

Herom Vargas

É doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), professor do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS) e do curso de Jornalismo da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), líder do grupo de pesquisa Música, Cultura e Linguagens da Mídia (CNPq). E-mail: heromvargas@terra.com.br
CV Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4791948A1>

A canção experimental de Walter Franco

Walter Franco's experimental song

La canción experimental de Walter Franco

191

RESUMO*

Este artigo analisa as características de experimentação e criatividade em composições de Walter Franco, nos discos *Ou não* (1973) e *Revolver* (1975). Quatro aspectos serão observados: a letra, os elementos musicais (instrumentação e arranjos), as relações entre letra, arranjo e *performance*, e o *design* das capas dos discos em diálogo com a natureza conceitual das canções.

Palavras-chave: Walter Franco; Experimentalismo; Criatividade; MPB.

ABSTRACT

This paper analyses characteristics of experimentation and creativity in compositions by Walter Franco from his albums *Ou não* (1973) and *Revolver* (1975). Four topics will be addressed here: lyrics, musical elements (instrumentation and arrangements), the relationship between lyrics, musical arrangement, and performance, and the connections between the album's cover designs and the conceptual nature of the songs.

Keywords: Walter Franco; Experimentalism; Creativity; Brazilian Pop music.

RESUMEN

Este artículo analiza las características de experimentación y creatividad en las composiciones de Walter Franco en los discos *Ou não* (1973) y *Revolver* (1975). Cuatro aspectos serán investigados: la letra, los elementos musicales (instrumentación y arreglos), la relación entre letra, arreglo musical y *performance*, y el diseño gráfico de las portadas de los discos en diálogo con la naturaleza conceptual de las canciones.

Palabras clave: Walter Franco; Experimentalismo; Creatividad; Música Popular Brasileña.

Data de submissão – 19/10/2010

Data de aceite – 13/11/2010

* Este artigo foi adaptado do paper apresentado no IX Congresso da Seção Latino-Americana da International Association for Study of Popular Music (IASPM-AL), em junho de 2010, em Caracas (Venezuela).

1. Introdução

A música popular brasileira na década de 1970 tem peculiaridades que devem ser destacadas, apesar de se situar entre dois momentos importantes. De um lado, os festivais dos anos 1960 foram marcantes por terem sido palco de disputas (políticas, inclusive) e por nortear, em certa medida, a produção, a linguagem e, de forma indireta, os valores em torno da música popular. De outro, os anos 1980 se caracterizaram, genericamente, pela consolidação daquilo que se conhece hoje como mercado da música *pop*: desde as gravadoras até o consumo de discos, passando pela produção de grandes concertos (o Rock In Rio é de 1985), relações próximas entre a indústria fonográfica, rádio e televisão trazendo mais profissionalismo à divulgação e maiores níveis de consumo. Por fim, foi quando se destacou uma nova geração do rock nacional a impulsionar o mercado da época.

Apesar de genérica e enganosa, existe a ideia de que a década de 1970 foi mero período intermediário, quando formas antigas do campo da música popular no País foram colocadas em xeque e outras surgiram para reconfigurar o cenário das indústrias midiáticas ligadas à música massiva. Porém, se deixarmos de lado o caráter teleológico e depreciativo dessa interpretação, é possível pensar o período

como transitório, mas, ao mesmo tempo, marcado por características singulares. Algumas têm a ver com o processo de consolidação da indústria fonográfica, com a presença de multinacionais no setor, o crescimento da TV Globo e a implantação da transmissão em rede, tudo isso guiado por um governo centralizador. Mesmo assim, a descrição acima não define totalmente a questão e pode levar a uma visão restrita do período por enfatizar fechamentos e limitações nos processos culturais a partir da organização mais coesa, em moldes capitalistas, das mídias e setores ligados ao entretenimento. Além desses elementos, uma observação mais atenta nos mostra que a década foi também cenário da contracultura e da construção de alternativas de fazer e pensar a política, a cultura e a sociedade. Foi ainda palco para experimentalismos inspirados no tropicalismo de 1967/68 (na música popular, no teatro e no cinema marginal) e para as primeiras produções discográficas independentes (o histórico disco *Feito em casa*, de Antonio Adolfo, é de 1977).

Fica claro que o campo da música popular no período conseguiu trabalhar, num jogo dialético e tenso, os vetores de experimentação e criação num contexto de controle, de consolidação da organização capitalista com a presença de empresas fonográficas multinacionais e de forte censura política. É o que se vê quando observamos os trabalhos mais experimentais¹ de compositores como Tom Zé, Jards Macalé, Jorge Mautner, Caetano Veloso e Walter Franco, e dos Novos Baianos e Secos & Molhados. Daí o interesse em analisar como se processou o experi-

¹ Tomo aqui a interpretação de Umberto Eco (1970) sobre experimentalismo.

mentalismo na MPB na década de 1970, a partir da análise da obra desses artistas.

O propósito deste artigo, dentro do escopo desse projeto maior², é discutir as características de experimentação das criações do cantor e compositor Walter Franco em canções de seus dois primeiros discos, lançados pela gravadora Continental: *Ou não*, de 1973, e *Revolver*, de 1975. Em vários aspectos, sejam eles ligados à linguagem da canção ou visíveis em suas atuações em festivais de música e nos trabalhos gráficos das capas desses álbuns, essa fase inicial da obra de Walter Franco na década foi caso exemplar de como as estruturas midiáticas da canção massiva possibilitaram, de certa forma e não sem tensões, condições para suas experimentações radicais. Como veremos, tais inovações são, de maneira geral, herança de três movimentos anteriores: o tropicalismo e seu caráter antropofágico, as várias posturas contraculturais presentes desde a década anterior e, ligado à linguagem da canção, o legado da poesia concreta (as relações entre palavra, voz e imagem – ou o caráter verbi-voco-visual do poema concreto).

2. Indústria fonográfica e o disco LP

Parte das peculiaridades da década de 1970 tem a ver com a configuração do mercado fonográfico. Tive a oportunidade de discutir a dinâmica deste mercado em outro texto³, porém, em linhas gerais, o que tivemos na década foi um aumento do consumo de discos, compatível com o incremento do mercado

² Esta pesquisa titulada “Experimentalismo e inovação na música popular brasileira nos anos 1970” tem apoio e financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

³ Ver detalhes em Vargas (2009).

de bens de consumo da classe média. Segundo Enor Paiano (1994, p.195), entre 1968 e 1971, a “indústria de material elétrico (na qual se incluem rádios, toca-discos e toca-fitas) cresce 13,9% no período, [...] mais que os ramos têxtil (7,7%), alimentos (7,5%) ou vestuário e calçados (6,8%)”. Tais números indicam aquecimento no consumo dos setores médios beneficiados pelo sistema de crédito ao consumidor, a ponto de 60% das famílias brasileiras fazerem parte do mercado de bens de consumo chamados de modernos (rádio, geladeira, TV, carro etc.).

Especificamente sobre a indústria fonográfica, que acompanha essa tendência, os dados apresentados pelo autor não deixam dúvidas. Segundo Paiano (1994, p. 195), o mercado cresce 444,6% entre 1966 e 1976, período em que o crescimento acumulado do PIB foi de 152%. Com relação a esse desenvolvimento, estudo de Rita Morelli (2009, p. 61) indica que o crescimento da indústria do disco se deu numa taxa média de 15% durante a década, mesmo com os problemas surgidos a partir da crise do petróleo em 1974 e que afetaram substancialmente o suprimento de matéria-prima para os discos.

Esses números mostram que tal expansão procurou se alinhar à crescente demanda do consumo cultural em virtude do maior acesso aos bens por setores da sociedade antes aliçados desse consumo e/ou reprimidos pelo AI-5 (pacote de leis de exceção de dezembro de 1968). Quanto ao consumo de discos, o alto crescimento esteve, em grande parte, vinculado aos produtos musicais de comércio popular mais imediatos e de menor custo, como os de artistas brasileiros que cantavam em inglês e as trilhas de telenovelas. No caso da MPB, ou seja, rótulo dado aos

cantores brasileiros cujas carreiras se consolidaram na tradição dos festivais e do tropicalismo, o mercado era um pouco mais restrito por alguns problemas. Em primeiro lugar, tais artistas sofriam com a censura dos governos militares, o que dificultava o investimento das gravadoras num produto musical comercialmente delicado. Seus discos também não tinham vendas muito expressivas, facilmente superadas pelos compactos de música norte-americana.

Eles poderiam, porém, ser atrativos para algumas das companhias fonográficas. De um lado, havia setores do público interessados neles – dada a grande aceitação que a MPB tinha entre os universitários e entre aqueles saídos dos bancos das faculdades – e os mantinham em seu horizonte de consumo cultural, em parte por conta de valores de qualidade que reconheciam em seus trabalhos. Não sem motivo, LPs de Caetano Veloso, Milton Nascimento, Gilberto Gil e Chico Buarque (apenas para citar alguns) estiveram entre os mais vendidos neste nicho de consumo ao longo da década.

O segundo motivo encontra-se no respaldo simbólico que as gravadoras teriam ao investir em artistas desse tipo. Marcos Napolitano (2002) indica um aspecto bastante recorrente quando tratamos de produtos culturais dentro do mercado de bens simbólicos, em que vale muito a imagem de legitimidade que determinado produto empresta a seu fabricante: se as gravadoras estavam interessadas no lucro – daí a busca por cantores de sucesso e por novidades que pudessem suscitar a curiosidade do público – havia também um cuidado em apresentar produtos com certo perfil “refinado” que dessem à empresa fonográfica determinado *status* dentro de um nicho de consumo, digamos, mais “sofisticado”, apesar da baixa vendagem: “a sigla MPB

passou a significar uma música socialmente valorizada, sinônimo de 'bom gosto', mesmo vendendo menos que as músicas consideradas de 'baixa qualidade' pela crítica musical" (NAPOLITANO 2002, p.4). Em certa medida, as gravadoras procuravam manter em seus catálogos artistas de perfil mais popular, com maiores vendas, e outros com maior repercussão na crítica especializada e entre o público considerado culto. A Continental (que gravou os dois primeiros discos de Walter Franco) foi um exemplo, como sugere Eduardo Vicente (2002, p.76 e seg.): buscando alternativas para conquistar público num mercado aquecido e disputado por grandes empresas multinacionais, a Continental, uma das maiores gravadoras de capital nacional, diversificava seu catálogo para dar espaço a novos grupos e cantores, mesmo que gerassem prejuízo no curto prazo.

Para corroborar tal inferência, a partir de depoimento do presidente da Continental nos anos 1970, Alberto Jackson Byington Neto, uma pesquisa realizada pelo Idart (Departamento de Informação e Documentação Artísticas da Prefeitura de São Paulo) em 1976, coordenada pelo maestro Damiano Cozzella, indica que a "[...] boa situação da Continental [...] permite que a empresa, a partir de resultados financeiros conseguidos com discos que vendam com facilidade, produza discos de artistas difíceis ou sofisticados – como Walter Franco, por exemplo" (IDART 1980, p. 34). No caso específico de Walter Franco, cujo perfil experimental tendia a afastar os típicos ouvintes da canção de sucesso⁴, essa grava-

4 Não há números que descrevam, mas o primeiro LP de Walter Franco, *Ou não*, de 1973, teve muitas reclamações por parte dos compradores inconformados com o que julgavam canções ininteligíveis, dado os radicalismos encontrados nas faixas do disco.

dora optou por apostar na polêmica e no gosto mais elitizado de determinado público que conferiria à empresa o *status* que não possuía, pois seu catálogo de gravações estava majoritariamente tomado pela música regional e sertaneja, sucessos populares.

Subjacente a essa demarcação de valores, há o disco, pensado aqui não apenas como suporte técnico de gravação ou mercadoria, mas como produto simbólico. Se partirmos da noção de que o consumo cultural é eminentemente simbólico, o produto que materializa esse sentido é o disco e, por isso, sua capa ganha valores além da mera embalagem e que se relacionam ao próprio objeto conceitual que carregam. É a capa que, inicialmente, traduz ao consumidor parte do conceito do trabalho do artista. Suas características físicas corroboram para a clareza dos conceitos estéticos do artista. Em outras palavras, a capa (ficha técnica, projeto gráfico, fotos, letras transcritas, textos etc.) e o disco propriamente dito (faixas, ordem das músicas, selo interno, o som gravado etc.) tornam-se, por essa ótica, objetos que agregam sentido ao conceito da obra de determinado artista. E tanto melhor se há cantores e compositores que operacionalizam esses parâmetros em prol da codificação e da comunicabilidade de seu trabalho. Longe de ser o único na década, o caso de Walter Franco, como veremos, é bastante representativo.

Paralelamente ao crescimento das vendas de disco no período houve também a popularização de um novo suporte: o disco *long-playing* ou LP. Diferente dos 78 rpm e dos compactos simples ou duplos, mais apropriados para a divulgação de canções de sucesso, o LP possibilitou a observação do trabalho do artista: um conjunto de canções organizadas em

sequência nos dois lados do disco acondicionado em uma capa de maiores dimensões com determinadas imagens e encarte com letras, ficha técnica (músicos e técnicos de gravação) e quaisquer outras informações complementares ao que estava ali gravado. Enquanto o compacto servia ao consumo mais imediato, o álbum dava a chance da criação de um produto cultural mais refinado, com *design* diferenciado e organicidade estética. Isso possibilitou a elaboração de um trabalho com maior consistência conceitual, aquilo que podemos chamar de “obra autoral”.

Se nem todos os artistas, por vários motivos, usaram as possibilidades desse suporte, foram os mais experimentais, incluindo Walter Franco, que lançaram mão do potencial comunicativo e estético presente no LP. No entanto, vale lembrar que tais características visuais não eram novidade nos anos 1970 no Brasil⁵; porém, este é o momento em que tais procedimentos serão usados com maior desenvoltura na MPB.

3. Walter Franco

Ao lado de compositores como Tom Zé, Jards Macalé, Jorge Mautner, Caetano Veloso e grupos como Secos & Molhados e Novos Baianos, o cantor Walter Franco foi um claro exemplo de artista experimental e criativo numa época de forte censura e controle por parte da ditadura militar. Iniciou sua trajetória artística estudando teatro na Escola de Arte Dramática e como compositor de trilhas de peças teatrais. Participou de festivais de música popular na

⁵ Desde a década anterior, temos as experiências dos selos Elenco, com o *designer* Cesar G. Villela (CASTRO, 2003), e Forma, ambos ligados à bossa nova, ou a famosa e complexa capa do disco *Tropicália ou panis et circencis*, do grupo tropicalista de 1968.

televisão (em especial, das edições do Festival Universitário da Canção Popular da TV Tupi, entre 1968 e 1970) e comandou o programa de rádio vespertino *Marconi marcando bossa*, na extinta rádio Marconi, de São Paulo, no qual mostrava números da bossa nova e novos nomes da MPB dos anos 1960. Antecipava ali, em um bordão, a marca de síntese de sua obra musical: “Falar demais é bobagem”.

Sua popularidade cresceu muito com a polêmica apresentação, em pleno Maracanãzinho (no Rio de Janeiro), de sua composição “Cabeça” no VII Festival Internacional da Canção (FIC), de 1972, organizado pela TV Globo. A canção era uma colagem caótica de frases e fragmentos de frases sobre sons eletrônicos de sintetizador. A obra polêmica, cantada sob vaias, e o interesse do júri em premiá-la por conta de seu vanguardismo causaram constrangimentos à emissora organizadora, que achou melhor demitir o corpo de jurados (a presidente Nara Leão, Rogério Duprat, Décio Pignatari, Mario Luís Barbato, Roberto Freire, Sergio Cabral, João Carlos Martins, Guilherme Araújo, Big Boy e Walter Silva) elevando ainda mais a temperatura do festival⁶.

O caso provavelmente lhe tenha aberto as portas da gravadora Continental, que concedeu liberdade para ele gravar seu primeiro disco, feito no estúdio Eldorado (então um dos melhores de São Paulo) sob a coordenação de Walter Silva e a direção de Rogério Duprat⁷. O álbum *Ou não*, de Walter Franco, foi

⁶ Sobre a polêmica envolvendo esta canção e as decisões do júri e da TV Globo, ver a narrativa de Zuza Homem de Mello (2003, p. 413 e seg.).

⁷ Este maestro já havia participado dos movimentos Música Nova e Tropicalismo, do disco-manifesto dos tropicalistas e dos arranjos nos primeiros discos do grupo Os Mutantes.

lançado em 1973 e tornou-se referência em termos de criatividade e radicalismo. Como se esperava, o grande público não o recebeu bem, devolvendo às lojas muitas unidades compradas. Mesmo assim, a Continental manteve o artista e produziu seu segundo disco, *Revolver*, de 1975, que manteve o mesmo caráter inovador e provocativo.

Nos anos 1970, Walter Franco também participou de festivais que, mesmo sem terem o mesmo nível de apelo que os da década anterior⁸, traziam relativa popularidade aos participantes e aos eventuais ganhadores. O compositor esteve presente no Festival Abertura, da TV Globo, de 1975, com a música “Muito tudo”, que lhe rendeu mais vaias por conta da abusada *performance* realizada com o maestro Julio Medaglia e o músico Tony Osanah. Em 1979, participou também do Festival da MPB da TV Tupi, com a composição “Canalha”, uma de suas criações mais conhecidas. Em 1978, já na Epic/CBS, lançou o disco *Respire fundo*.

4. O experimentalismo de Walter Franco

Se algumas condições (ligadas à indústria fonográfica, ao perfil conceitual dos LPs e às polêmicas em festivais) foram fundamentais para demarcar o surgimento da obra de Walter Franco nos anos 1970, elas não bastam para explicar cada nuance de seu trabalho composicional. Na realidade, construiu-se

⁸ Segundo Luiz Tatit (2005), a crise da TV Record e de seus festivais e programas musicais a partir do final dos anos 1960, a ascensão da TV Globo na década seguinte, dando prioridade às telenovelas e aos contatos com as gravadoras para definição da trilha sonora, e as relações viciadas entre a indústria fonográfica e as emissoras de rádio foram sinais da transformação que, aos poucos, limitou o acesso de compositores e cantores aos novos espaços de consagração artística dominados pelo sistema gravadora-televisão-rádio.

uma teia de influências para dar-lhe sentido. Num primeiro momento, foram fundamentais os dados de experimentação levantados pelo tropicalismo e as propostas de renovação circunscritas a vários movimentos contraculturais num período de ditadura. Já no campo da linguagem, é possível entrever em suas composições um extremo cuidado com as palavras e com os arranjos musicais e, de outro lado, um ímpeto de síntese e de comunicabilidade apenas comparado ao projeto do grupo de poetas concretos, nascido como movimento no final dos anos 1950. Além desses dois pontos que definem grande parte de sua obra, alguns pesquisadores apontam para uma influência, assumida pelo próprio compositor mais ao final dos anos 1970, dos ensinamentos filosóficos taoístas (STESSUK, 2008).

Essas características são visíveis no corpo de várias canções, a começar por aquela que o fez mais conhecido: “Cabeça”, gravada no disco *Ou não*. A sobreposição de frases tornou precário seu entendimento pelo grande público. No entanto, essa característica demonstrou as possibilidades que esses artistas tinham para falar sobre o momento em que viviam sem lançar mão do discurso de viés populista usado pelos compositores tidos como engajados. Ao falar/gritar as frases em pequenos e simultâneos trechos, recolocava a ênfase em ecos de mônadas de sentido presentes nas palavras “cabeça”, “pode”, “ou não”, “explodir” que, por sua vez, ao se entrelaçarem, alteravam constantemente suas significações. Se o caos era constante, já que não havia melodia e harmonia, eram os *flashes* de ideias que permaneciam na audição: de que algo pode ser feito, ou não, de que há algum perigo que pode explodir sua

cabeça, ou não, de que algo há na sua cabeça, ou não... Essa letra atualizava um procedimento da poesia concreta: o de construir no corpo do poema a coisa sobre a qual ele falava, diferente da poesia mais tradicional que falava *sobre* a coisa. Conforme Haroldo de Campos:

Tendendo para a técnica ideográfica-discursiva, toda uma culturmorfologia que, nos últimos sessenta anos, se produziu no domínio artístico (desde Mallarmé), armou o poeta de um instrumento lingüístico mais próximo da real estrutura das coisas, e, profeticamente, o colocou “em situação” perante as modernas criações do pensamento científico. O poema concreto, com sua estrutura espaço-temporal, suscitando no seu campo de relações estímulos óticos, acústicos e significantes, é uma entidade que possui parentesco *isomórfico* [...] com o “mundo total de objetiva atualidade” [...]. (CAMPOS, 1987, p. 75).

O caos de censura e repressão do período, que oprimia artistas e intelectuais contrários à ditadura, era literalmente colocado na estrutura da letra e em sua tradução na *performance* ao vivo do cantor ou na gravação da canção em disco (que fugia bastante do conceito tradicional poético-melódico de canção). Ao vivo, outros sentidos foram reverberados em sua apresentação no VII FIC, de 1972. Enquanto sua voz tentava ser ouvida, o público desavisado o via de forma raivosa. No entanto, diferentemente da histórica quebra do violão realizada por Sergio Ricardo, irritado com idêntica reação da plateia no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1967, Walter Franco simplesmente desligou-se

do barulho e continuou a cantar como se nada ocorresse. Sua *performance* aparentemente inerte, ao contrário, adensava sentidos caóticos da canção e, conscientemente, devolvia às pessoas uma resposta distinta da esperada. Como disse em depoimento à jornalista Ana Maria Bahiana, em 1976,

Foi um momento de grande violência. Eu sabia que estava confundindo as pessoas lançando o sim e o não numa contagem muito rápida. As pessoas reagiam jogando de volta uma carga negativa fortíssima, mesmo quando eu repetia uma palavra positiva como “irmão”. (apud BAHIANA, 1980, p. 177).

A postura pacífica, quase nula, ganhou assim contornos de réplica desrespeitosa ante a violência das vaias. Tal procedimento de concisão voltou a aparecer, agora visualmente, no projeto do primeiro disco, *Ou não*, gravado no final de 1972 e lançado no ano seguinte. Se o mínimo de informação nas canções passou a ser sua identidade criativa, a capa do disco traduziu-a na imagem: sobre o centro da capa totalmente branca, uma pequena mosca aparece pouxada; ao virar para a parte de trás, lê-se ao centro “ou não”, abaixo à esquerda está o nome do cantor e à direita há os dados da gravadora Continental e a frase recorrente nos discos na época: “Disco é cultura”.

Neste álbum, muitas faixas têm poucos instrumentos nos arranjos (parte deles de Rogério Duprat), o que comunica no campo estritamente musical a ideia de concisão. Entre várias composições, todas de Walter Franco, há uma cuja estrutura tem muito a ver com essas características gerais. Trata-se de “Me deixe mudo”. Em pouco mais de seis minutos e

acompanhado apenas pelo violão, a letra se desenvolve em três blocos sem limites claros entre eles e de caráter francamente progressivo. Na primeira parte, o cantor começa tocando notas aparentemente esparsas ao violão e soluça determinados sons entremeados por espaços largos de silêncio. O aparente *nonsense* de poucos ruídos aos poucos vai sendo preenchido com outras notas e sons de voz que se aproximam de fonemas e sílabas. Em progressão paulatina, numa segunda parte, o violão já produz acordes e ritmo e a voz completa os espaços em branco entre os fonemas criando palavras e frases. Aqui, o entendimento da letra é pleno e percebe-se que, antes, ela e a melodia já estavam presentes, mas sem serem pronunciadas e tocadas. É como se letra, melodia, harmonia e andamento estivessem em latência dentro da canção, mas fossem soltos aos poucos para solicitar que os ouvintes preenchessem os sentidos dentro da canção tradicional. Na terceira parte, o processo inicial se inverteia: determinados fonemas, acordes e notas desapareciam aos poucos da peça musical, perdendo-se em espaços de silêncio cada vez maiores até um retorno final ao pleno silêncio.

A letra em questão parece trazer um tema de amor, pois o autor se dirige a alguém do sexo feminino (“fique calada”). Porém, se pensarmos no momento em que ela foi lançada, nas posturas dos artistas na época e nas articulações criativas e inusitadas que o compositor construía em sua obra em relação ao contexto, podemos muito bem traduzi-la como reação à repressão e à censura.

O procedimento performático escolhido faz com que letra e música se construam, tornem-se inteligíveis e sejam destruídas no momento da execução, como se

fosse incorporado o ciclo da vida (nascimento – maturação – morte) ou como se os discursos em questão (ou outros passíveis de serem suscitados conforme a interpretação) fossem criados, partilhados e destruídos. Conforme nos indica Stessuk (2008), retomando o poeta Stéphane Mallarmé e alguns parâmetros da poesia concreta, Walter Franco demonstra aqui a fragilidade do discurso quando se remete ao uso do fragmento. Rompe com uma possível tirania do discurso baseado na razão cotidiana e pragmática (política, talvez) e se abre ao ato lúdico de criação de algo puro, essencial, por meio do trato com os fragmentos⁹.

Em seu segundo disco, *Revolver*, de 1975, o projeto gráfico do álbum demonstra visualmente alguns aspectos importantes sobre a obra deste compositor. A capa frontal traz uma foto de Walter Franco cabeludo e vestido de terno branco caminhando à noite, em São Paulo, em direção ao fotógrafo (Mario Luiz Thompson). O estranhamento aparece no ângulo do corpo do artista colocado em 45°, produzindo duas fortes diagonais (uma do cantor e outra do piso da calçada) que tornam instável o equilíbrio da imagem. Na capa aparecem em braile o nome do disco e do artista e, na contracapa, a palavra “sim”¹⁰. No encarte interno, além de fotos do artista andando pelas ruas, as letras de cada faixa aparecem transcritas nas quatro direções (em pé, de ponta cabeça, à esquerda e à direita). Para ler cada uma delas, todas dispostas fora da ordem no disco, é necessário girar o papel,

⁹ Para clarear a comparação com a poesia concreta, Sílvia Stessuk (2008) aproxima a estrutura cantada de “Me deixe mudo” com a estrutura visual do poema “Iygia fingers”, de Augusto de Campos, que pode ser visto em sua antologia *Poesia 1949-1979* (São Paulo: Brasiliense, 1986).

¹⁰ Segundo depoimento do fotógrafo Mario L. Thompson no documentário *Walter Franco Muito Tudo* (2000).

o que solicita do ouvinte-leitor a atitude lúdica de procurar novas maneiras de leitura.

O disco abre com “Feito gente”, com canto de textura áspera e acento roqueiro no arranjo. Mas, para nossa reflexão, é a segunda faixa que traz ingredientes importantes. “Eternamente” tem letra extremamente concisa e plena em sentidos. A palavra que nomeia a canção é dividida no canto em outras palavras com as quais ela se forma: “Eternamente/ É ter na mente/ Ternamente/ Eterna mente”.

O trabalho de composição da letra passou pelo ato de decomposição de suas partes em fragmentos de sentido e, mesmo assim, deixou entreaberto outro sentido não totalmente explícito que é o *éter*, substância que, quando aspirada, provoca sensações de instabilidade motora e perceptiva. Mas, a metáfora do efeito do *éter*, que aparece sutilmente na letra, é também provocada pela estrutura musical, nominalmente a rítmica, fundada na repetição de um conjunto de compassos com pulsos diferenciados e assimétricos. A sequência é construída por três compassos ternários, um de cinco tempos, outros quatro ternários e um final quaternário. Essa alternância de pulsos e acentos leva estranhamento e instabilidade à audição, pois não há como dançar ou acompanhar a música de maneira simples.

5. Considerações finais

O trabalho de Walter Franco nos anos 1970, sobretudo a parte mais experimental e inovadora que aparece nos dois primeiros discos discutidos aqui, dialogou com bastante propriedade e profundidade com diversas facetas do período. O aquecimento do mercado discográfico e a popularização do formato

de disco em álbum (o LP), somados às suas participações em festivais de TV, deram condições básicas para sua criação. A análise aqui apresentada busca entender a canção dentro do espectro dos produtos midiáticos voltados à criação, à inovação e ao gosto de determinado público, e não apenas para o mercado de consumo massivo. Como produto cultural, a música popular centra-se na tensão de sua dupla face de mercadoria simbólica criativa.

Por isso mesmo, os dados culturais também são importantes e, no caso em questão, os elementos da contracultura indicavam algumas possibilidades de transformação que foram equacionadas pelo compositor, a partir das influências do tropicalismo e da poesia concreta: o próprio senso experimental, o trabalho inusitado com a linguagem da canção, a aposta na criatividade como exercício de novas saídas para a produção artística, o fundamento da atitude polêmica e de afronta aos padrões e os contatos com a cultura oriental. E tudo isso, dentro de um cenário de exceção marcado pela censura e, como resposta, por tentativas de alterar a maneira de falar sobre o que era proibido falar.

Referências

BAHIANA, A. M. **Nada será como antes**: MPB nos anos 70. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

CAMPOS, H. Poesia concreta – linguagem – comunicação. In: CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos – 1950-1960**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 74-88.

CASTRO, R. O homem que inventou a capa do disco. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 06 dez. 2003. Caderno 2, p. D-14.

ECO, U. **La definición del arte**. Barcelona: Martínez Roca, 1970.

IDART. **Disco em São Paulo**. Damiano Cozzella (Coord.). São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.

MELLO, Z. H. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.

MORELLI, R. C. L. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico**. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2009. [1. ed. 1991].

NAPOLITANO, M. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: CONGRESSO DA SEÇÃO LATINO-AMERICANA DA INTERNATIONAL ASSOCIATION FOR THE STUDY OF POPULAR MUSIC (IASPM-AL), 4., 2002, México (DF).

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

STESSUK, S. O silêncio em espirais: Walter Franco. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA (Abralic), 11., 2008, São Paulo.

TATIT, L. A canção moderna. In: VV.AA. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005. p. 119-124.

VARGAS, H. Condições e contexto midiático do experimentalismo na MPB dos anos 1970. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO (Intercom), 32., 2009, Curitiba (PR).

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

Referências audiovisuais

Walter Franco **Muito Tudo**. Dir. Bel Bechara e Sandro Serpa. 16 mm/Beta, 25 minutos, 2000.

Walter Franco. **Revolver / Ou Não**. CD. Brasil: Warner Music (1975 / 1973), 2000. (edição de dois LPs juntos em um CD na série Dois Momentos, v. 2)