capa do LP o único suporte da foto, a capa do disco - sem título - conta com um fundo preto e os rostos do trio pintados de dourado, transpondo uma abordagem mais intimista em questão de detalhes, texturas e cores. Independentemente de o segundo álbum não ter alvoroçado o cenário musical como seu primeiro LP, ainda assim, esse segundo

trabalho do Secos & Molhados ocupou uma grande importância para a Indústria musical (ZAN, 2013, P.19). Ademais, esse segundo LP se consagrou por ter sido o último trabalho musical do trio Secos & Molhados, a separação do grupo faria com que os integrantes se dedicassem à carreira solo em seguida - em 1975 - os três lançariam seus próprios álbuns de estúdio.

Com o total de 13 faixas o homônimo conseguiu emplacar sucessos como; “Flores Atrais”; “O Doce e o Amargo” e “Não: Não Digas Nada”. Sua íntegra de composição ficou dividida em seis músicas no lado A e sete no lado B, sendo respectivamente: Lado A: 1. “Tercer Mundo” (João Ricardo/Julio Cortazár) 2. “Flores Atrais” (João Ricardo/ João Apolinário) 3. “Não: Não Digas Nada” (João Ricardo/Fernando Pessoa) 4. “Medo Mulato” (João Ricardo/Paulinho Mendonça) 5. “Oh! Mulher Infiel” (João Ricardo) 6. “Voo” (João Ricardo/ João Apolinário. Lado B: 7. “Angústia” (João Ricardo/João Apolinário) 8. “O Hierofante” (João Ricardo/ Oswaldo de Andrade) 9. “Caixinha de Música do João” (João Ricardo/) 10. “O Doce e o Amargo” (João Ricardo/Paulinho Mendonça) 11. “Preto Velho” (João Ricardo) 12. “Delírio” (Gerson Conrad/Paulinho Mendonça) 13. “Toada & Rock & Mambo & Tango & Etc” (João Ricardo/ Luhli).

Posto que esse segundo álbum não tenha feito tanto sucesso quanto o primeiro, muito por causa da animosidade entre os três integrantes, que já davam indícios da separação, com a mesma característica poética e crítica do primeiro disco, este teve uma menor interferência de Gerson Conrad e Ney Matogrosso, devido ao fato da escolha do repertório ser majoritariamente realizada por João Ricardo (BANDEIRA, p. 51). Ainda naquele ano, o tão famoso trio de dissolve, João Ricardo é quem leva o nome da banda consigo, entretanto, sem muito sucesso. Segundo José Roberto Zan, neste álbum houve algumas canções censuradas pela Ditadura Militar, essas músicas eram poemas de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Solano Trindade,⁵⁷ João Ricardo havia criado uma melodia para cada um. Devido a essa infeliz passagem de banimento por parte do regime, o grupo teve que compor rapidamente algumas canções para recompor o disco. Dentre elas está “Delírio” (Gerson Conrad/ Paulinho Mendonça) sem a participação autoral do líder (ZAN, 2013. P. 21)

⁵⁷ Francisco Solano Trindade (24 de julho de 1908 – 19 de fevereiro de 1974) foi um poeta brasileiro, folclorista, pintor, ator, teatrólogo, cineasta e militante do Movimento Negro e do Partido Comunista. Morou e trabalhou em Recife, Rio de Janeiro, São Paulo e Embu das Artes

Não vou buscar
A esperança
Na linha do horizonte
Nem saciar
A sede do futuro
Da fonte do passado
Nada espero
E tudo quero
Sou quem toca
Sou quem dança
Quem na orquestra
Desafina
Quem delira
Sem ter febre
Só o par
E o parceiro
Das verdades
À desconfiança

Diante do caótico cenário de perseguição, censura, tortura, prisão, morte e exílio que a Ditadura proporcionava para a sociedade, a maior das violências eram as incertezas que pairavam sobre qualquer um que discordasse do regime. O verso “*A sede do futuro, da fonte do passado, nada espero, e tudo quero*” remonta justamente essa agonia. O eu-lírico da canção retoma esse sentimento de desesperança, ainda quer tudo o que há de possibilidade de melhorias, ele não consegue vislumbrar essa janela de esperança de que tudo possa acabar e a realidade ser diferente (BANDEIRA, p. 55).

As análises acima caracterizam os Secos & Molhados e a sua criação cultural, sendo o principal objeto de estudo e pesquisa para encontrar elementos contraculturais presentes na banda, que foi um fenômeno meteórico no Brasil dos anos 1970. Não somente a banda, com suas performances em palco, mas principalmente, com as letras de suas canções. Repletas de metáforas como meio de manifestar o repúdio ao sistema imposto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Os artistas de forma geral e os músicos foram protagonistas da luta contra a ditadura e a censura latente durante um dos períodos mais sombrios da história política do país, nos deixando valiosos registros documentais em forma de canções. Rebolando afrontosamente, com os rostos cobertos de maquiagens, vestidos com figurinos andrógenos, Secos & Molhados nunca escondeu seus ideais políticos, seja através das letras de contestação ou pelas performances transgressoras que ofendiam aos “bons costumes” de uma sociedade conservadora, machista e patriarcal. Abordando meios de resistência, sexualidade, maneiras de ir contra o sistema através da cultura, e se manifestar através de suas artes, a banda tornou-se um dos grandes exemplos da Contracultura brasileira.

Diante do exposto e da realização da pesquisa, podemos chegar ao final desta monografia, convictos de que a revolução causada pelos Secos & Molhados em um período ditatorial movimentou as camadas políticas e sociais do Brasil, driblando alguns aparelhos da censura e conquistando um grande número de admiradores. Busquei demonstrar como as letras das canções “Rosa de Hiroshima”; “Sangue Latino”; “O Vira” do primeiro disco (1973) e “Delírio” (1974) do segundo disco da banda, estavam embebidas de metáforas e, desse modo, driblavam a censura para se expressarem politicamente. Essas metáforas e as figuras de linguagens comumente embutidas nos versos das canções, explicam em parte como o trio conseguiu conquistar um público tão expressivo durante esse período.

Além de tudo isso, há uma figura que se destaca dos demais integrantes da banda. Era o vocalista Ney Matogrosso. Artista com inúmeras particularidades, que o diferenciavam com características marcantes e personalidade ousada. Ney Matogrosso se tornou um expoente na década de 1970, seu corpo, sua voz, sua subjetividade, suas performances em palco afrontava a falsa moralidade imperativa no momento. No âmbito do corpo e do desejo, expressava no palco o “choque” e o provocar o público seja pela nudez, a dança, as maquiagens ou os figurinos o objetivo era muito claro, escancarar e desconstruir todo e qualquer preconceito ou desejo enrustido na plateia. O trio, e principalmente, a imagem de Ney contribuíram para uma libertação da autocensura e, paralelamente, libertarem o próprio público das amarras que os encarceraram no sistema. Vislumbrando essa forte afirmação, finalizo apresentando um testemunho do jornalista João Nunes sobre o impacto que o Secos & Molhados ocasionou ao

público naquele período, onde sua própria “experimentação” se fez uma inesquecível memória.

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

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

Isso foi em setembro. Em dezembro, abandonei o seminário. E a culpa deve ser creditada ao Secos & Molhados, pois desviou meus pensamentos sãos para desejos e sonhos demoníacos”. (NUNES, 2003)⁵⁸

⁵⁸ NUNES, João. Quando o Brasil se descobriu. 2003.

FONTES

SECOS & MOLHADOS. **Secos & Molhados**. São Paulo: Prova, 1973. Long Play.

SECOS & MOLHADOS. **Secos & Molhados**. São Paulo: Sonima, 1974. Long Play.

FONTES AUDIOVISUAIS

Videoclipe *Flores Astrais* – Disponível em:

<https://youtu.be/BZWXQ5grXt8> Acesso em: 20/04/2023.

Videoclipe *Sangue Latino* – Disponível em:

<https://youtu.be/-zLicyzaH5A> Acesso em: 20/04/2023.

Videoclipe *O Vira* – Disponível em:

<https://youtu.be/vDvjecJOpa4> Acesso em: 20/04/2023.

Videoclipe *Rosa de Hiroshima* – Disponível em:

<https://youtu.be/DwVc0G3IKU4> Acesso em: 20/04/2023.

JORNAIS:

“**Secos & Molhados**”, um senhor conjunto. *O Globo*, São Paulo, p. 3, 14 jan. 1974.

MOTA, Nelson. **SOM & IMAGEM: SECOS & MOLHADOS**. *O Globo*, São Paulo, p. 6, 23 dez. 1973.

SECOS E MOLHADOS SE DESPEDE. *O Globo*, Matutina, São Paulo, p. 2, 11 fev. 1974.

CORREIO 24 HORAS. Dois LPs dos Secos & Molhados São Restaurados e Voltam às Lojas. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/dois-lps-dos-secosmolhados-sao-restaurados-e-voltam-as-lojas/> Acessado em: 25/06/2023.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas**. In: _____. Dialética do Esclarecimento. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- ALVES, Júlia Faliverne. **A invasão Cultural Norte-Americana**. 27^a ed. São Paulo: Moderna, 1996.
- ANTONACCI, Maria Antonieta. **Corpos sem fronteiras**. Projeto História: Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História, dez. 2002.
- AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura Imprensa, Estado Autoritário 1968-1978: O Estado de São Paulo e Movimento**. Bauru: Edusc, 1999.
- BARBERO, J. M. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.
- BARCINSKI, André. **Pavões misteriosos: 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil**. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- BARROS, José de Assunção. **Fontes Históricas: revisitando alguns aspectos primordiais para a Pesquisa Histórica**. Mouseion, n. 12, mai/ ago/2012. In: https://arquivos.ufrj.br/arquivos/2019138148a6dc2301583b1befdae5696/Fontes_Histicas_-_revisitando_alguns_aspectos_primordiais_Mouseion_2012.pdf. Acesso em: 05/12/2022
- BANDEIRA, Vitória Ferreira. **O que me importa é não estar vencido: a contracultura no Brasil da repressão e análise da obra de Secos & Molhados**. In: <https://rd.uffs.edu.br/handle/prefix/6165>. Rio Grande do Sul, 2022.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRANDÃO, Antônio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais de Juventude**. 14^a ed. São Paulo: Moderna, 1995.
- Carocha, Lois Maika. Pelos versos das canções: **Um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante o regime militar brasileiro (1964-1985)**. ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Londrina, 2005. In: <http://snh2013.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Maika%20Lois%20Carocha.pdf> Acesso em: 15/03/2023.
- Conrad, Gerson. **Fenômeno meteórico**. São Paulo: Anadarco, 2013.
- CUNHA, Aline Ferreira. **Sangue Latino: questões musicais e interpretativas comparadas na performance de Ney Matogrosso em dois momentos**. Monografia Curso de Graduação da Escola Superior de Música da Faculdade Cantareira. São Paulo: ESMFC, Outubro/2013.
- GODOI, Rodolfo Luiz Costa de; ALMEIDA, Mara Campos de. **Recepção da performance artística de Ney Matogrosso por homens homossexuais e bissexuais**. Revista de Ciências

Sociais — Fortaleza, v. 54, n. 1, mar./jun. 2023. In: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8863245.pdf> Acesso em: 25/06/2023.

Florêncio, R. R., & Abib, P. R. J. (2020). **Sangue Latino No Palco: Nuances De Decolonialidade Na Arte de Ney Matogrosso**. *REVELL - REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS* (22/2), 297-319. Recuperado de <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3803>. Acesso 05/05/2023.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**; tradução de Ligia M. Pondé Vasallo. Petrópoles, Vozes, 1986.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do popular. In: _____. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

HORKHEIMER, Max. **A função social da filosofia**. In: _____. Teoria Crítica. Traduzido do alemão por Edgardo Albizu e Carlos Luis. Traduzido do espanhol por Rafael Cordeiro Silva. A

LAMARÃO, Luisa Quarti. **O veneno de Tinhorão: reflexões sobre a coluna “Música Popular” (1974-1982)**. Antíteses, vol. 3, n. 5, jan.-jun. de 2010, pp. 269-291. In: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5026732.pdf> Acesso em: 20/12/2022.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. pp. 228-257; 308-334.

MOBY, Alberto. **Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura**. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994

MOYA, Álvaro. **Glória in Excelsior Ascensão, Apogeu e Queda do Maior Sucesso da Televisão Brasileira**. 2ª edição: São Paulo, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Versão digital revista pelo autor, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002

NUNES, João. Quando o Brasil se descobriu. 2003. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/download/29331/16224/117035> Acesso em: 28/03/2023.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

PELLEGRINO, Charles R. **O último trem de Hiroshima: os sobreviventes olham para trás**. São Paulo: Leya, 2010.

RADO, Sonia Cristina; SCHUSTER, Ana Noredi. **Contracultura no Brasil ditadura**. Revista Maiêutica, Indaial, v. 5, n. 01, p. 19-30, 2017

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SEVILLANO, Daniel Cantinelli. **Somos filhos da Revolução: Estudantes, Movimentos Sociais, Juventude e o fim da ditadura militar (1977-1985)**, Dissertação (Mestrado em

História). Universidade de São Paulo, USP, Faculdade de Letras e Ciências Humanas (FFCHL), 2010.

SILVA, Rafael Cordeiro. **Max Horkheimer: Teoria Crítica e Barbárie**. Uberlândia: EDUFU, 2011.

SILVA, Suelen Santana; NETO, Pedro Marques. **Secos & Molhados: para ouvir, olhar e comer**. In: Cadernos acadêmicos: conexões literárias. N° 1. Unifesp/SP-Leituras, Guarulhos-SP/São Paulo -SP, Dez. 2021

SILVA, Vinícius Rangel Bertho. **O doce & o amargo do Secos & Molhados: poesia, estética e política na música popular brasileira**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Centro de Estudos Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2007.

SILVA. Robson Pereira. **“Um verme passeia na lua cheia”:** *performance e cenicidade audiovisual em Ney Matogrosso na construção de um fazer artístico na década de 1970* Revista Trilhas da História. Três Lagoas, v.3, n°5 jul-dez, 2013. In: <https://trilhasdahistoria.ufms.br/index.php/RevTH/article/view/448/248> Acesso em: 28/02/2023.

SOUSA, Thiago Brendo Milfont de. **“Sou eu quem toca, sou eu quem dança”:** *Secos & Molhados, mídia e sucesso*. Cerará: UECE, 2019. In: <https://www.uece.br/eventos/encontrointernacionalmahis/anais/resumos/12366.html> Acesso em: 29/04/2023.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1990.

VALLE, M. R. 1968: **O Diálogo é a Violência – movimento estudantil e a ditadura militar no Brasil**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999

ZAN, José Roberto. **Secos & Molhados: o novo sentido da encenação da canção**. In: 7º Congresso da latino-americana da International Association for Study of Popular

ZAN, José Roberto. **Secos & Molhados: metáfora, ambivalência e performance**. ArtCultura, Uberlândia, v. 15, n. 27, jul./dez. 2013. p. 7-27. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29331> . Acesso em: 05/05/2023.