

**LABORATÓRIO DE SONS ESTRANHOS (LSE): A MÚSICA EM
EXPERIMENTAÇÃO NO RECIFE (1968-1970)**

Felipe Pedrosa Aretakis

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

felipe_aretakis@hotmail.com

A partir da segunda metade da década de 1960, o cenário artístico-cultural do Recife se reorganizaria ainda mais combatente e não menos inovador do que antes. Isto porque, depois de poucos meses de estarcimento e autorreflexão por parte dos intelectuais e artistas locais refratários ao regime autoritário recém-instalado no país (CORTEZ, 2008, p. 46), o caminho assumido por um grande número deles foi o da resistência (dentro de seus diversos matizes ideológicos e estéticos).

Os primeiros a mostrarem sua força crítico-criativa foram os jovens atores (alguns deles também cantores, compositores e instrumentistas) do Grupo Construção (NASCIMENTO, 2009, p. 158). Antes espectadores do Teatro de Cultura Popular (TCP), tendo sido alguns deles colaboradores daquela experiência teatral, esses jovens artistas em formação, em finais de 1964, haviam se unido em torno da liderança dramaturgic de Benjamin Santos fundando então o Grupo Construção. Sediados no Teatro de Arena, localizado à época na Avenida Guararapes, no centro comercial do Recife, os atores do grupo reacenderam a cena teatral da cidade através dos assim chamados shows-pesquisas: uma modalidade artística que aproximava texto teatral e música popular brasileira (ARETAKIS, 2016, p. 44-45).

Mobilizados pela composição estético-ideológica do nacional-popular, tal como as primeiras representações elaboradas pelo Teatro de Arena de Augusto Boal, bem como pela pedagogia transformadora de Paulo Freire, os membros do Grupo Construção logo atravessariam o discurso recalcitrante da arte a serviço da revolução para o discurso lírico e metafórico da Bossa Nova. Entre 1965 e 1967, por exemplo, os

principais espaços de cultura e sociabilidade da capital pernambucana foram agitados por vários shows-pesquisas, um festival de bossa nova (outro aconteceria em Campina Grande) e duas feiras de música. Dessa forma, os membros do Construção iniciavam uma movimentação de caráter crítico sobre a realidade brasileira e ao mesmo tempo assimiladora da indústria cultural no Recife. (ARETAKIS, 2016, p. 48-51)

Outro grupo que também ganharia destaque no cenário cultural recifense no período pós-golpe civil e militar foi o Grupo Raiz. Formado por jovens intelectuais, em sua maioria estudantes do curso de direito da Faculdade de Direito do Recife (FDR), o Raiz angariou notoriedade através das realizações dos intitulados Ensaio: círculos de debates públicos que discutiam (a luz da *intelligentsia* nacional) a construção histórica da Cultura Brasileira (BOSI, 2006, p. 7). Os Ensaio foram realizados no Aroeira Artesanato, espaço anexo ao Teatro Popular do Nordeste (TPN), localizado na Avenida Conde da Boa Vista, a partir da segunda metade de 1966 (ARETAKIS, 2016, p. 51).

Deslocando o enquadramento das discussões da esfera da identidade cultural nacional para a esfera da identidade cultural regional, os membros do Grupo Raiz buscavam (entre outras nuances) localizar, entender e questionar o conceito de Cultura Nordestina.¹ Os acalorados debates, a crescente interlocução dos jovens intelectuais do Raiz com outros representantes intelectuais da cidade bem como do próprio Grupo Construção e a constante divulgação de suas atividades nos principais jornais locais, especialmente no Jornal do Commercio, conduziram o Raiz a estreitar, em finais de 1966, nos estúdios da Rádio e TV Jornal, um programa de auditório: o Chegou a Vez.

Foi a partir da instalação deste campo de produção e discussão da cultura brasileira e nordestina que, em 1968, alguns dos jovens artistas e intelectuais ligados tanto ao Construção quanto ao Raiz sentiram a necessidade de deslizar da estrutura estético-ideológica do nacional-popular para a estrutura estético-ideológica da vanguarda. Mais recentemente instigados pelas dinâmicas artístico-epistemológicas que encontravam reflexos nas discussões urdidas pelo artista plástico Hélio Oiticica, pelo cineasta Glauber Rocha, pelo dramaturgo José Celso Martinez Côrrea, pelos cantores

¹ O conceito de Cultura Nordestina, o qual os membros do Raiz buscavam fragmentar, era aquele cristalizado, desde a década de 1930, por Gilberto Freyre em suas incursões sociológicas sobre o Regionalismo.

Caetano Veloso e Gilberto Gil, pelos poetas Haroldo e Augusto de Campos como também pelo professor de filosofia e ensaísta Jomard Muniz de Britto, um grupo daqueles jovens artistas e intelectuais (em travessia) de Pernambuco em forte interação com também jovens artistas e intelectuais (em travessia) da Paraíba e do Rio Grande do Norte resolveram experimentar uma vanguarda nordestina.

Associando elementos teóricos da recém-lançada Vanguarda Artística Brasileira a elementos comportamentais da contracultura internacional, a vanguarda nordestina se expressaria através de grupos e movimentos de experimentação da arte conectados entre si, tais como: o Tropicalismo Pernambucano, o Poema-Processo e o Grupo Sanhauá. Outrossim, foi exatamente dentro desta nova perspectiva do fazer artístico inaugurado em Recife, através do Tropicalismo, que surgiu o Laboratório de Sons Estranhos (LSE). Mas, por hora, deixemos de lado a montagem desse grande cenário e embarquemos de vez nos meandros narrativos que constituem a centralidade deste artigo. A saber: a apresentação da trajetória artística do Laboratório de Sons Estranhos (LSE) no quadro cultural recifense, entre os anos de 1968 e 1970, em busca do experimental.

“No Recife Laboratório para sons “estranhos””

A notícia estava estampada na coluna de cultura do Jornal do Commercio (JC): “No Recife Laboratório para sons “estranhos””². As primeiras informações contidas na matéria, de autoria de Celso Marconi, conhecido jornalista e entusiasta das manifestações artísticas de vanguarda desde os tempos dos cineclubes (1950) até o período mais recente da Bossa Nova e do Tropicalismo (1960), davam conta de que “um grupo de jovens – músicos, cantores, compositores, poetas” acabava “ de fundar um Laboratório de Sons Estranhos”³ na cidade. Ocupando o espaço de uma rádio local, os jovens do Laboratório de Sons Estranhos destacavam na matéria que suas atividades

² Jornal do Commercio (PE). 02/03/1969. Caderno II: No Recife Laboratório para sons “estranhos”, p. 2.

³ Op., Cit.

estavam voltadas para “pesquisa de música eletrônica e concreta”⁴ tanto de forma prática quanto teórica.

Muito embora pudesse parecer, (ainda) não se tratava da divulgação do surgimento de um novo grupo musical no fecundo cenário cultural pernambucano, mas sim de um novo espaço de reflexão e pesquisa sobre a estrutura composicional da música moderna. Sobre esta postura vanguardeira assumida pelo LSE, Aristides Guimarães, um dos seus principais integrantes e àquela altura compositor afamado nos circuitos musicais do Recife, tendo participado das Feiras de Música do Nordeste (1966/1967) bem como do movimento tropicalista pernambucano, sublinhava na matéria do JC acima aludida:

Nossa primeira fase será a de estudo (ouvir/ler/discutir) da música de vanguarda. Contamos com composições de Stockhausen, Berio, Pousseur, etc. E para leitura/discussão abordaremos Umberto Eco, Décio Pignatari, Augusto de Campos e vários outros trabalhos sobre música de vanguarda.⁵

Naquele momento, a intenção do LSE se traduzia em intensificar uma apropriação bem como uma aproximação em relação ao universo artístico-epistemológico do pensamento de vanguarda ao ponto de suscitar “contatos permanentes com o “Eletronic Studios of West German Radio, Cologne” (Stockhausen), a fim de estar sempre em dia com as realizações da “música nova”, em todo o mundo”⁶, revelava Aristides Guimarães.

O que o compositor pernambucano, em seu depoimento ao JC, possivelmente classificava como “música nova”, à época, se assemelhava à sonoridade explorada nos LPs “Revolver” (1966) e “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” (1967) dos Beatles, à profusão antropofágica de “Tropicália ou Panis et Circencis” (1968) e “Os Mutantes”

⁴ Idem.

⁵ Idem.

⁶ Idem.

(1968), ambos os discos produtos do movimento tropicalista, ou seja, aos frutos de uma nova sensibilidade musical que explorava a pesquisa e a experimentação em detrimento da redundância criativa. Sobre estes aspectos aparentemente técnicos e formalistas da composição musical, o próprio Aristides Guimarães explicava na mesma matéria, ao referir-se à ‘morte’ da MPB:

É uma bobagem estar às voltas, ainda, com a chamada “pura” e “autêntica” Música Popular Brasileira. Ela morreu por uma questão de desordem, e se a música de Gil se torna incompreensível, ainda, para muita gente, quem sabe se Umberto Eco se faz compreender melhor, quando diz, na “Obra Aberta”: “Enfim propusemos-nos a pesquisar os vários momentos em que a arte contemporânea se vê às voltas com a desordem; que não é a desordem cega e incurável, a derrota de toda a possibilidade ordenadora, mas a desordem fecunda, cuja positividade nos foi evidenciada pela cultura moderna: a ruptura de uma ordem tradicional, que o homem ocidental acreditava imutável e identificava com a estrutura objetiva do mundo...”⁷

Este enquadramento artístico-epistemológico, de fato, consolidava o grupo de amigos reunidos em torno do LSE como um laboratório, uma vez que, os apresentavam determinados em experimentar novas fórmulas de construção para a música brasileira. A ideia de oportunizar a “desordem fecunda” pela qual passava a Música Popular Brasileira para direcioná-la a uma nova “possibilidade ordenadora”, mesmo que inicialmente vista como incompreensível aos olhos do grande público ou então classificada como produtora de sons estranhos, excitava a criatividade musical dos jovens do LSE.

Não obstante, faz-se importante ressaltar que uma parte significativa desta transformação ordenadora havia sido iniciada ainda durante os principais acontecimentos do Tropicalismo Pernambucano, a partir do lançamento das bandas The

⁷ Jornal do Commercio (PE). 02/03/1969. Caderno II: No Recife Laboratório para sons “estranhos”, p. 2.

Silver Jets, Os Moderatos, Os Bambinos, Os Diamantes, Os Quatro Loucos, Gentlemen e Diplomatas, bem como teorizada e publicada nos intitulados Manifestos Tropicalistas⁸, porém, agora, buscava-se sua superação. Não se tratava de negar o movimento tropicalista enquanto acontecimento catalizador da fissura estético-comportamental realizada no cenário musical do Recife, mas de poder transmitir aquilo que lhe havia dado vida, ou seja, sua energia criativa, aos engendramentos artísticos que estavam por vir. Nesta esteira, Aristides Guimarães traçava o seguinte pensamento na matéria publicada no JC:

Nós estamos cercados por várias burrices. Acho que não tem o menor sentido, numa época destas, fazer “arte”. Esta marginalização em que se encontra o artista brasileiro de vanguarda (principalmente no Nordeste) só leva a um caminho, que é o que Sganzerla diz no seu genial filme, “O Bandido da Luz Vermelha”: “Quando não se pode fazer nada, a gente se avacalha e se esculhamba”.⁹

A contundência de Aristides Guimarães ao revelar que não havia mais o “menor sentido em fazer arte” naquele momento no Brasil, especialmente no Nordeste, representava em boa medida a indignação de artistas e intelectuais de oposição contra os atos de perseguição, prisão e censura (por ventura tortura) praticados pelo regime autoritário (NAPOLITANO, 2018, p. 100), conquanto, mais do que isso, sua fala sinalizava para adesão dos componentes do LSE à prática da antiarte, do experimental, do marginal, traduzida através da citação de Sganzerla. Com isso, o Laboratório de Sons Estranhos, que havia sido gestado nas entranhas do Tropicalismo Pernambucano, apontava sua travessia em direção à Contracultura.

Segundo Celso Marconi, faziam parte do Laboratório de Sons Estranhos “Aristides Guimarães, integrantes dos conjuntos Silver Jets e Moderatos, Ana Lúcia

⁸ Entre os principais acontecimentos do Tropicalismo Pernambucano estão os lançamentos dos manifestos “Porque somos e não somos tropicalistas” e “Inventário do nosso feudalismo cultural” ambos de 1968.

⁹ Jornal do Commercio (PE). 02/03/1969. Caderno II: No Recife Laboratório para sons “estranhos”, p. 2.

Leão, Marco Polo e José Carlos”¹⁰. Outras personalidades intelectuais e artísticas se somariam ao projeto de vanguarda do LSE, entre eles o de maior destaque seria o professor de filosofia, crítico cultural, ensaísta e tropicalista Jomard Muniz de Britto.

“2001 – O Tempo e o Som”: a prática do experimental

Passados quase três meses do primeiro registro jornalístico, o Laboratório de Sons Estranhos (LSE) voltava a ser notícia na coluna cultural de Celso Marconi por força do lançamento de sua mais nova fase bem como de seu mais novo projeto artístico. Diferentemente daquela primeira matéria de apresentação, titulada por uma manchete tímida e escrita em letras minúsculas, a recém-lançada matéria trazia em sua manchete o resultado da fase de estudos e pesquisas dos jovens vanguardistas em letras garrafais: “2001 – O TEMPO E O SOM: SHOW-HAPPENING NO RECIFE”¹¹. O laboratório havia se transformado em grupo musical e a experimentação havia ganhado os palcos.

Segundo a matéria publicada por Celso Marconi, o “show-happening” do LSE apresentaria como grande inovação não apenas uma nova concepção de montagem para o show, mas, sobretudo, a ideia de participação criativa do público.¹² Tal como já havia sido experimentado pelos tropicalistas baianos na montagem do show-happening “É proibido proibir” na Boate Sucata, bem como por Hélio Oiticica através do happening “Apocalipopótese” no Aterro do Flamengo, ambos os eventos realizados em 1968 (BASUALDO, 2007, p. 81-96) os membros do Laboratório também optaram por estruturar o seu show-happening a partir dos conceitos de coletividade e de participação.

Ainda segundo a publicação de Celso Marconi, embora o LSE tivesse toda a essência da formatação e estruturação de “2001 – O Tempo e o Som” bem articuladas entre os membros do grupo, naquele momento os jovens artistas ainda não dispunham

¹⁰ Op., Cit.

¹¹ Jornal do Commercio (PE). 01/06/1969. Caderno II: 2001 – O Tempo e o Som: show-happening no Recife, p. 4.

¹² Op., Cit.

do capital necessário para bancar o novo projeto. Por isso mesmo, anunciava Marconi, que inicialmente, o show seria apresentado “em residências do Recife”, especialmente nas dos amigos mais próximos do grupo, “visando conseguir os recursos para continuidade do funcionamento do Laboratório” com pretensões de posteriormente ser montado num dos teatros da cidade¹³. Sob direção e produção coletiva de Aristides Guimarães, Marco Polo e Eduardo Maia, o show-happening anunciado pelo LSE contava também com o auxílio do estudante de eletrônica Otávio na preparação dos aparelhos eletrônicos e efeitos especiais de iluminação assim como a participação musical da banda Os Moderatos.¹⁴

Realizada a primeira divulgação do novo projeto do LSE no Jornal do Commercio e iniciadas as apresentações nas residências dos amigos mais próximos, como a do próprio Celso Marconi, repleta de convidados dos meios intelectual e artístico de Recife e Olinda, não tardaria muito, e os jovens músicos vanguardistas já estariam estreando oficialmente na Associação Atlética Banco do Brasil (AABB). O lançamento do show-happening estava previsto para acontecer no dia 4 de julho, às 21h, informava mais uma vez Celso Marconi em nova publicação no JC.¹⁵ Nesta nova oportunidade, o crítico cultural e entusiasta da arte de vanguarda, havia dado uma força a mais aos amigos vanguardistas, pois tinha escrito uma espécie de recomendação de cunho analítico aos seus leitores sobre a importância de prestigiar o LSE na AABB. Dizia então Marconi:

“2001 – O Tempo e o Som” merece do público o maior incentivo, não só pelo valor que esses rapazes possuem, mas fundamentalmente levando em conta que se é difícil se fazer arte no Recife muito maiores dificuldades existem para aqueles que pretendem fazer arte de vanguarda. O autêntico artista não se contenta em repetir caminhos já caminhados, onde muito pouco dele poderá ser exigido; mesmo que os caminhos tenham sido abertos por ele próprio. A renovação é a chave

¹³ Idem.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Jornal do Commercio (PE). 29/06/1969. Caderno II: 2001/O Tempo e o Som sexta-feira na AABB, p. 4.

de toda arte que tem raízes autênticas, e não se fixa em valores pretensamente “reais”, que não são mais que estratificações culturais, sociais, psicológicas, de um passado que se não se renova, entrava.¹⁶

Para Aristides Guimarães a sua atividade musical atravessava o tradicional espaço demarcado para a composição musical (entenda-se letra e melodia), seu trabalho estendia-se agora na direção da construção de um ambiente sonoro, ou seja, não mais restrito à composição da música em si. Assim como Stanley Kubrick em “2001 – Uma Odisseia no Espaço”, filme lançado em 1968, brincava com as possíveis dimensões da narrativa fílmica utilizando-se dos elementos característicos da cinematografia, tais como o som, a imagem, o diálogo, a fotografia, as personagens, Aristides Guimarães influenciado por Kubrick, em “2001 – O Tempo e o Som”, lançava mão do mesmo mecanismo, brincando, por sua vez, com as dimensões da narrativa musical utilizando-se dos elementos característicos da musicalidade: o som, o ruído, a melodia, a letra, o tempo, o espaço, a iluminação, o figurino, a banda. A homologia entre o filme do cineasta norte-americano e o show-happening do LSE não ficaria restrita aos títulos das obras tampouco à técnica empregada para comunicação destas, podia ser notada também no cartaz de divulgação do show-happening.

A ideia central era produzir um ambiente sonoro (por isso o título de show-happening, nem somente show nem somente happening) que atravessasse as barreiras culturalmente construídas entre música popular e música erudita, entre música nacional (nacionalismo) e música internacional (estrangeirismo), tanto quanto aproximasse as mais diversas épocas musicais e seus representantes pelo aspecto que os unia através do tempo: a inovação. Era o que estava representado no cartaz de “2001 – O Tempo e o Som” através do seguinte texto:

O Laboratório de Sons estranhos pretende colocar/deslocar o público entre Chopin & Mutantes/Beatles & Jazz/Bossa Nova & Caetano/Luiz

¹⁶ Op., Cit.

Gonzaga & Aristides/Entre a luz fria & a luz quente/Invenção versus Redundância/Baby versus Carolina.¹⁷

Além desta ‘sinopse’, que antecipava ao público as pretensões estéticas do grupo assim como as possíveis canções e artistas que comporiam o roteiro de apresentações, o cartaz veiculado trazia ainda uma representação simbólica bastante interessante: o desenho de um túnel do tempo ou buraco negro¹⁸ em cujo centro estava escrito o ano “2001” e logo abaixo as palavras “O Tempo e o Som”, ambos, numa indicação evidente do título do show-happening em divulgação. Mas não somente isso, pois como forma de indicação também de uma catálise sonoro-temporal em direção ao futuro, em outras palavras, uma amostra ao público de que naquele show-happening os seus participantes experimentariam uma viagem no tempo, do passado em direção ao futuro (e vice-versa), através de elementos musicais e comportamentais.

Após a apresentação de “2001 – O Tempo e o Som” no auditório da AABB, nenhum comentário abonador ou desabonador havia sido registrado nas colunas culturais do JC durante os meses subsequentes, todavia algumas matérias foram publicadas discutindo os caminhos tomados por alguns representantes da música nacional em referência à onda de eletrificação de grupos e/ou bandas seguidoras da chamada música livre.¹⁹ Quanto ao LSE, outras apresentações aconteceriam somente em novembro de 1969: dois memoráveis espetáculos no auditório do Colégio Damas Cristãs. Memorável porque mesmo tendo sido recentemente pensado e montado, “2001 – O Tempo e o Som” passou por ajustes após a viagem de Aristides Guimarães e Marco Polo, ao Rio de Janeiro, em agosto de 1969.

Do Rio de Janeiro, Aristides Guimarães, havia trazido consigo as experiências vivenciadas nos espetáculos de Maria Bethânia e d’Os Mutantes, bem como as boas lembranças dos encontros com os amigos do “grupo baiano” e os registros de conversas

¹⁷ Cartaz do show-happening “2001 – O Tempo e o Som” (1969).

¹⁸ <http://www.observatorio.ufmg.br/pas19.htm> (Acessado em 09/04/2018 às 10:55).

¹⁹ Jornal do Commercio (PE). 15/06/1969. Caderno IV: A música chata que todos gostam ou a excentricidade é mais que uma virtude, p. 4; Jornal do Commercio (PE). 15/06/1969. Caderno IV: Ficar ou acompanhar a nova onda elétrica do momento, p. 8.

fraternas que teve a oportunidade de gravar e fotografar: um com Bethânia e outro com os jovens músicos Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Baptista. Estes registros foram transcritos e publicados no caderno de cultura dominical do JC sob o tratamento de duas emblemáticas matérias: “O algo a mais do Planeta dos Mutantes” e “Maria Bethânia: uma marginal da música brasileira?”. Assinadas pelo próprio Aristides Guimarães, embora auxiliado em ambos os registros por Marco Polo (que havia decidido ficar no Rio), as matérias aludidas apresentavam em tom intimista o momento artístico vivenciado pelos entrevistados.

Maria Bethânia sem dúvida havia fascinado Aristides Guimarães e Marco Polo, não obstante, se a exuberância e a marginalidade expressas pela artista baiana produziram encantamentos sobre os artistas pernambucanos, não seriam da mesma ordem e intensidade daqueles produzidos pelos Mutantes através do show-happening “Planeta dos Mutantes”. A proximidade estético-cultural entre o Laboratório de Sons Estranhos e Os Mutantes havia sido sinalizada por Aristides Guimarães quando se sua volta ao Recife:

Os espetáculos musicais apresentados no Rio são tremendamente variados. Do happening “Planeta dos Mutantes”, ao bem cuidado e bonito show de Elis Regina com Miele, passando, lógico, por Maria Bethânia e Gal Costa, temos do público, as reações mais diversas. A posição estética/cultural do nosso “2001” aproxima-se, muito mais, do espetáculo dos Mutantes, onde eles também pretendem uma real participação do público, onde a arte não é mais aquela coisa que agrada aos nossos olhos e/ou ouvidos, e também não se limita a uma apresentação de um determinado artista (e não somos contra isso, desde que os artistas sejam quentes como Bethânia e Gal).²⁰

Idealizado e escrito pelos próprios integrantes d’Os Mutantes como também pelo escritor José Agripino de Paula, que havia emprestado ainda sua genialidade para

²⁰ Jornal do Commercio (PE). 31/08/1969. Caderno II: Integração musical: Mutantes/Aristides, p. 4.

montagem dos cenários, figurinos e iluminação, “Planeta dos Mutantes” vinha agitando a vizinhança do Leblon, na Guanabara, desde meados de julho, sempre no Teatro Casa Grande.²¹ O show-happening contava também com a direção e coreografia de Maria Esther Stockler, assessorada por Manuel Domingos Filho, com produção de Gilda Grimaldi e assistência de Vanir Roberto, consultoria técnica de Ângelo de Aquino e programação visual de Miguel Paiva.²²

Aos olhos de Aristides Guimarães e Marco Polo, a grandeza de “Planeta dos Mutantes”, para além de seu variado e especializado corpo técnico, o que denotava um empreendimento de substancial investimento financeiro, residia em sua proposta estética de renovação tanto da ideia de público/plateia quanto de espetáculo.

Foi essa perspectiva de um espetáculo novo, com interações tecnológicas das mais diversas ordens, para um público novo, consciente de seu potencial de participação, que motivou o LSE, dentro de suas possibilidades, a incrementar ainda mais o show-happening “2001 – O Tempo e o Som”. A experimentação das recentes modificações realizadas pelo LSE em seu show-happening aconteceu exatamente nas apresentações do auditório do Colégio Damas Cristãs em meados de novembro. Segundo Celso Marconi, a expectativa para as novas apresentações de “2001 – Tempo e o Som” girava em torno das seguintes informações obtidas com os diretores do LSE:

[...] Serão apresentadas as mais recentes composições de Jimi Hendrix, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jorge Ben, Macalé/Capinan. Afirmam os diretores que darão, desta vez, mais “furos musicais”, como ocorreu da primeira apresentação, onde colocaram músicas de “Hair”, então inéditas no país; agora vão mostrar músicas do novíssimo LP dos Beatles, lançado – segundo Aristides e Eduardo – há poucos dias em Londres, numa interpretação dos Bambinos.

Contarão, na parte de iluminação, com aparelhagem moderníssima, adquirida recentemente em São Paulo pelo empresário dos Bambinos,

²¹ Jornal do Commercio (PE). 14/09/1969. Caderno IV: O algo a mais do planeta dos mutantes, p. 8.

²² Op., Cit.

o Maristone, que é técnico em eletrônica. Frisam os diretores: “os recursos de iluminação são incomuns. Por exemplo, luzes rítmicas, policolor, eletrocolor, luz negra. Recursos muito plásticos, orientados por nós”. E acrescentam: “Essa iluminação possibilita certas revoluções de “iluminescência”, apoiadas numa visão geral de espetáculo (grupalo), ao contrário de um recital (individual) que não possibilita nem exige”.

Comentam, ainda, que, “como a iluminação, o guarda-roupa e a maquiagem, criada por Daniel Maia e confeccionado (o guarda-roupa) por Expedito, acompanham o ritmo dessa visão totalizante do “2001””

O show terá uma parte em que o professor de comunicações Jomard Muniz de Britto apresentará motivações visuais, pretendendo conseguir a participação ativa do público [...].²³

As modificações realizadas em “2001 – O Tempo e o Som” haviam se concentrado principalmente em quatro eixos estruturantes do show-happening: nos chamados “furos musicais”, o que fortalecia a ideia de atualização do grupo, na troca casual da banda Os Moderatos pela banda Os Bambinos, o que renovou o folego artístico do Laboratório a partir de uma nova alquimia entre seus integrantes, na adoção de uma aparelhagem moderna de iluminação, o que possibilitou construir um ambiente festivo mais integrativo, inclusive, em diálogo com os figurinos adotados e, por último, nas intervenções junto ao público, o que, por sua vez, colocou definitivamente a plateia como protagonista do espetáculo.

Tais modificações haviam garantido o sucesso das apresentações no Colégio Damas Cristãs. Segundo o jornalista Jurucê Costa, em matéria publicada no JC, o show-happening dos músicos pernambucanos havia atingido o objetivo de conferir “uma maior amplitude à música moderna brasileira, atendendo a uma necessidade interna desta com a renovação/revolução, através da integração de sons eletrônicos e

²³ Jornal do Commercio (PE). 16/11/1969. Caderno II: ““2001” no auditório das Damas esta semana”, p. 4.

concretos”²⁴. E além disso, seguia o jornalista em sua análise, a apresentação do LSE com “2001 – O Tempo e o Som” havia exemplificado ao público recifense a diferença entre um recital tradicional e um espetáculo de vanguarda. Conforme sua percepção:

“2001 – O Tempo e o Som” é um espetáculo porque: 1º.) não conta só com “uma estrela”, mas com três pessoas cantando (Anunciada, Aristides, Eduardo), além do conjunto Os Bambinos, e a inclusão de um jovem ator (Daniel Maia) que apresenta “Acrílico” de Caetano/Duprat/Duarte, com uma interpretação nova, dentro de um arranjo do LSE. 2º.) Com uma iluminação revolucionária e inédita, dentro da concepção do espetáculo, utilizando luz negra e luz rítmica, aparelhos trazidos e utilizados pelo técnico eletrônico Maristone. 3º.) A comunicação visual, a encargo de Jomard Muniz de Britto e executado por Wellington, utilizando elementos da “mass culture” e poemas-processos, e acompanhando algumas músicas. 4º.) A participação criativa do público orientada também por Jomard e executada por Celinha e Glauvânia, onde o público participa criticamente do espetáculo, numa exigência do processo. É uma integração com o público. É a queda de um palco mais alto que a plateia.²⁵

Muito embora as apresentações do LSE tivessem despertado no público recifense a curiosidade para experimentação de uma nova experiência sonoro-comportamental, não foi tarefa fácil manter a produção de um espetáculo de vanguarda (em termos de visibilidade) na capital pernambucana. Os entraves quando não se mostravam de natureza técnica, ora por ocasião da autolimitação financeira ora por ocasião da limitação tecnológica-instrumental do grupo, apareciam representados por ordem da censura cultural, haja vista que os espaços de cultura da cidade à época eram

²⁴ Jornal do Commercio (PE). 07/12/1969. Caderno IV: 2001 – O Tempo e o Som: um happening na vila, p. 4.

²⁵ Op., Cit.

dominados por parte da elite cultural regionalista (adversários intelectuais e artísticos dos vanguardistas).²⁶

Dificuldades a parte, naturais para um grupo que se propunha “desafiar” e “desafinar o mundo”²⁷ tradicional sob o signo da curtição vanguardista, o fato é que a experiência criativa proposta pelo Laboratório de Sons Estranhos havia alcançado a legitimação do público jovem recifense. Dessa forma, diante do público cativo da cidade, para o novo ano que se aproximava, o desafio do LSE residia em mais uma vez inovar, porém para as plateias das cidades ainda não alcançadas o desafio era a confirmação do sucesso. O ano de 1970 havia chegado e a estratégia escolhida pelos membros do LSE foi conquistar novos palcos no horizonte cultural do sudeste.

²⁶ Para se ter uma ideia dessa dominação dos espaços de cultura da cidade por parte dos artistas e intelectuais regionalistas, antes de ser efetivamente escolhido o auditório do Colégio Damas Cristãs para realização da nova concepção de “2001 – O Tempo e o Som”, os integrantes do LSE haviam procurado as diretorias da AIP e do Teatro do Parque para negociação sobre o evento. Do primeiro espaço ficou constatado que não oferecia as condições técnicas necessárias, porém sem interposição de entraves por parte de sua diretoria, já do segundo espaço ficou constatado que sua diretoria, na figura de Cussy de Almeida, havia construído dificuldades para cessão do aparelho de cultura da cidade. *Jornal do Commercio (PE)*. 06/11/1969. Caderno II: 2001 – O Tempo e o Som será apresentado nas Damas Cristãs, p. 2.

²⁷ *Jornal do Commercio (PE)*. 29/09/1970. Caderno II: Ponto de encontro: Aristides e Andrea, p. 5.

Referências Bibliográficas

ARETAKIS, Felipe Pedrosa. O tropicalismo pernambucano: histórias de um “Tigre de Vanguarda”. Dissertação (Mestrado em História do Norte e Nordeste do Brasil) – Universidade Federal de Pernambuco, 2016.

BASUALDO, Carlos. Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BOSI, Alfredo (Org.). Cultura brasileira: temas e situações. São Paulo: Editora Ática, Série Fundamentos, 4º edição, 2006.

CAMPOS, Augusto de (Org.). Balanço da bossa e outras bossas. São Paulo: Editora Perspectiva, 5º Edição, 1993.

COHN, Sérgio (Org.). Jomard Muniz de Britto. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

CORTEZ, Marcius. O golpe na alma. São Paulo: Pé-de-chinelo Editorial, 2008.

DINIZ, Clarissa (Org.). Pernambuco experimental. Rio de Janeiro: Editora do Museu de Arte do Rio, 2016.

GENÚ, Luiz Felipe Batista. O Teatro de Cultura Popular em três atos: articulações entre o teatro e a política em Pernambuco (1960-1964). Dissertação (Mestrado em História do Norte e Nordeste do Brasil) – Universidade Federal de Pernambuco, 2016.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral de. Mutações do sensível: rock, rebeldia e mpb pós-68. João Pessoa: Editora Manufatura, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2018.

ANPUH-Brasil – 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Recife, 2019

NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. Teatro dialógico: Benjamin Santos em incursão pela História e Memória do Teatro Brasileiro. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, 2009..

RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record, 2000.