

Engajamento em Portugal, desbunde no Brasil: a poesia de João Apolinário e o Glam Rock dos Secos & Molhados (1974)

Engagement in Portugal, Rebellion in Brazil: João Apolinário's Poetry and Secos & Molhados' Glam Rock (1974)

Thales Reis Alecrim

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

thales.alecrim@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/0547239282841506>

 <https://orcid.org/0000-0003-4823-9646>

Recebido em: 04 dez. 2023

Aprovado em: 05 jan. 2024

RESUMO

Gerson Conrad, João Ricardo e Ney Matogrosso integraram os Secos & Molhados, conjunto que alcançou sucesso midiático durante os anos 1970. A performance carregada de danças, bem como os arranjos musicais e poéticos, mesclavam elementos da contracultura com o *Glam Rock*. Em especial, foram musicalizados os poemas de João Apolinário, pai de João Ricardo, um intelectual engajado na luta contra o Estado Novo (1926-74), em Portugal. No presente artigo exploramos a apropriação dos versos desse poeta português na conjuntura do regime militar brasileiro (1964-85) por um conjunto que evocava os ideais da contracultura e do *Glam Rock*. Em especial, as canções presentes no segundo disco dos Secos & Molhados (1974). Logo, enfatizamos a necessidade de observar a performance como elemento distintivo do processo de apropriação. Ao mesmo tempo, analisamos como as críticas dirigidas ao Estado Novo em Portugal nos anos 1950 e 1960 foram ressignificadas no Brasil da década de 1970.

PALAVRAS-CHAVE:

canção; *glam rock*; contracultura; poesia; performance.

ABSTRACT

Gerson Conrad, João Ricardo and Ney Matogrosso were part of Secos & Molhados, a group that achieved media success during the 1970s. The performance full of dances, as well as the musical and poetic arrangements, mixed elements of the counterculture with Glam Rock. In particular, the poems of João Apolinário, father of João Ricardo, an intellectual engaged in the fight against the Estado Novo (1926-74), in Portugal, were musicalized. In this article, we explore the appropriation of this Portuguese poet's verses in the conjuncture of the Brazilian military regime (1964-85) by a group that evoked the ideals of counterculture and Glam Rock. In particular, the songs present on the second album of Secos & Molhados (1974). Therefore, we emphasize the need to observe performance as a distinctive element of the appropriation process. At the same time, we analyze how the criticisms directed at the Estado Novo in Portugal in the 1950s and 1960s were re-signified in Brazil in the 1970s.

KEYWORDS:

song; *glam rock*; counterculture; poetry; performance.

Introdução

No Brasil, identificamos, nos Secos & Molhados, a confluência dos ideais transgressores da década de 1970, afinando-se à contracultura e ao *Glam Rock*. O conjunto seguiu na esteira das produções tropicalistas do final da década anterior, principalmente no tocante às inovações estéticas e aos diálogos com ideias transnacionais. Na bibliografia, o grupo é categorizado como “pós-tropicalista”, além do mais, é sempre destacado pela sua performance e marcante musicalização de poemas (Eléguida; Moraes 2013; Vargas 2012; Zan 2013).

Contudo, interessamo-nos pela maneira como a banda apropriou-se dos poemas de João Apolinário, pai de João Ricardo (principal compositor do conjunto) e poeta engajado português, questão retumbantemente ignorada pela bibliografia que se ocupou da trajetória dos Secos & Molhados. Apesar dos laços de sangue que unem pai e filho, as musicalizações apontaram para outros horizontes de significação. Assim, analisamos a produção dos Secos & Molhados com o intuito de compreender as apropriações dos poemas de Apolinário que foram postos em diálogo com um repertório de ideias aliado às transformações dos anos 1970.

No primeiro disco do conjunto, “Secos & Molhados” (1973), foram musicalizados poemas dos livros “Morse de Sangue” (1955) e “Primavera de Estrelas” (1961). Respectivamente, os poemas correspondem às canções “Primavera nos Dentes” e “Amor”. No segundo disco (1974), também homônimo, foram musicalizados três poemas, todos retirados do livro de 1961: “Flores Astrais”, “Vôo” e “Angústia”. Ressalta-se que ambos os livros de João Apolinário foram escritos em meio a ditadura salazarista, em Portugal.

João Apolinário Teixeira Pinto (Sintra, 1924 – Marvão, 1988) era poeta, jornalista e crítico teatral. Durante os anos 1940 e 50, em Portugal, exerceu a atividade de jurista, jornalista e poeta com evidente verve política e contestatória. Devido à perseguição conduzida pelo Estado Novo (1926-74), exilou-se das terras lusas. Assim, ele desembarcou no Brasil em 1963 e iniciou uma carreira de crítico teatral em meio ao regime militar (1964-85). Apolinário, portanto, produziu seus escritos, lá e cá, sob o manto do autoritarismo. Apesar dessas conjunturas, a sua obra estava calcada no engajamento e, conseqüentemente, marcada pela expectativa revolucionária.

Nessa trajetória transnacional, músicos situados nos dois lados do Atlântico apropriaram-se dos seus poemas. Por um lado, Luís Cília e Francisco Fanhais musicalizaram seus versos em Portugal durante os anos 1960. Ambos os cantores estavam inseridos no movimento de cantautores engajados na denúncia do Estado Novo. Por outro lado, João Ricardo (filho de Apolinário) e o seu conjunto, os Secos & Molhados, compuseram canções a partir dos poemas, durante os anos 1970 no Brasil.

Ao passo que em Portugal as canções que carregavam os versos de Apolinário foram musicalizadas em meio a um movimento que buscava ressignificar a nacionalidade como forma de luta contra o Estado Novo, no Brasil, os poemas foram mobilizados dentro de uma estética *Glam Rock* que questionava as perspectivas de engajamento e revolução. Assim, tratavam-se de estéticas díspares, enquanto a primeira filiava-se ao movimento das canções de protesto dos anos 1960, os segundos afinavam-se com a contracultura e com o *Glam Rock*.

Não adrentaremos na análise específica dessas diferenças entre os músicos brasileiros e os portugueses, esse trabalho já foi feito em outro lugar de maneira mais completa (Alecrim 2020, 127-191). Nesse artigo, focaremos na experiência específica dos Secos & Molhados e na forma como a performance do conjunto foi operacionalizada em linha com o repertório de ideias dos anos 1970. Em especial nas musicalizações da poesia de João Apolinário presentes no segundo disco do conjunto, de 1974, cujas canções foram criadas a partir dos poemas do livro “Primavera de Estrelas” (1961), com versos oníricos e críticos ao processo de racionalização do Ocidente em linha com a estética marxista de Georg Lukács e o neo-realismo português.

Muito se fala do bem sucedido primeiro disco do conjunto, mas o segundo trabalho dos Secos & Molhados apresenta músicas mais contemplativas e subjetivistas que apontam para as transformações que estavam sendo operadas na contracultura. Por esse motivo acreditamos que elas merecem a devida atenção nesse artigo. Além disso, a poesia de Apolinário apresentava diferenças sensíveis em relação aos sentidos atribuídos pela musicalização e pela performance dos Secos & Molhados.

Por um lado, Apolinário produzia poemas com teor engajado que almejavam a denúncia e a transformação social como forma de transformar consciências e orientá-las à

revolução. Por outro, os Secos & Molhados apresentavam uma outra utopia, tratava-se de uma transformação da própria ideia de revolução que, por sua vez, não era mais externa, mas sim interna, subjetiva, individual.

Essa mudança de sentido se dá pelas diferentes conjunturas de produção, mas também pelas opções estéticas e o contexto de circulação dessas obras. Ao passo que os livros de Apolinário tiveram uma divulgação reduzida, com pequenas tiragens e cerceadas pela ameaça da censura, a expansão e integração da indústria cultural, durante o regime militar brasileiro, favoreceram a atuação do conjunto que atingiu centenas de milhares de vendas, encontrando larga difusão e visibilidade nos meios de comunicação de massa (televisão, rádio, jornais e revistas). Além disso, as apresentações dos Secos & Molhados impactavam o público, pois eram marcadas por fantasias, maquiagens e adereços que eram combinados com coreografias intensas, por vezes obscenas.

Para José Roberto Zan (2013, 27), os Secos & Molhados estavam indelevelmente estigmatizados pelo esvaziamento de sentido. O autor afirma que o conjunto adotava uma “sensibilidade camp”, isto é, exagerava a imagem com adereços excessivos em detrimento do conteúdo. Assim, o conjunto estava próximo de uma “arte de cunho decorativo que valoriza muito mais a textura, a aparência, a representação do que qualquer substância mais profunda”. Embora o argumento de Zan seja profundo e bem construído, apontamos em uma direção diferente, pois, em nossa concepção, os Secos & Molhados podem ser muitas coisas, mas, com certeza, não são “uma arte de cunho decorativo”, muito menos esvaziados de sentido. Mesmo considerando os elementos elencados na exposição de Zan, sustentamos que há uma proximidade com a contracultura e com o *Glam Rock* que potencializa os significados levantados pela música do conjunto.

Tendo em conta que o *Glam Rock* estava muito preocupado com a performance de palco, torna-se importante observar a função do intérprete. Paul Zumthor (1993, 181-200) proporciona um referencial teórico-metodológico capaz de lidar com essa mediação entre a palavra escrita e a forma oral. De acordo com esse historiador, o intérprete realiza a performance tendo em vista um determinado público, fazendo, assim, uma conversão do escrito para o oral. Nesse processo, o intérprete, através da performance, dialoga com as representações que compõem aquele contexto cognitivo.

Entretanto, não podemos perder de vista que estamos trabalhando com fontes musicais, nomeadamente, canções. Para a historiadora Tânia Garcia (2013, 207), ao analisar tal expressão histórica, devemos considerar tantos os aspectos musicais – compasso, ritmos, acordes, harmonia, melodia, performance, análise da letra – como os aspectos socioculturais e técnicos – relação com determinada corrente ideológica ou tradição, processos de concepção, produção, circulação e sentido social da obra.

De acordo com Ruth Finnegan “quaisquer que sejam as origens das composições, a substância de uma canção – sua realização – também deriva do modo como esses elementos são atualizados e experienciados na prática, no tempo real da performance” (2008, 26). Por esse motivo, apesar de nesse artigo somente analisarmos os fonogramas, consideramos que o próprio ato da gravação já se constitui como performance. Contudo, nos momentos em que forem cabíveis, faremos referências ao espetáculo visual dos Secos & Molhados, um elemento essencial na semiótica do grupo que sedimentou a sua presença como *glam-rockers* na imaginação cultural brasileira.

Diante do exposto, não tencionamos encerrar as interpretações tanto da poesia de Apolinário como da música dos Secos & Molhados. Nossa intenção aqui é somente apresentar possíveis formas de construção de sentido por meio de uma exploração histórica. Assim, dividimos o artigo em duas seções. Na primeira abordaremos de forma sucinta a poética de João Apolinário, bem como delinearemos a conjuntura histórica em que ela foi elaborada, em meio ao Estado Novo de Salazar, em Portugal. Ao passo que na segunda, analisaremos as musicalizações realizadas pelos Secos & Molhados dos poemas, com especial atenção à performance e à produção de sentido alinhada à contracultura e ao glam rock.

Em Portugal, por uma revolução social

João Apolinário escreveu três livros de poesia em Portugal, “Morse de Sangue” (1955), “O Guardador de Automóveis” (1956) e “Primavera de Estrelas” (1961). Nesses livros, o autor expôs os seus sentimentos com relação ao regime político e às mudanças socioeconômicas e culturais pelas quais Portugal passava. Todos os livros foram produzidos de forma independente, fora do circuito comercial, o que resultou em uma circulação restrita

entre pessoas específicas. Nessas obras, ele também delineou o seu projeto estético e o seu tom de engajamento.

Apesar da pequena circulação de seus poemas em Portugal, Apolinário estava em sintonia com outros poetas e propostas estéticas, em especial com o neo-realismo. Isso significa que, em Portugal, dentro dos segmentos engajados e dissidentes do Estado Novo, havia uma preocupação com a denúncia social e política, um compromisso com a coletividade e com a mudança social, além de uma ânsia pelo desvendamento da realidade e pela significação da existência.

O Estado Novo português (1926-74) foi a mais longa ditadura do século XX. Durante os seus longevos 48 anos, o regime passou por diversos momentos de tensão, principalmente a partir dos anos 1950, pois as mudanças sociais advindas da industrialização e da crise colonial desferiram duros golpes contra a estabilidade ideológica do regime. Apesar disso, António de Oliveira Salazar, que vinha à frente do regime desde 1932, instaurou aparatos ideológicos que não só exerciam controle direto por meio da censura e da violência, mas que propagaram e revitalizaram as representações de nacionalidade que consolidaram a estabilidade do regime.

Como destaca Alexandre Fiuza (2006), o Estado Novo português não foi um governo constante ao longo do tempo. Diversas políticas e aparatos ideológicos, assim como diretrizes diplomáticas e econômicas se alteraram no decorrer dos anos. Daí, torna-se pertinente focar no recorte proposto (1955-1963) em que está localizada a obra poética de Apolinário.

Nesse período, Portugal vivia a transição da sociedade rural para o início do cosmopolitismo urbano. Desde o começo da década de 1950, o país iniciou um processo de abertura da economia, o que levou ao aumento do investimento estrangeiro. Junto com a vida urbana, as conquistas da sociedade de consumo, já estabelecidas em parte do mundo ocidental, adentraram nas fronteiras lusas (Barreto 2002).

A despeito dessas transformações, alinhamo-nos aos estudos que compreendem que o Estado Novo português contava com sólidos aparatos ideológicos para a manutenção e propagação do regime (Rosas 2013). Apesar de conseguirmos relativizar o alcance e a totalidade ambicionada pelo regime, é inegável o fato de que tais estruturas sociais e

culturais lograram seu projeto de gestar uma hegemonia cultural e uma representação da nacionalidade e da coletividade, baseadas em valores conservadores, religiosos e rurais.

Entretanto, a contrapelo dos discursos hegemônicos salazaristas – por exemplo, o ideal do “anticomunismo, antiliberalismo e antidemocratismo” –, Portugal gozou de uma proficuidade de experiências estéticas e circulação de ideias de esquerda:

Na realidade, a tonalidade da cultura portuguesa entre os anos 40 e os fins dos anos 60 era subdeterminada pelo diálogo nunca explicitado entre um discurso de enraizamento tradicional, quer dizer, católico, e um discurso marxista, que pouco a pouco reordenava segundo o seu código ou as suas leituras todas as manifestações mais vivas da cultura portuguesa (Lourenço 2001, 15).

Em meio a essa tensão entre o Estado Novo e as ideologias de esquerda, emergiu o neo-realismo. Eduardo Lourenço (idem) afirma que, entre os anos 40 e final dos 60, “foi a idade de ouro do que se chamou neo-realismo”, isto é, “uma cultura de repensamento crítico do passado ou do presente em função do seu ideário, com militantismo literário, sociológico, artístico, historiográfico”. Além disso, “enquanto durou, o ‘tempo neo-realista’, salvo raríssimas exceções, a cultura portuguesa foi obrigada, no seu conjunto, em todos os domínios [...], a entrar em diálogo com o discurso-crença que a estruturou duradouramente”.

Por mais que muitos autores não se nomeassem neo-realistas, nem seguissem estritamente o seu programa estético-ideológico, eles se sintonizavam com alguns dos seus aspectos mais claros, nomeadamente, o imperativo da denúncia social e o compromisso com o esclarecimento político da população. Aspectos que são centrais para os poemas de Apolinário. Aliás, assim como para o realismo soviético, no neo-realismo, o programa estético-ideológico precedia a obra, isto é, a arte só era produzida em conformação com as diretrizes e crenças do movimento que, de forma generalizada, referiam-se ao compromisso com a coletividade (Henriques 2010, 30).

Assim, Manuel da Fonseca, Joaquim Namorado, Mário Dionísio, Fernando Namora e João José Cochofel produziram seus poemas no interior desse paradigma. Mas outros poetas que não se identificavam dentro desse movimento estético, também sofreram suas

influências, como é o caso de Jorge de Sena, por exemplo, e no que mais nos interessa aqui, João Apolinário.

O terceiro livro de João Apolinário, “Primavera de Estrelas” (1961), foi posto em circulação pela Livraria Divulgação, um espaço de discussão e publicização de obras proibidas pela censura. A orientação gráfica ficou a cargo de Luís Praça. Infelizmente, não encontramos nenhuma informação sobre esse editor. Esse livro também foi concebido de maneira independente, sem vínculos com editoras comerciais, foi impresso na gráfica Carvalhido na cidade do Porto, em 1961.

Com efeito, “Primavera de Estrelas” representou uma ruptura substancial com a corrente de pensamentos dos outros dois livros. O horizonte do engajamento e da expectativa revolucionária permaneciam, porém de forma menos contundente. Os eixos centrais do livro são as problemáticas da emancipação do homem com base nos valores humanistas e as bases para uma nova percepção sobre a vida. Portanto, apesar da ruptura expressiva, as continuidades também estavam igualmente presentes: o esforço do engajamento e a presença da revolução no horizonte eram constantes.

Para o conjunto dos militantes e subversivos da cidade do Porto, a palavra “primavera” era uma senha metafórica para a revolução (d’Espiney 1990). Como veremos nos poemas, para o autor, as estrelas, o mapa do céu, refletiam as pessoas, o mapa da terra. Logo, o título do livro revela uma preocupação com a revolução do pensar sobre o ser humano. Os poemas foram divididos em quatro partes, “Voo”, “Estrelas”, “Amor” e “Morte”, temas universais que ganhavam novos sentidos com a mudança de horizonte da humanidade.

Nesse sentido, “Primavera de Estrelas” expressa tensões sobre o lugar da racionalidade no mundo contemporâneo. Por exemplo, no quarto poema, dentro da primeira parte do livro, “Voo”. Aqui percebemos que Apolinário (1961, 17) não desmerece a tecnologia – “pássaro virgem/ metálica nuvem/ criando vertigem” – nem o progresso material, pois eram formas auxiliares de desvendar o mistério do mundo – “a rota secreta”. Ao ponto de ele comparar a atividade poética com as viagens ao espaço. Tanto o poeta quanto o astronauta rumavam pelos “caminhos de origem”, isto é, em busca da verdade universal.

Por outro lado, a segunda seção do livro, “Estrelas”, contém poemas mais oníricos com adereços de ficção científica e toques surrealistas. Nessa parte, Apolinário (idem, 34), em tom metafórico, profetizava os novos horizontes da humanidade:

raízes no côncavo estelar
abrem as margens
de um novo continente

o homem está a florir no ar
emitindo mensagens
a outra gente
[...]

Neste poema, o décimo oitavo do livro, emerge a constatação de que o desbravamento do espaço abriu o horizonte da humanidade. Nada mais seria o mesmo depois disso, porque:

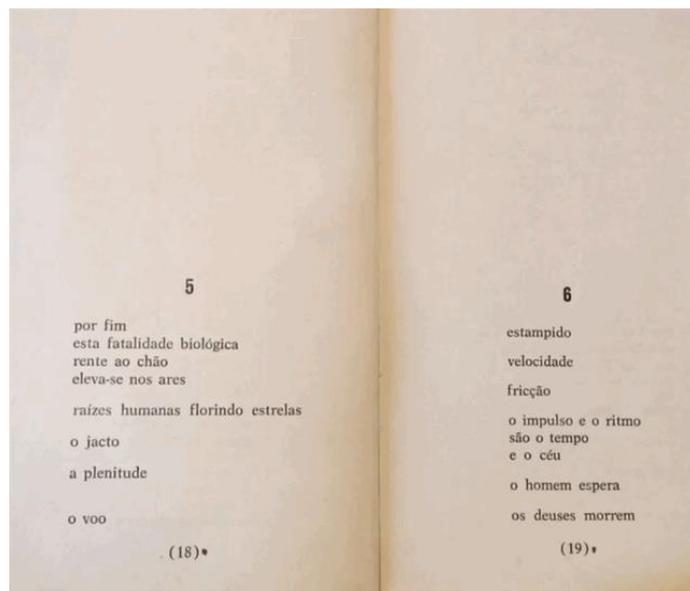
[...]
nascerá o menino
novo menino
de um outro mundo novo

onde a felicidade é um ovo
a gerar sol.

Esse “novo menino” seria o “novo homem”, que iniciaria um novo tempo, alcançando o futuro prometido. Dentro dessa corrente de pensamentos, o engajamento aparecia como uma forma de conscientizar os leitores de que a humanidade estava avançando para novas formas de percepção do mundo e que os paradigmas do passado não eram mais cabíveis dentro desse novo e vasto horizonte.

Dessa maneira, vale ressaltar que o livro é dedicado à Yuri Gagarin, astronauta soviético, o primeiro a atingir o espaço sideral e completar uma viagem pela órbita da Terra em 1961. Além de se aproximar simbolicamente das políticas econômicas da União Soviética, a primeira parte do livro “Voo” trata especificamente do avanço da humanidade, no sentido de que esta passou a controlar a máquina com o intuito de atingir a revolução.

Figura 1: Poemas 5 e 6 do livro “Primavera de Estrelas”.



Fonte: Apolinário 1961, 18-19.

Na visão de Apolinário (1961, 18), o homem havia, enfim, tomado a máquina para si. A “fatalidade biológica” não estava mais condenada a um futuro sombrio e reificado, naquele momento, ela era capaz de voar, “florindo estrelas”, isto é, ideias e pensamentos que antecedem a revolução. Por conseguinte, a ida do homem ao espaço representava um avanço no estágio do tempo, um passo a mais em direção à revolução, assim, antigos “deuses morrem” (idem, 19), pois era a hora da humanidade superar sua condição histórica.

Dentre os poetas neo-realistas, não encontramos nenhum outro que demonstrasse tal grau de otimismo com o futuro através do desenvolvimento tecnológico. Evidentemente, grande parte deles possuía suas expectativas revolucionárias, ora otimistas, ora pessimistas, mas nenhum deles expressava ou enxergava a máquina como um passo à frente para concretizar a revolução. Portanto, nesse aspecto e na aproximação com o ideal modernizante soviético, Apolinário diferenciava-se da produção neo-realista.

Em “Primavera de Estrelas”, também aparecem as filiações à estética de Georg Lukács (2018), principalmente no tocante à insistência em quebrar com a reificação e retomar o

núcleo humano da realidade social.¹ Paralelamente, Apolinário também seguiu os paradigmas do realismo proposto pelo marxista húngaro, por exemplo, ao descrever situações objetivas e a preocupação com as grandes questões da humanidade. Dessa maneira, assim como Lukács (2018, 57), o nosso personagem fundamentava que a arte desempenhava o papel de uma “autoconsciência do desenvolvimento da humanidade”, pois através do simbólico podia-se comover e transformar o homem.

Contudo, enfatizamos que esses poemas subordinavam a estética ao imperativo revolucionário: na própria escrita de Apolinário espregueia-se o ideal de transformação da realidade social com vista à revolução. Como ele mesmo afirmou em “Morse de Sangue”, seu primeiro livro, “As minhas armas são os versos tortos” (1955, s.p.). Esses poemas foram escritos com o ideal de operar uma transformação na consciência de seus leitores ao anunciar o nascimento de um novo horizonte para a humanidade.

Apolinário deixou Portugal em 1963. As constantes perseguições, as ameaças de prisão, a insatisfação com o regime e, por fim, a Guerra Colonial (1961-1974)² que ameaçava enviar seu filho, João Ricardo, ao fronte de guerra, impulsionaram o seu autoexílio no Brasil. A sua produção continuaria seguindo os rumos do engajamento nas terras estrangeiras que o acolheram. E, para o que mais nos interessa aqui, o seu filho iniciaria um projeto musical com base em sua atividade poética.

No Brasil, por uma revolução comportamental

Os Secos & Molhados emergiram em meio à ditadura militar no Brasil, sendo que os membros fundadores foram João Ricardo e Gerson Conrad. Esses dois jovens conheceram-se na zona central da cidade de São Paulo. Além de ambos serem instrumentistas, eles

¹ Apolinário abordou de forma mais insistente seu alinhamento à Lukács em seus textos teóricos sobre a função da crítica e que foram publicados no Brasil em 1968. Para mais informações, ver a segunda parte do primeiro capítulo de Alecrim (2020, 51-85).

² A Guerra Colonial Portuguesa, também conhecida como Guerra do Ultramar ou Guerra de Independência, ocorreu entre 1961 e 1974. Tratava-se da tentativa portuguesa de manter Angola e Moçambique como colônias. No final, a guerra quebrou os alicerces do Estado Novo e permitiu que os jovens militares, insatisfeitos com o conflito, organizassem a tomada do poder com a Revolução dos Cravos em 25 de Abril de 1974. Para um aprofundamento historiográfico, recomendamos a obra do historiador Lincoln Secco (2004).

compartilhavam um repertório de referências semelhantes, voltados para o rock e o folk anglófilo. Em 1970, Gerson e João buscavam um vocalista que acompanhasse a estética proposta pelo grupo. Ao conhecerem Luhli, em uma apresentação, os dois jovens receberam a recomendação de que havia um cantor no Rio de Janeiro que se encaixaria perfeitamente com a sonoridade do conjunto. Ainda naquele ano, a dupla viajou para terras cariocas com o intuito de conhecer o artista.

Ney de Souza Pereira era natural de Bela Vista, Mato Grosso. Em 1966, Ney mudou-se para o Rio de Janeiro, ingressando, assim, no teatro, atuando em diversas peças, além de, esporadicamente, exercitar a sua criatividade enquanto cantor e dançarino. No final de 1970, com a ajuda de Luhli, o conjunto se reuniu e assumiu a seguinte formação: "Gerson Conrad nos violões e vocais, João Ricardo seria o compositor principal e seria responsável pelos violões, harmônicas e vocais. E por fim, Ney seria a voz principal do grupo Secos & Molhados" (Silva 2007).

A banda conquistou o público desde as primeiras apresentações, chamando, assim, a atenção de Moracy do Val que levou o grupo ao estúdio da gravadora Continental, uma das *majors* do período que desfrutava de circulação nacional (Dias 2000). Nasceu, assim, o primeiro disco homônimo, Secos & Molhados, em 1973, que se converteu em um sucesso de vendas.

Além de João Ricardo, Gerson Conrad e Ney Matogrosso, os músicos Emilio Carrera (piano), John Flavin (guitarras), Marcelo Frias (bateria e percussão), Sérgio Rosadas (flautas) e Will Verdaguer (baixo) trabalharam na instrumentalização e nos arranjos das faixas. A princípio, esses músicos foram convidados para integrarem o grupo como membros exclusivos, sendo que somente Marcelo Frias havia aceitado. Aliás, o baterista até aparece na capa desse primeiro disco. No entanto, antes mesmo do disco ser comercializado, Frias optou por continuar sendo um músico contratado (Conrad 2013, 61).

A despeito do sucesso representado pelos Secos & Molhados, há todo um discurso de que a década de 1970 foi marcada por um apagamento cultural (Cunha 2009). Entretanto, ocorreu uma grande expansão da indústria fonográfica que permitiu o aparecimento de músicos com diferentes posturas estético-ideológicas. Assim, ocorreu a passagem do engajamento militante dos anos 1960 para um tipo de resistência contracultural na década

seguinte. Logo, “No começo dos anos 1970”, nas palavras de Marcos Napolitano (2014, 173) num capítulo contundentemente nomeado de “*A Primavera nos Dentes*”: *a vida cultural sob o AI-5*, o “campo artístico-cultural protagonizado pela esquerda viveu um momento paradoxal”:

Por um lado, estava cerceada pela censura rigorosa às artes, sofrendo com a repressão direta a artistas engajados. Por outro, passava por um momento criativo e prestigiado socialmente, estimulado pelo crescimento do mercado e pelo papel político que assumiu como lugar da resistência e da afirmação de valores antiautoritários. Os meios de comunicação e a indústria da cultura como um todo conheciam uma época de expansão sem precedentes. Com o crescimento econômico, novelas, noticiários, coleções de livros e fascículos sobre temas diversos, revistas, sinalizavam para a nova tendência ‘industrial’ e ‘massiva’ do consumo cultural, que se consolidaria na segunda metade da década de 1970 (Napolitano 2014, 173).

Novos Baianos, Walter Franco, Jards Macalé e, claro, os Secos Molhados são exemplos significativos da pungência dessa produção musical. Esses músicos beneficiaram-se de um forte crescimento da indústria fonográfica que atravessou a década, ou seja, as condições econômicas eram favoráveis, porque nos anos 1970 ocorreu um expressivo aumento do produto interno bruto, o chamado “milagre econômico”. Embora esse salto estivesse aliado com uma esmagadora concentração de renda, tornou-se possível a emergência de uma robusta indústria cultural, disposta a fazer investimentos tendo em vista um público consumidor estabilizado. Isso significa que a MPB dependeu dos avanços propiciados pelo regime militar, principalmente no tocante aos meios de comunicação.

Contudo, a contracultura brasileira gera algumas controvérsias. Sheyla Diniz (2017, 25), em sua instigante reflexão sobre esse fenômeno, explicita claramente que “[...] a intensidade e a especificidade da contracultura no Primeiro Mundo não devem ser “parâmetros” para dosar experiências distintas, que se expressaram simultaneamente ou com uma pequena defasagem em outros países”. Devemos, portanto, considerar que o termo “contracultura” sintetiza a mudança de sensibilidade ocorrida em diversos lugares do globo após o ano de 1968, uma vez que certas ideias que se colocavam eram compartilhadas por diversos atores.

No Brasil, a esquerda tradicional rotulou aqueles que adotaram a mudança comportamental como “desbundados”, de forma pejorativa. No entanto, essa designação foi criativamente apropriada, como descreve Lucy, que observa que “a subjetividade entrou na

moda" (Dias 2003, 310), oferecendo duas alternativas aos inconformados: fazer guerrilha urbana ou desbundar. Marcos Capellari (2007, 45) destaca que a juventude brasileira não se dividia tão esquematicamente, havendo "meio-tons, posturas nem tanto ao céu, nem tanto à terra". Os Secos & Molhados representavam esse "meio-tom", inicialmente planejando se apresentarem vestidos de guerrilheiros cubanos, até que a entrada de Ney Matogrosso alterou o teor desse projeto.

Mesmo sendo uma banda classificada como desbundada, ainda apresentava elementos que flertavam com a esquerda tradicional, nomeadamente, a afirmação da integração latino-americana ("Sangue latino" e "Tercer Mundo"), a musicalização da obra de autores de esquerda (o próprio João Apolinário, Julio Cortázar e Vinicius de Moraes) e canções com explícito teor social ("Patrão nosso de cada dia" e "Assim assado"). Portanto, não ocorreu, necessariamente, uma ruptura, mas uma disputa de espaços entre as representações que, por um lado, acreditavam na revolução social e, por outro, propunham uma mudança comportamental.

As marcas da revolução comportamental no Brasil se apresentam em um aspecto marcante da estética dos Secos & Molhados: a orientação para a performance, marcada por muita maquiagem, roupas extravagantes e danças sugestivas. Por esse motivo, optamos por classificá-lo como *Glam Rock*, pois, como argumenta Jon Stratton (1986, 15-38), devemos entender esse fenômeno como uma prática cultural que enfatizava a performance. Isso também englobava a música e as roupas, concretizando-se numa experiência de imagens performáticas. Até mesmo a ambiguidade de gênero representava esse apelo estético que mesclava realidade e ilusão. Assim, os *glam-rockers* brincavam conscientemente com suas imagens, burlando as distinções dicotômicas entre homem e mulher, sonho e materialidade, sombras e luz.

Dessa forma, ocorria uma "ritualização" dos espetáculos, onde os músicos percebiam-se enquanto uma mercadoria dentro do espaço de consumo. Assim, os *glam-rockers* situavam-se no espaço de irrealidade e fantasia estabelecido pela cultura de massas, mas, paralelamente, conseguiam propor transgressões através da construção de imagens. Portanto, trata-se de um processo complexo que partiu de ideias contestadoras que acabou por ser incorporado ao próprio esquema das trocas de bens simbólicos.

No segundo disco do conjunto (1974), apesar de ainda apresentar uma performance carregada de adereços, há uma construção poética e musical mais introspectiva. Gravado após o lançamento do disco, o videoclipe de “Flores Astrais” revela os traços da performance exuberante do *glam rock* mesclada com uma lírica onírica e música contemplativa. As fantasias, as roupas e as danças constroem uma esfera de sentido diferente do que foi elaborado por João Apolinário em Portugal pois introduziram o espetáculo da cultura de massas como mediação.³

Tal como argumentam Railton e Watson (2011), a experiência do videoclipe também reflete uma característica central da relação contemporânea mantida com a música: a performance é o ponto central, justamente porque foca na figura do intérprete. Desse modo, os videoclipes contribuem para a construção de narrativas identitárias por parte dos consumidores, pois se apresentam de forma fragmentada e performática, tal qual o sujeito no contemporâneo. Concretizando-se de forma recortada através da televisão, essas colagens focam na construção de imagens em torno dos artistas, ocasionando difusas narrativas identitárias por parte dos ouvintes, pois se cria um senso de performance em torno do “eu”.

Os Secos & Molhados anteciparam essa virada na relação entre os ouvintes e a música popular. Aliás, o *Glam Rock*, como um todo, já estava sintonizado com uma mudança na subjetividade. Essa colagem entre imagem e som destacava as figuras dos intérpretes, evidenciando-os enquanto indivíduos fantasiados e carregados de maquiagens. Por conseguinte, essa postura impactou diretamente a interpretação dos poemas de Apolinário, tal como em em “Flores Astrais”, segunda faixa do lado A do disco de 1974, baseada no poema presente em “Primavera de Estrelas” (1961).

Conforme analisamos na seção anterior, os versos de Apolinário, “um verme passeia/ na lua cheia”, não criticavam de forma negativa a presença do homem no espaço. Para o poeta, isso demonstrava que o ser humano distinguia-se, afinal, essa “fatalidade biológica” conseguia dominar a natureza, tanto que, nessa mesma seção do livro, ele demonstra que a humanidade passou de “verme” a “pássaro”, pois alcançou os céus. Porém, quando

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BZWXQ5grXt8>. Acesso em 05 mar. 2024.

observamos essas palavras na embocadura dos Secos & Molhados, percebemos que ocorreu uma mudança substancial, pois a racionalidade passa a ser lida pelo prisma da contracultura.

"Flores Astrais" recebeu um tratamento roqueiro, flertando com fortes elementos de folk/country. A canção inicia com acordes no piano, após essa introdução, guitarra (ou violão de aço usado com slide), bateria e contrabaixo entram encorpando a sonoridade, enquanto Ney canta algumas onomatopeias que trazem os primeiros versos, "um grito de estrela/ vem do infinito", que rima com a estrofe seguinte, "e um bando de luz/ repete o grito".

As estrofes seguintes também seguem a mesma estrutura (ABAB), "todas as cores/ e outras mais", rimando com os versos que dão nome à canção, "procriam flores/ astrais". A estrutura modal da canção faz com que ela assuma um caráter cíclico que enfatiza os versos oníricos "um verme passeia/na lua cheia" que funcionam como refrão. Na seguinte quadra existem referências às experiências com drogas psicodélicas, "Todas as cores e outras mais/ Procriam flores astrais".

A experiência psicodélica, principalmente através do ácido lisérgico, caracterizava-se como uma faceta importante da contracultura, visto que, através de uma desorganização interna proporcionada pelas drogas, poderia-se criar um novo olhar sobre o mundo (Goffman & Joy 2004, 101). Como consequência, as drogas realizariam uma ampliação da consciência, partindo de: "Todas as cores e outras mais", isto é, do estabelecido, do existente, criaram-se "flores astrais", pensamentos que não seriam confinados pela norma estabelecida.

Em outra temática cara à contracultura, "Voo", sexta e última faixa do lado A, cujo poema também foi extraído do "Primavera de Estrelas" (1961, 16) apresenta um andamento acelerado, o que enfatiza a lírica que aborda o processo de mecanização da vida. A canção inicia com frases fortes de contrabaixo que logo são acompanhadas pelo violão e pela bateria. A voz de Ney, em tom contido, introduz a letra que brinca com as palavras "ave", "nave", "proa" e "voa".

Após os versos iniciais, uma gaita é introduzida no lugar da voz. No momento que a gaita encerra, Ney retorna, cantando "O coração da ave/ Da ave que voa/ É o motor/ Da nave

que voa”. Assim que a voz cessa, a gaita retorna, comentando a melodia de fundo. Novamente, no momento em que a gaita encerra, Ney canta as estrofes finais, encaminhando a canção para o encerramento. A última palavra é seguida por um leve grito que dá lugar a uma breve frase de gaita. A canção encerra bruscamente, dando a impressão de que algo foi interrompido: “É a alma/ Do homem/ Do homem que voa”.

Apesar do contrabaixo presente, “Voo” tem uma sonoridade aguda. Aqui, a voz de Ney é bem leve e contida. Valendo-se das possibilidades técnicas, o arranjo prioriza o efeito PAN na gravação, a massa sonora desloca-se entre os espectros R e L, isto é, utilizando as duas vias de saída do som, realizando um panorama. Dessa maneira, o destaque está na instrumentalização, pois o canto fica em segundo plano, abaixo das camadas do contrabaixo, do violão, da gaita e da bateria.

O poema refere-se ao lançamento de uma nave no espaço como algo que mescla características biológicas e mecânicas, representando, portanto, a síntese entre o homem e a máquina como algo que transcende a condição humana. A canção, ao apropriar-se desses versos, coloca uma ironia nesse processo, já que a voz, que seria um símbolo da humanidade, está enterrada sob várias camadas de outros sons. Dessa forma, a confusão entre vida e máquina não conduzia à transcendência, mas ao apagamento da humanidade, refletindo, assim, o grito que encerra a canção, logo sobreposto pela gaita.

Encontramos aqui um eco da teoria de Herbert Marcuse (1981). O filósofo argumentava que a tecnologia era necessária para o desenvolvimento humano, mas, quando em excesso, exerce um efeito de poder sob a humanidade, prendendo-a num emaranhado de estratégias de dominação pautadas na mecanização da vida social. Neste sentido, os Secos & Molhados faziam eco com uma contundente crítica ao padrão da modernidade estabelecida no ocidente.

Chegamos, assim, à canção que, em nossa opinião, melhor representa as mudanças pelas quais os versos de Apolinário passaram no momento em que foram musicalizados pelos Secos & Molhados. “Angústia” é a primeira faixa do lado B do disco. Tanto o timbre como a melodia demonstram que a perspectiva de uma identidade integral não seria mais possível. Logo, por meio de uma estética *glam*, a musicalidade do conjunto sintonizou a produção do poeta português com a contracultura.

“Angústia” foi composta com base no penúltimo poema do “Primavera de Estrelas” (1961), apresentando, em seus versos, o conflito entre o sujeito e a interpretação da realidade. As estrofes denotam que essa relação é marcada pela angústia e pela autocrítica, tendo em vista que a realidade é objetiva, concreta, palpável, mas é deturpada pela interpretação. O mesmo se passa com o indivíduo, há um ser único que habita o corpo e a mente, por isso, existiria uma busca pela verdade. Portanto, deve-se evitar os enganos subjetivistas, sendo necessário, perseguir a concretude objetiva, tanto da identidade como da realidade.

agonizo se tento
retomar a origem das coisas

sinto-me dentro delas e fujo
salto para o meio da vida
como uma navalha no ar
que se espeta no chão

não posso ficar colado
a natureza como uma estampa
e representá-la no desenho
que dela faço

não posso

em mim
nada está como é

tudo é um tremendo esforço de ser (Apolinário 1961, 64)

Com efeito, essa interpretação passava pelo pressuposto de que a realidade é material, concreta e objetiva, o defeito, por instância, seria a subjetividade humana que deturpa esse quadro integral. Dessa forma, a arte e a ciência tinham a missão de apreender a real qualidade do mundo e das coisas. Esse pressuposto atravessou o pensamento de diversos teóricos, marcando presença, indelevelmente, na produção marxista, sendo Lukács um de seus grandes representantes.

Ora, os escritos de Lukács atravessaram profundamente as interpretações de Apolinário sobre o mundo. A representação da realidade enquanto algo concreto, sendo que a subjetividade humana deveria esforçar-se para compreender o mundo, foi algo insistentemente trabalhado pelo poeta português.

A faixa "Angústia", devido à instrumentalização e, sobretudo, à performance, caminha em um sentido muito diferente do apresentado pelo poema. A canção inicia com uma levada de violão, logo o bongo entra, marcando o compasso. Os riffs do contrabaixo insinuam-se, criando uma ambiência densa que, em seguida, explode com a presença da voz de Ney: "agonizo se tento/ retomar a origem das coisas" introduz o motivo da canção, em tom menor, que caminha para os versos "sinto-me dentro delas e fujo/ salto para o meio da vida".

Essa primeira parte da canção avança levemente, somente o contrabaixo foge ao padrão, pois o timbre é agressivo. Assim que Ney estende a sonoridade da palavra "vida", ouvimos os próximos versos em três vozes, ocasião em que a bateria ganha presença, emitindo fortes sons metálicos dos pratos: "como uma navalha no ar/ que se espeta no chão". Logo que as vozes findam, o piano entra em ação, comentando a melodia com acordes em Cm e Bbm, enquanto a bateria marca o compasso da canção.

No momento em que a voz de Ney retorna para a canção, o piano cessa e ouve-se: "não posso ficar colado/ à natureza como uma estampa/ e representá-la no desenho que dela faço". Em seguida, de maneira decida, as vozes afirmam: "não posso/ em mim/ nada está como é". O último verso é quase um suspiro de dor, "tudo é um tremendo esforço de ser".

Além da voz marcante de Ney, após o fim da pronúncia da palavra "estampa", ouvimos um cantarolar em duas vozes. O mesmo acontece com o verso isolado, "não posso" que é destoado, diferente da voz dominante. O final do poema, além da voz exaltada de Ney, é marcado pela presença da bateria. Assim que ouvimos o último verso, um solo de guitarra distorcida insinua-se em meio à canção. Após o solo, a voz de Ney alterna a presença do canto com a da guitarra. Logo, o piano também aparece, encorpando a melodia que se esvai.

A presença dessas várias vozes na canção, assim como dos instrumentos que alternam de lugar com o canto, marca uma expressiva mudança ocorrida nas representações do sujeito sobre si e sobre o mundo. Por um lado, como vimos, na modernidade, o sujeito era compreendido como integral, completo, e a realidade era entendida como um dado objetivo, material. Por outro, como sustentam os teóricos da pós-modernidade, tanto a realidade como o sujeito são múltiplos e fragmentados. Dessa maneira, nessa canção, embora exista uma voz predominante, os vários timbres e vozes representam a pluralidade do "eu".

Essa mudança de paradigmas pode ser percebida ora na performance, marcada pela voz andrógina de Ney, ora nas intensidades dos instrumentos. A estética carregada do conjunto, unida às máscaras e maquiagens, coloca em pauta uma pluralidade do sujeito, uma vez que o palco converte-se em um outro espaço, onde o “eu” deixa de ser estático e transforma-se em múltiplos. Ao mesmo tempo, em “Angústia”, os vários instrumentos que ocupam determinados espaços da canção e são silenciados em outros, demonstram a fragmentação, a existência de várias identidades que não se alinhavam num todo coerente.

As fragmentações do sujeito ganharam espaço privilegiado nos anos 1960, momento em que foram pautadas outras formas de dominação e outras maneiras de se colocar no mundo. Stuart Hall (2006, 34-46) denomina esse processo como “descentramento do sujeito”, isto é, deixam de existir identidades integrais e totalizantes, passando a predominar as “identidades pós-modernas”, definidas através das singularidades da experiência, seja por meio da sexualidade, seja através de maneiras de “ser” previamente negadas, como formas de identificação raciais ou étnicas.

Nesse cenário, podemos perceber porque passaram a ser valorizadas as formas de revolução individual em detrimento da revolução social. Justamente porque se tratava de um momento em que a subjetividade entrou no mapa de disputas políticas, a percepção da identidade individual tornou-se um critério de maior importância. Ao passo que se perdem as ambições abrangentes no plano político, emergem as pautas particulares que reivindicam legitimidade e voz dentro da sociedade civil. Assim, que entra em voga, principalmente com a contracultura, é uma revolução comportamental que enfatiza o lugar da subjetividade.

Retornando para a canção, verificamos que esse processo – de dissociação em relação às identidades e às realidades integrais – é questionado a partir das diversas sonoridades e vozes que povoam a canção. Dessa maneira, vários sujeitos, várias identidades e várias percepções de mundo emergem, reivindicando presença. A performance do conjunto, tendo como voz de frente um ser andrógino que rompia com as barreiras dicotômicas da sexualidade, colocava essa perspectiva que somente seria possível numa conjuntura em que era permitida a sustentação de ideias que não se alinhavam à monopolização identitária.

Considerações Finais

Por um lado, os poemas de João Apolinário, ao subordinarem a estética ao imperativo revolucionário, refletem seu ideal de transformação da realidade social em prol da revolução. Escritos com a intenção de impactar a consciência de seus leitores, esses poemas anunciavam o surgimento de um novo horizonte para a humanidade. Por outro, os Secos & Molhados em linha com o *Glam Rock* e com a contracultura, mobilizaram esses poemas por meio de uma recuperação do espaço cênico, em que sustentavam uma separação e um limite entre o palco e a plateia, colocando-se, portanto, num lugar místico, diferente da vida cotidiana. Isso também pode ser percebido através da opção de difundir vídeos musicais através da televisão, algo que antecipava os clips, um aspecto fundamental da música popular que se consolidaram na década seguinte.

Entretanto, vale repetir que as apresentações apresentadas ao longo desse artigo não almejam encerrar as interpretações sobre a obra poética de Apolinário ou a musical dos Secos & Molhados. As considerações apresentadas aqui são somente uma linha possível que tenta delinear as representações em consonância com a conjuntura histórica tanto de Portugal como do Brasil durante o período analisado. Assim, ao longo do texto demonstramos como na forma e no conteúdo dos poemas e das canções estavam inscritas tensões que, por um lado, convocaram um engajamento marxista em Portugal e que, por outro, inspiraram canções alinhadas com a revolução comportamental dos anos 1960 e 70. No Brasil, por meio da performance dos Secos & Molhados, esses mesmos versos desejavam uma abertura para a expressão de indivíduos que queriam legitimar suas subjetividades, fundamentando, assim, uma revolução comportamental.

Referências

Alecrim, Thales Reis. 2020. “Envolto em Tempestade: João Apolinário e as musicalizações de seus poemas (1949-1974)”. MA diss., Universidade Estadual Júlio Mesquita Filho.

Apolinário, João. 1961. *Primavera de Estrelas*. Porto: Carvalido.

Barreto, António. 2002. *Mudança social em Portugal, 1960/2000*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

Capellari, Marcos A. 2007. “O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970)”. PhD thesis, Universidade de São Paulo.

- Conrad, G. 2013. “Metéórico Fenômeno: memórias de um ex-Secos & Molhados”. São Paulo: Anadarco.
- D’Espiney, Rui. 1990. “A geração de 60 em Portugal”. *SOCIOLOGIA – PROBLEMAS e PRÁTICAS* 8, no 1: 113-127.
- Dias, Lucy. 2003. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Editora SENAC.
- Dias, M. T. 2000. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. Editora Boitempo, São Paulo.
- Diniz, S. C. 2017. “Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos ‘anos de chumbo’ (1969-1974)”. PhD Thesis, Universidade Estadual de Campinas.
- Eléguida, J., and Moraes, E. 2013. “Secos & Molhados: A transgressão do corpo performático (1971-1974)”. *Ateliê de História UEPG* 1, no 2.
- Farias, Elton John da Silva. 2011. “Captain Fantastic and the Brown Dirt Cowboy: um capítulo de história da fama (1975)”. MA Diss, Universidade Federal de Campina Grande.
- Fiuza, Alexandre Felipe. 2006. “Entre um fado e um samba: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970”. PhD Thesis, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”.
- Garcia, Tânia da Costa. 2013. “História e Música: consenso, polêmicas e desafios”. In: *Questões que incomodam o historiador*, edited by Susani Lemos França, 201-220. São Paulo: Alameda.
- Goffman, K., and Joy, D. 2004. *Counterculture Through the Ages: From Abraham to Acid House*. New York: Villard Books.
- Hall, S. 2006. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Henriques, João Laranjeira. 2010. “A poesia no neo-realismo português. Primeiras manifestações e ‘Novo Cancioneiro’”. PhD Thesis, Universidade de Lisboa.
- Lourenço, Eduardo. 2001. *A Nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofania*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lowy, Michel, and Sayre, Robert. 2015. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo.
- Lukács, Georg. 2018. *Introdução a estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*. São Paulo: Instituto Lukács.
- Marcuse, H. 1981. *Eros e civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Napolitano, M.. 2014. *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto.
- Napolitano, M. 2010. “MPB: A trilha sonora da abertura política (1975-1982)”. *Estudos Avançados* 24, no 69, 389-402.
- Paiano, E. 1994. “O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60”. MA Diss, Universidade de São Paulo.

Railton, D., and Watson, P. 2011. *Music Video and the politics of representation*. Edinburgh: Edinburgh Press.

Resende, V. H. 2018. “Rock brasileiro e romantismo contracultural no Brasil: campo, cidade, música e modernidade nos anos 1970”. PhD Thesis, Universidade Federal de Minas Gerais.

Rosas, Fernando. 2001. “O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo”. *Análise Social* XXXV, no 157, 1031-1054.

Roszak, Theodore. 1972. *A contracultura*. São Paulo: Vozes.

Secco, Lincoln. 2004. *A Revolução dos Cravos e a crise do império colonial português*. São Paulo: Alameda.

Silva, V. R. B. 2007. “O Doce e o Amargo dos Secos & Molhados: poesia, estética e política na música popular brasileira”. MA Diss., Universidade Federal Fluminense.

Stratton, Jon. 1986. “Why Doesn't Anybody Write Anything About Glam Rock?”. *Australian Journal of Cultural Studies* 4, no 1, 15-38.

Vaz, D. P. 1992. *Ney Matogrosso: um cara meio estranho*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed.

Vargas, H. 2012. “Categorias de análise do experimentalismo pós-tropicalista na MPB”. *Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos* 14, no 1, 13-23.

Vargas, H. 2010. “SECOS & MOLHADOS: experimentalismo, mídia e performance”. *Anais do XVIII Encontro da Compós*, PUC-RJ.

Zan, J. R. 2013. “Secos & Molhados: metáfora, ambivalência e performance”. *ArtCultura* 15, no 27, 7-27.

Zumthor, P. 1993. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.

DADOS DO AUTOR

Thales Reis Alecrim é investigador doutorando no Centro de Estudos em Comunicação e Cultura (CECC) em Estudos de Cultura na Universidade Católica Portuguesa (UCP) com financiamento da Fundação para Ciência e Tecnologia (FCT) e doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Possui licenciatura, bacharelado (2017) e mestrado (2020) em História pela mesma instituição, bem como MBA em Cultura Material e Consumo (2021) pela Universidade de São Paulo (USP).

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Alecrim, Thales Reis. 2023. “Engajamento em Portugal, desbunde no Brasil: a poesia de João Apolinário e o Glam Rock dos Secos & Molhados (1974).” *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 4, no. 2 (jul.-dez.): 58-82.