

Caminhando contra o vento: História, Cotidiano e Arte no Brasil dos anos sessenta.

Edwar de Alencar Castelo Branco
Doutor em História
Professor Adjunto do PPGH e do DGH/CCHL/UFPI
Líder do Grupo de Pesquisa *História, Cultura e Subjetividade*, do CNPq.
Universidade Federal do Piauí
edwar2005@uol.com.br

RESUMO

Este trabalho, procurando arrastar para a clareza personagens e eventos que se mantêm ofuscados sob o brilho de objetos como a *ditadura militar* e o *movimento tropicalista*, faz uma incursão por vários acontecimentos da história do Brasil nos anos sessenta, buscando situar o período como o momento de emergência da pós-modernidade brasileira. O principal pretexto do trabalho são as vanguardas artísticas e o cotidiano.

PALAVRAS-CHAVE: Anos sessenta, Cotidiano, História.

ABSTRACT

This work study others personages and events in relation to the military dictatorship and to the tropicália, doing an incursion by several events of the history of Brazil in the 1960's, seeking situate the period like the moment of emergency of the Brazilian powders-modernity. The argument main of the work are the artistic vanguards and practice of everyday life.

KEY-WORDS: Vanguards, 1960's, History.

Não consigo comunicar essa mudança de conceito que para mim era tão profunda e radical dividindo a arte entre “o que já era” e o que poderia ser.

Lygia Clark (Caminhando,
1964.)

Sobre os anos sessenta já se alertou para o fato de que, sob sua égide, “estão agrupadas experiências díspares e, muitas vezes, contraditórias”¹. No caso brasileiro, “existe uma série de implicações relativas ao termo *anos 1960*”², o que faz com que a história do período seja marcada por uma grande ênfase no político, mercê do *golpe militar de 1964*, um vigoroso objeto sob cuja reluzência devem ser entendidos os mais diferentes matizes da história do Brasil, não apenas no campo da política mas mesmo naquilo que diz respeito às expressões da arte e da cultura.

Neste último campo a Tropicália aparece como o objeto de maior brilho, de tal forma que as coisas só ganham algum significado, mesmo em um período pós-tropicalista, se tiverem o *movimento tropicalista* como referência. De modo geral, portanto, a história da cultura sessentista no Brasil tem sido pensada em termos da tropicália, enquanto esta tem sua história narrada a partir de marcos inaugurais cujas conexões deixam na sombra o processo histórico que condicionou o surgimento das múltiplas manifestações que seriam unificadas sob o conceito de *movimento tropicalista*. Além disso, o processo de personificação da tropicália marca com destaque os lugares de Caetano Veloso e Gilberto Gil, os “líderes” tropicalistas sob cujo brilho ficam ofuscados os outros muitos sujeitos que se movimentaram na cena cultural brasileira nos anos sessenta.

Este artigo, procurando arrastar para a claridade outros personagens e eventos, quer demonstrar que o *movimento tropicalista* é, na verdade, um universo multifacetado, no interior do qual habitam inúmeras virtualidades. A intenção principal do trabalho é, a pretexto de dialogar com uma literatura que lhe precede no tratamento do tema – bem como do tempo –, oportunizar uma ampliação conceitual sobre o período, procurando, por um lado, tratar historicamente objetos que têm ficado na sombra – como o *poema processo*, a *anti-arte*, a *transa underground*, etc. – e, por outro lado, enfatizar a emergência da condição histórica pós-moderna entre nós como um aspecto marcante das condições de existir no Brasil do período.

De um ponto de vista empírico, pode-se afirmar que uma das marcas mais características dos anos sessenta, não apenas no Brasil mas no mundo de modo geral, são as *maravilhas tecnológicas*. É em face dos avanços científicos e tecnológicos que se assistirá, no período, ao surgimento do homem planetário – o habitante de um planeta que se reconhece de súbito como uma unidade. A aldeia global, expressão formulada ao final da década pelo canadense Marshall McLuhan³ e que passou a designar esta nova condição existencial na terra, se caracterizaria principalmente por um processo de mutação nas noções de tempo e espaço, o que alteraria profundamente as condições de existência para muitos sujeitos que viveram o período.

A chegada do homem à lua, no final da década, geraria um alvoroço de mudanças que exigiria inovações e criatividade. A percepção da aldeia global, praticamente concluída a partir de fotografias nas quais a terra, redonda, de um azul incomparável, aparece como o fundo da cena, impactaria fortemente sobre as formas tradicionais de fazer política. Em particular, as profundas mudanças na percepção do sublunar faria emergir formas micropolíticas de atuação, trazendo para o campo social as estratégias da economia do desejo. Aos poucos, vários sujeitos – especialmente

aqueles envolvidos com arte e cultura – iriam romper com a idéia de que os processos de inserção social são possíveis apenas na esfera do Estado. Estas experiências micropolíticas, por sua vez, deslocariam não apenas a noção de poder – comumente articulada às idéias de direito (Hobbes) e de violência (Marx) e confinada à sua condição de apêndice do Estado –, como fariam inserir o próprio corpo humano no rol dos instrumentos políticos. Se a política tradicional – pensada em termos de eleições e das relações entre os partidos, as classes e os Estados – procurava atingir as massas, mobilizando-as para a luta política, a micropolítica – a qual sai deliberadamente do macro e vai deslizando para o subterrâneo – dedica-se às minorias, atua na micrologia do cotidiano, interessando-se por temas antes marginais, como as questões referidas ao sexo, à raça e à cultura.

No Brasil, estas novidades ganhariam visibilidade especialmente através um noticiário que anunciava, com alguma euforia, feitos extraordinários da ciência, especialmente na área médica. Em 14 de janeiro de 1960, o oftalmologista mineiro Hilton Rocha, da Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Minas Gerais, realizaria o primeiro transplante de córnea do mundo. Um pouco depois, o cardiologista Euríclides de Jesus Zerbini faria o primeiro transplante de coração no país, transformando-se, a si e ao boiadeiro João Ferreira da Cunha – o transplantado –, em celebridades nacionais. As reações a estes feitos foram as mais diversas, mas na maioria elas se encaminhavam, por um lado, para uma rejeição àquilo que era visto como uma indevida intromissão do homem em um espaço de criação que seria exclusivo de Deus, enquanto, por outro, os avanços no campo da medicina eram iguallados a uma moda.

Acontecimentos como os transplantes – anunciativos em si das vertigens pós-humanas – e as viagens espaciais, na medida em que iam complexificando o mundo sublunar, na contrapartida iam exigindo uma ampliação da linguagem, uma vez que a descrição dessa nova configuração exigia uma ressignificação e uma reapropriação dos objetos, o que só seria possível através de uma renomeação do mundo. É dentro deste quadro que devem ser entendidas as múltiplas vanguardas artísticas que emergem na década de sessenta no Brasil. Em agosto de 1963, por exemplo, reunindo poetas, críticos e tradutores, foi realizada em Belo Horizonte a “Semana Nacional de Poesia de Vanguarda”, cujo objetivo era “formar uma frente que congregasse diferentes grupos e tendências comprometidos com a criação de uma linguagem nova e de autenticidade brasileira para a nossa poesia”⁴. Como desdobramento deste movimento surgiria um grupo de jovens poetas – muitos dos quais seriam enquadrados no rótulo “poesia marginal” – comprometidos com um experimentalismo cujo objetivo seria favorecer o aparecimento de novas formas de

comunicação. Um destes poetas, o paranaense Paulo Leminski (1975), chegou a formular um conceito para esta nova linguagem, a qual, do seu ponto de vista, resultaria do encontro da Tropicália com a poesia concreta, gerando a *pororoca*, “encontro de duas águas, duas margens que gerariam uma terceira linguagem construtivo-tropical”⁵.

Este esforço “construtivo-tropicalista” contaria ainda com outros gestos, como as primeiras experiências com poesia visual divulgadas no penúltimo número da Revista *Invenção*, através dos Poemas-Código, em 1964, e, três anos depois, o Manifesto do Poema/Processo, cujo objetivo era romper com a sisudez da poesia, admitindo-a como um objeto de jogo e brincadeira. Uma das táticas dos poetas-processo seria a criação de um eixo Rio-Minas-Nordeste com frentes autônomas, o que resultou numa intensa movimentação de jovens poetas nordestinos, a exemplo de Jomard Muniz de Brito em Pernambuco, Maria das Neves Cirne na Paraíba e Moacyr Cirne, Anchieta Fernandes e Falves Silva no Rio Grande do Norte. A articulação Pernambuco-Rio Grande do Norte parece ter sido aquela que teve mais vigor em se tratando de experimentalismo poético no período. O pernambucano Enoch Domingos da Cruz, integrante da equipe/processo de Natal e igualmente envolvido com o Grupo de Pesquisas de Histórias em Quadrinhos (GRUPEHQ), pode ser apontado como um exemplo de experimento revolucionário em termos de linguagem poética: operando com aquilo que chegou a ser chamado de *linguagem enoquiiana*, o poeta propôs os quadrinhos como espaço poético através de um discurso narracional com três etapas de significação: uma plástica, na qual as figuras geométricas são os próprios personagens; uma cotidiana, articulada à linguagem tradicional dos quadrinhos, e uma *underground*, com a qual tentaria “um modelo brasileiro de subterraneidade, sem copiar os americanos ou os de Paris”⁶.

Segundo a lição de Marcel Proust, tudo aquilo que nos ensina alguma coisa emite signos e todo ato de aprender é uma interpretação de signos e de hieróglifos⁷. Os anos sessenta, deste ponto de vista, são consideravelmente ricos, pois foi naqueles anos que se tornaram possíveis e foram subjetivadas e significadas as mudanças mais profundas que vivemos na contemporaneidade. Neste período deu-se a conquista do espaço sideral, desenvolveu-se o chip de computador, internacionalizaram-se a economia, a política e, principalmente, os fluxos culturais. Se Leibniz está certo quanto ao fato de que as subjetividades só se comunicam pela via da arte, podemos dizer que os anos sessenta criaram as condições históricas para que os Beatles, os Rolling Stones, Bob Dylan, Joan Baez, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Jorge Ben e tantos outros parecessem entoar seus acordes do desconforto charmoso da mesma garagem. A década de sessenta,

portanto, colocaria em contato subjetividades do mundo inteiro, harmonizando os gostos, padronizando os desejos e aniquilando – pela via da lenta subjetivação da idéia de uma “aldeia global” – a noção de cultura nacional. Este fato, obviamente, como tudo aquilo que altera os fluxos do cotidiano humano, não deixou de causar conflito, dor e muita confusão. A mundialização impactaria sobre muitos setores da arte brasileira no sentido de criar um sentimento reativo ao exterior e a seus símbolos. Um dos pontos altos desta posição viria a ser a realização em São Paulo, em 17 de julho de 1967, de uma inusitada passeata contra o uso da guitarra na música popular brasileira, da qual chegaram a participar notáveis como Gilberto Gil e Elis Regina.

É ainda marcante, do ponto de vista do cotidiano brasileiro nos anos sessenta, o fato de que várias cidades brasileiras, quase subitamente, se descobririam como espaços habitados por indivíduos que experimentariam, no mesmo ambiente público e ao mesmo tempo, modos de vida bastante diferentes. E neste cenário as diferenças de indivíduos ou de partes da população tenderiam a se espetacularizar, tornando-se entretenimento aos olhos de outros indivíduos ou grupos. Em razão disso é possível observar um crescente e deliberado estranhamento entre os habitantes das cidades. A tensão entre velho e novo nessas cidades vai se dar no sentido de tornar visível uma topografia que marca diferentes posições sociais no espaço urbano. Os indivíduos, todos, não importa em que lugar social estejam, esforçam-se para criar territórios mínimos para si. E estes lugares sociais serão construídos a partir de um fluxo discursivo que vai marcando tais lugares em torno de múltiplas regras e limites. São essas regras e limites aquilo que dará forma à cidade, ensinando seus habitantes a estatuírem uma regularidade de costumes e hábitos, como se estes fossem uma condição natural da vida urbana. Vários opostos – mulher da vida/mulher de família, macho/efeminado, cabeludo/asseado, etc. – serão afirmados e reafirmados no período em face deste processo de redefinição do espaço urbano. O cafonismo – a colocação em evidência daquilo que nomeia justamente o nosso esforço para parecer não ser o que somos –, uma das faces da dicção vanguardista no período, dialogará com este cenário justamente propondo uma desnaturalização dos conceitos. A matéria prima que alimentará os movimentos culturais dos anos sessenta e seguintes, em larga medida decorrerá desta topografia urbana, conforme testemunha o depoimento de Caetano Veloso transcrito a seguir:

Não apenas a pobreza, vista sempre tão de perto, me levava a querer pôr o mundo em questão: os valores e hábitos consagrados estavam longe de me parecer aceitáveis. Era impensável, por exemplo, ter sexo com as meninas que

respeitávamos e de quem gostávamos; as moças pretas de família que beiravam a classe média tinham que ter seus cabelos espichados para que pudessem se sentir apresentáveis; as mulheres e moças direitas não deviam fumar; um cara com ar de cafajeste que comia os garotos encontrava um ambiente de cumplicidade masculina no botequim onde se insultavam os veados. Os homens casados eram encorajados a manter ao menos uma amante, enquanto as mulheres (amantes ou esposas) tinham que ostentar uma fidelidade inabalável etc. etc⁸.

O depoimento transcrito mostra como setores da juventude brasileira encontrarão, nos anos sessenta, o momento de pôr em questão os valores, rebelando-se contra os costumes. Os conceitos, repassados pelos pais ou por outros instrumentos de serialização, como a escola, se revelariam insuficientes para dar conta de compreender um mundo que apesar de ser marcado pela velocidade de suas mutações parecia resistente e reativo a mudanças justamente em termos dos valores e hábitos consagrados. Para estes setores jovens, dos quais Caetano viria a ser uma significativa referência, um mundo novo exigia, igualmente, valores novos. E aí temos reposicionada a política, que deliberadamente desliza da superfície, do macro, para o subterrâneo. Observe-se que a desigualdade social, “vista sempre tão de perto”, não deixará de ser uma temática que interesse, mas passará a dividir, no âmbito da política pensada por Caetano, por exemplo, espaço com temas que envolverão questões culturais e de gênero. Esta rebelião contra os costumes marcaria boa parte dos discursos sobre o espaço urbano nos anos sessenta. Nestes discursos, mais do que o *dentro* do fato, o que importa é o *agora* daquele que fala. É justamente a leitura deste agora como expressão da existência de uma diversidade de projetos históricos, em nível individual, que permite cartografar o desejo de narradores em diferentes cidades nos anos sessenta no Brasil. Este desejo, naquele momento, vai traçando diferentes micropolíticas, as quais, por sua vez, vão deixando em seu rastro pistas de diferentes modos de inserção social.

Pode-se dizer que as pessoas que viveram os anos sessenta misturaram sentimentos de empolgação, susto, tristeza, euforia e estupefação diante das transformações que, naqueles anos, pareciam dar-se em ritmo mais acelerado. Tudo se passava como se o próprio planeta estivesse sendo descoberto através de uma imagem nunca vista antes, a ponto de ser cantado com relativa estupefação⁹. Todo esse processo de mudança, tomado no conjunto, geraria uma crise existencial para as

peças que viveram na década de sessenta. E é dessa crise que emergirão novas identidades, em nível individual e coletivo no Brasil e no mundo. Foi em meio ao torvelinho provocado especialmente pelos avanços técnicos que a década de sessenta assistiu, que as pessoas tiveram exacerbada, em sua pauta existencial, a questão das identidades – a identidade nacional, a identidade pessoal, a identidade de seu bairro, etc. Isto porque a identidade, esta maravilhosa engrenagem que nos costura à realidade e nos conecta a um modelo de racionalidade, somente se torna uma questão, um problema, em um ambiente de crise. Somente “quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza”, a identidade emerge como um problema¹⁰. As mudanças rápidas e freqüentes que foram oportunizadas pelos avanços tecnológicos acabaram gerando a desintegração dos sistemas filosóficos tradicionais e essencialistas e a crescente perda de sentido de continuidade entre passado, presente e futuro. O sujeito, neste cenário, “começa a experimentar uma angústia existencial seguida de profunda crise de identidade”¹¹.

De maneira geral os discursos que circulavam nos anos sessenta – em larga medida decorrentes e conectados com as maravilhas tecnológicas da época – testemunhavam um crescente processo de fragmentação das paisagens culturais, particularmente das noções tradicionais de gênero, de sexualidade, de etnia, de classe, etc. Por consequência, as sólidas localizações sociais existentes até o final dos anos cinquenta estavam também abaladas. Novas posições de sujeito estavam se constituindo e esta imbricação entre o velho e o novo tendia a se dar num cenário de conflito. As pessoas que viveram aqueles anos tiveram que conviver com grandes abalos em suas convicções, uma vez que o período marcou um descentramento dos indivíduos de seus lugares no mundo social. Entre os resultados históricos disso, no Brasil, estão os mitos e signos que constituem, em nosso imaginário, a identidade dos anos sessenta. De certa maneira esta identidade está bem construída na mini-série “Anos Rebeldes”, da TV Globo: a circulação das falas constrói uma fantasia de que aquele foi um momento em que todos tinham um projeto político, estivessem ou não, deliberadamente, militando no âmbito da política. Disto resulta que o período é visto como uma espécie de instante mágico, que nega o passado e não é continuado no futuro: “as gerações que sucederam os anos sessenta já não têm mais interesse em política, e já não pinta nenhum artista de destaque como ‘os baianos’”¹². E a saudade que sentimos agora, ao que parece, decorre do fato de que, hoje, “Os artistas são descartáveis: aparece uma Daniela Mercury e some. É uma coisa muito mais circunstancial do que genial, digamos”¹³.

Talvez, então, a nossa salvação possa estar na desnaturalização dos objetos produzidos nos anos sessenta, dos quais o “grupo baiano” e a “Tropicália” são os mais robustos – além de terem, entre si, uma relação de pertinência que os justifica. E este esforço de desnaturalização de objetos passaria, necessariamente, pela audição às falas – ditas ou não – do “mundo jovem” nos anos rebeldes, pois se as “maravilhas tecnológicas” escreveram boa parte da história do período, mais ou menos pela metade da década é o modo jovem de vestir, falar, consumir, enfim, viver, que toma a cena e começa a ser problematizado. A imprensa – o rádio, a televisão e os jornais – começa a tomar como pauta para a elaboração de reportagens o mundo jovem, um universo cuja visibilidade seria construída em torno do espalhafatoso e do exagerado. No período, os jovens tendiam a ser cercados, nomeados e pretensamente controlados. De maneira geral as estratégias de consumo do mundo jovem, particularmente aquelas referidas à vestimenta e à arte, são o centro das atenções e despertam mais susto e repulsa do que admiração. Nas vestimentas, especialmente, se concentraria o grosso das atenções: para os rapazes, camisas de xadrez madras, calças de cintura alta, cintos de couro rústico, mocassins ou sandálias de couro grosseiro, alguns *foulards* para o inverno, bonés de *beatle* e muito raramente gravata. Estas, quando compõem o vestuário, têm que ser berrantes e estampadas com exagero. Os conjuntos femininos – os quais “lembram as roupas dos arqueiros medievais” – são compostos por meias floridas e mini-saias – usadas com salto pequeno e grosso –, calças compridas, que, diferentemente das mini-saias, “se usa com sapatos de saltinho”, pantalonas que se fingem de saia e mini-vestidos. Nas cabeleiras, um desenho geométrico de mechas de duas cores¹⁴.

A descrição e nomeação das vestimentas jovens nos anos sessenta oferece, também, um interessante ponto para se perceber a tensão entre o velho e o novo no período. Um dos ingredientes deste confronto seria justamente a questão da irrupção do corpo no cenário público. As mini-saias – provavelmente a peça síntese da roupa jovem de então – promoveriam uma erotização dos corpos que teria reflexos em diferentes âmbitos do social. Isto explicaria a reação de setores como a Igreja Católica, que fez afixar nas portas das igrejas advertências que colocavam as mini-saias e o céu como antípodas entre as quais era preciso optar. O uso da mini-saia equivaleria – na época e do ponto de vista da igreja – a uma opção pelo inferno¹⁵. Em oposição ao decoro das vestimentas comportadas dos anos anteriores, nos anos sessenta os jovens inscreverão em seus corpos a obscenidade, desdobrando-se em sujeito e objeto de um espetáculo que dispensava um palco convencional. Caetano Veloso e Jomard Muniz de Brito foram, entre os jovens sujeitos das manifestações culturais do período, aqueles que demonstraram com grande ênfase a percepção

desta configuração. O primeiro fazendo com que seu corpo, “qual peça de escultura, no cotidiano e no palco, assumisse a contradição, se metamorfoseasse na contradição que era falada ou encenada pelos outros artistas, mas nunca vivida por eles”¹⁶, enquanto o segundo, elaborando um discurso poético sobre o corpo como instrumento de fala e de significação, esboçou uma das contradições centrais do período: justamente a oposição entre um *corpo-militante-partidário* e um *corpo-transbunde-libertário*. Jomard Muniz de Brito captou com desconcertante clareza a entrada, no Brasil, do corpo no cenário político, expressando em palavras as falas do corpo de Caetano Veloso:

Seu corpo é a quarta dimensão de seu canto. Desde que ele se senta numa simples cadeira tem início a anulação do espaço cênico tradicional. O corpo cantante está naquele estreito círculo porque primeiramente está em toda parte. (...) O jogo das pernas, os lances do sorriso são significantes/significados de um corpo cantante, que se libertou das cadeias, das amarras interiores. Um corpo que se quer corpo, que se sabe existindo, um corpo que se veste como se despe, um corpo que está na origem de si mesmo, um corpo gravitando em torno de sua própria fragilidade, um corpo tão frágil capaz de sacudir as prateleiras secretas de cada um. O corpo se superteatraliza como transbundante – imitação ou não de Carmem Miranda, isso é incrivelmente secundário. O fundamental é o corpo como realimentação de si próprio, auto-consumindo-se, auto-superando-se em suas múltiplas energias. (...) O corpo escrachado: instância primeira e última de Tropicalismo. O corpo em danação. (...) Faz a metamorfose de si próprio para melhor metamorfosear a cotidianidade do cotidiano. (...) A metalinguagem de Caetano não é puramente cerebral – exercida como ofício de crítico – mas impuramente corporal, danadamente carnal em sua levitação cotidiana. É o corpo todo que se joga, escrevivendo-se na linguagem crítica do cotidiano¹⁷.

Estes discursos são uma demonstração de que para as vanguardas artísticas dos anos sessenta arte e existência deveriam se sobrepor, promovendo uma politização do cotidiano e rompendo com as conexões binárias que pensariam o

homem estético e o homem político como instâncias impossíveis em um mesmo palco. Desapontados com a institucionalização e burocratização das múltiplas instâncias políticas e até mesmo de setores da esquerda, e ao mesmo tempo sentindo necessidade de romper com o modo tradicional de definir e fazer política, alguns setores jovens passaram, no período, a contestar e a recusar a racionalidade das formas dominantes de pensamento. E nesta recusa contra a cultura dominante os jovens se esforçariam, especialmente, para estender e tensionar os limites da linguagem, impondo novos conceitos e significados e, inclusive, utilizando os próprios corpos como instrumento desta nova linguagem. E quando me refiro à inserção do corpo na arena política estou pensando não apenas na cultura do desbunde – embora esta lembrança também me ocorra –, mas numa profunda redefinição sensorial que alguns setores da arte irão propor no período. Lygia Clark é um bom exemplo desta configuração. Em 1964, com a obra *Caminhando* (walking), ela proporia uma linguagem que fosse capaz de expor a subjetividade ao além do humano no homem¹⁸:

Através do “caminhando” perco a autoria, incorporo o ato como conceito de existência. Me dissolvo no coletivo, perco minha imagem, meu pai e todos passam a ser o mesmo para mim. [...] escrevo textos negando o nome como identidade pessoal das pessoas. Tomo consciência que o “caminhando” é a primeira passagem do meu eu para o mundo [...]. Tomo também consciência da crise geral da expressão na literatura, dos gêneros que caem, do teatro. Perplexa sinto a multidão nos metrô na cadência dos passos somados, no cruzamento de corpos que quase se tocam mas que se afastam, cada um tomando rumos secretos de existência privada. Falo e ninguém entende. Não consigo comunicar essa mudança de conceito que para mim era tão profunda e radical dividindo a arte entre “o que já era” e o que poderia ser. Sinto profundamente a queda de valores de palavras que deixaram de ter significado como o “gênio” e a “obra”, o individualismo. [...] Perdi minha identidade, estou diluída no coletivo. Eu sou o outro. [...] Me sinto sem categoria, onde meu lugar no mundo? [...] O silêncio, a interação no coletivo, a recomposição do meu eu, a procura de um profundo sentido de vida no grande sentido social, o meu lugar no mundo. A consciência de que o entregar-se no fazer amor não existe mas sim uma

apropriação do pênis como parte integrante do meu corpo o me sentir através do outro como se copulasse comigo própria. O outro passa a ser eu, o inverso do conceito expresso e vivido por tanto tempo como eu sendo o outro¹⁹.

O corpo, eixo central do discurso de Lygia Clark, não é o corpo orgânico ou o invólucro de uma subjetividade imaginária, a qual constituiria o “eu” como uma unidade. Antes, pelo contrário, o corpo a que ela se refere e que insiste em insinuar-se no cenário composto por seu discurso é a resultante da diluição e aglutinação de outros corpos. Trata-se de um corpo desorganizado e emaranhado em diferentes fluxos. Este corpo sem órgãos²⁰ é também uma das marcas dos anos sessenta, quando jovens sujeitos elaborarão uma linguagem que se proporá nova não apenas em termos de ser “diferente”, mas no sentido de subverter as relações da palavra com as imagens e os objetos. É no interior da linguagem que as vanguardas sessentistas se movimentarão, promovendo um terrorismo do signo, uma subversão do símbolo e da sintaxe e uma guerrilha semântica como aspectos de uma revolução semiológica que pretendia reconstruir a linguagem e reposicionar a criatividade²¹.

Na configuração histórica dos anos sessenta é possível apontar, ainda, o conflito entre diferentes segmentos jovens. No âmbito da arte, o período está repleto de conflitos que ajudam a reconstruir as condições de existência naquele momento. Destes conflitos, o mais significativo – mas não o único – deu-se entre as experiências tropicalistas e os segmentos ligados aos Centros de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes. Estes últimos tendiam a projetar, nas manifestações culturais não engajadas – como, do seu ponto de vista, eram as manifestações tropicalistas – a dimensão do “vazio” e do “alienado”, enquanto, na verdade, estava surgindo uma geração para quem o “vazio” e a “alienação” não eram referência, uma vez que a conquista do Estado e a realização da revolução nunca estiveram em seus planos²². O teatrólogo Augusto Boal sintetiza o combate mais estridente às vanguardas tropicalistas e uma breve visita às suas opiniões oferece uma boa oportunidade de compreender os parâmetros que balizavam as opiniões dos grupos engajados e articulados em torno do nacional-popular. Para ele o tropicalismo era *neoromântico, homeopático, inarticulado, tímido, gentil e importado*, opiniões que se justificavam pelo fato de os tropicalistas, de seu ponto de vista, atacarem as aparências e não a essência da sociedade, agredindo o predicado e não o sujeito. Boal criticava nos tropicalistas especialmente a sua incapacidade de perceber que as “aparências são efêmeras e transitórias”, o que lhes levava, segundo a sua avaliação, a apenas xingar a cor do camaleão, sem incomodar ao próprio camaleão²³.

Outro grupo de adversários das manifestações tropicalistas mostraram-se atônitos e visivelmente reacionários nas primeiras manifestações públicas contra as vanguardas artísticas. Estes, na falta de um argumento convincente para opor-se às aquelas vanguardas, procuraram angariar apoio da opinião pública apelando para questões de gênero, com um discurso que procurava vincular tropicalismo e homossexualismo. Ao comentar o lançamento de um manifesto tropicalista na Galeria Varanda em Olinda, em meados de 1968, um articulista da jornal “A Defesa” pronunciou-se do seguinte modo:

Tropicalismo, para os moderninhos, é essa coisa indefinível que espirrou pela aí (sic), como diz o stanislaw, com ares de movimento de vanguarda. Vale dizer: *pra frente*. Até um manifesto tropicalista já foi lançado na Galeria Varanda, em Olinda, no qual se apregoa “a loucura contra a burrice!” e “o sexo contra os dogmas!”. O movimento vai se esparramando pelos trópicos além. De vento em popa. Em maré enchente. Nem mesmo faltou o incondicional apoio do enxuto Joana Tropicália, que anteriormente se chamava Zefa Quebra Galho, mas trocou de apelido a conselho das coleguinhas, todas fãzocas de Caetano Veloso, autor de “tropicália”. Isso, aliás, dá que pensar: haverá, por ventura, alguma relação de causa e efeito entre uma coisa e outra, isto é, entre homossexualismo e tropicalismo? A rima, pelo menos, vem a calhar... A moçada do tropicalismo é da paz e do amor. Como o Maharishi Mahesh Yogi, mentor espiritual dos *beatles*, seu símbolo é uma flor; e, como o touro ferdinando, cheirá-la é seu encantamento²⁴.

Posições como essa refletem um momento histórico em que as opiniões pareciam migrar para pólos opostos, representados por racionalidades distintas. Pode-se dizer que, se o modo tradicional de fazer política pressupunha uma exclusão do corpo do cenário político, isto é, se o corpo-militante-partidário é uma máquina que apenas nos limites da política – estudantil, de partido, etc. – se torna visível e dizível como, exclusivamente, um depositário da razão e da militância – ambas, como se depreende da fala de Augusto Boal, articuladas à fé na existência de um “real verdadeiro” sob a capa do “real aparente” –, o corpo-transbunde-libertário,

requebrante, desbundado, é um contraponto a este corpo militante. Mais do que gesticular dentro do universo político instituído por mudanças que não afetem aquele universo, mas apenas as posições dos sujeitos em seu interior – e naquele momento acreditava-se que o mundo era experimentado coletivamente, pela *classe* –, este corpo transbunde se oferece como o depositário, em si, de uma nova possibilidade de relação não exatamente entre *nós* e *eles*, mas entre o *eu* e o *mundo*, o que implicava um politização do cotidiano que questionava as formas dominantes de pensamento em suas dimensões microscópicas.

Nesse sentido, talvez possamos questionar a “cara” dos anos sessenta, aquela que se expressaria através da imagem tão difundida e subjetivada dos “anos rebeldes”. Se há uma imagem para descrever a configuração histórica deste período ela é, na verdade, a de um

país onde sujeitos sem lenço e sem documento, errantes, cartografavam, com alegria, novos territórios, estilhaçando o Brasil e seus mitos, numa visão trágica da história, que força os limites do instituído até o extremo, rompendo-se as ligações do "corpo da nação". O sangue esguicha. A pele murcha. Os membros incham e estiolam-se. Sob as linhas do rosto se desenha a caveira. Uma história que ri dos ídolos do passado, que os destrói a marteladas, tomando seus pedaços como matérias para construção de novos monumentos, de novos ídolos, de preferência com os tabus do passado, com o que era amaldiçoado e tido como desordem e subversão. Fazer os ídolos nacionais voltarem ao pó de onde saíram, de onde foram esculpidos, voltar ao único do formigamento, do que ainda não foi unificado, não identificado, não homogeneizado. Fazer os monumentos imagético-discursivos passarem pelo martelar da história, tomar o tempo em sua dimensão negativa, que destrói os espaços em sua eternidade, em suas camadas sedimentadas de memória²⁵.

Um crescente senso de controle, aguçado por liberadores como as mini-saias e a pílula anticoncepcional, afetaria especialmente os desejos físicos no período. A preocupação central das diversas instâncias de produção discursiva seria em evitar que os limites morais para as relações amorosas se desestabilizassem num momento em que os acontecimentos estimulavam uma progressiva liberação dos corpos. Como

marca do período é possível apontar uma constante preocupação com os jovens e em particular com a sua linguagem. O cerco ao jovem se dará no sentido de identificar, classificar e, especialmente, condenar a *gíria*, engrenagem central do discurso jovem. A história narrada a seguir, objeto de uma matéria de capa em revista de circulação nacional, exemplifica esta situação:

O bobo dá uma e meia, quando a pá se junta. Uns dois meio matusca estão com eles, pra morrer na alcatra. Dois dos caras, os dois avec, correm de faixa há muito tempo, trocam suas grinfas, e quando um tá jogadão fora, o outro fica na pior. O Dôfa do Zezinho levou um chambão e ele teve que ir na berlina da mana, deixando uma raça na saudade – tem ônibus pra que – diz ele. Mesmo assim a turma que tava meio embiruzada deitou na sopa do zé, e entupiu o carro de gente. Ele não ia com a lata desses cafonas metidos a xerife, que só pegam de piso, e enchiam seu carango. Mas, pra pegar de batô, tinha que dar muito trimbique pra arranjar uma nota ou então arrastar a pá de fariseus. O Zé, um pão, tava afim de dar um guenta numa lourinha que badalava por ali, mas botaram areia na prancha dele.

Lá dentro, um dos cafonas começou a tirar de boi pra cima da turma, virou o caldo. Chamou o Zé de João, acabou levando um morcego na cuca, nessa altura já meio cheia, e foi pro brejo direto. Chutaram o tal matusca na calçada e a confa voltou ao melê normal, enquanto o tal cara saía muito lelé – ô figura; é devagar quase parando, mora – comentou o Zé. Se antes do pau o Zé tava meio na fossa, voltou pra frente, parecia um papagaio, e, como livrou a cara do pega, deu uma de bom pra tal mina badalativa

Dança daqui, bebe dali, os dois tavam logo enturmados. A mina deu a dica, o Zé pegou. O toque colou, e dois minutos depois já tavam de cacho, firme. Pularam num fusca dum outro, se tascaram, deixando uma dor de cinqüenta quilos de alcatra pra pá se virar, e viveram felizes para sempre²⁶.

O interessante desta história não está naquilo que ela narra – um episódio comum à vida de jovens e adolescentes em diferentes culturas –, mas na mecânica da

narrativa, isto é, na utilização das palavras como instrumento de deslocamento de significados. A dificuldade de entendimento que a linguagem oferece é deliberada, tanto no destaque que recebe na matéria jornalística em questão, quanto por parte dos sujeitos que a formulam. Naquele momento, do ponto de vista de grande parte dos jovens e adolescentes, “cair fora” (*drop out*) é o principal projeto. Então, cair fora da família, fora da rotina, fora do sistema, enfim, é algo que se começa a fazer, numa rebeldia inconscientemente coletiva, a partir de implosão dos nomes, isto é, a partir da invenção de *outras palavras*.

Do ponto de vista da imprensa e de outros instrumentos de formação de opinião pública, são comuns, no período, reportagens que, mais do que informar, pretendem nomear e – em consequência – delimitar as fronteiras de existência das pessoas, apoderando-se dos significados para marcar posições de sujeito. Para a revista, a linguagem utilizada pelos jovens traduz um momento condenável, quando a tradição está sendo posta de lado. A intenção da matéria, portanto, é chamar a atenção para o mundo com todas as suas matérias, e varrer para a margem o mundo não nomeado, o qual representa o caos e a desordem. Um texto doutrinário que circulou em 1966 e capturou as subjetividades de largos setores da juventude universitária em todo o mundo, exemplifica como a questão da linguagem é uma preocupação inclusive por parte daqueles que, no âmbito macropolítico, teorizam uma ação revolucionária:

É impossível libertar-se de um mundo sem libertar-se da linguagem que o oculta e o garante, sem por a nu sua verdade. Como o poder é a mentira permanente, a "verdade social", a linguagem é sua garantia permanente, e o dicionário, sua referência universal. Toda a praxis revolucionária sente a necessidade de um novo campo semântico, de afirmar uma nova verdade; desde os Enciclopedistas até a "crítica da linguagem de pau" estalinista (passando pelos intelectuais polacos de 1956), esta exigência não deixa de ser afirmada. A linguagem é a morada do poder, o refugio de sua violência policial. todo o diálogo com o poder é violência, suportada ou provocada. Quando o poder economiza o uso de suas armas, é à linguagem que confia o cuidado de guardar a ordem opressora. Mais ainda, a conjugação de ambos é a expressão mais natural de todo poder²⁷.

E o próprio governo brasileiro manifestou, através de uma censura que atingiu todos os órgãos de comunicação do país, grande preocupação com a circulação das palavras. A Revista *Veja*, censurada desde o seu primeiro número, em 1968, teve mais de 10.000 mil linhas cortadas, sem contar com 60 reportagens e 64 ilustrações que foram impedidas na íntegra²⁸. No jornal *Tribuna da Imprensa*, dirigido pelo jornalista Hélio Fernandes, foram cortadas mais de 100.000 laudas. E estas estatísticas não incluem motivações que não sejam explicitamente políticas para a censura, conforme se depreende da afirmação de que “a censura também foi aplicada a revistas de tendência pornográfica, como *Nova, Status, Homem, Mais, Lui*, mas esses casos não serão levados em consideração porque a censura tinha motivações morais”²⁹.

Os movimentos culturais dos anos sessenta alimentaram-se, em larga medida, deste quadro histórico e, nesse sentido, as vanguardas sessentistas, com sua enorme multiplicidade, são um objeto bastante promissor para o entendimento das condições de existir do período. A contestação será marca do grosso das manifestações que, apesar de diversas e dispersas, foram unificadas sob o conceito de Tropicalismo. Tais manifestações representam uma atualização, no campo das artes, à realidade brasileira decorrente da emergência da pós-modernidade.

A vinculação do exercício de redefinição do Brasil – tal como o propuseram as vanguardas artísticas dos anos sessenta – à condição histórica de emergência da pós-modernidade brasileira, diz respeito ao fato de que é a partir de meados da década de sessenta, especialmente face ao processo de expansão de modernas tecnologias no país – onde se incluem a crescente popularização da Televisão e a relativa multiplicação dos computadores no país –, que a sociedade brasileira, no lastro do que ocorrera e ocorria em outras regiões do planeta, passa crescentemente a lidar mais com signos do que com coisas. Liberadores que emergem na época, como a pílula, o rock, o motel e a minissaia, “preparam a paisagem desolada da civilização industrial para a quermesse eletrônica pós-industrial”³⁰, contribuindo para a geração de uma condição histórica pós-moderna que viria ser marcada por um *Habitus Psíquico*³¹, isto é, por uma nova forma de agir e de pensar que efetivamente geraria uma quebra radical de conceitos, carimbando os anos sessenta como um momento de ruptura de gerações³². Nesta condição histórica os sujeitos passam a olhar com desconfiança para o mundo nomeado, problematizando não apenas categorias objetivas, como o progresso, mas rebelando-se contra os costumes. Esta configuração, por sua vez, marcará o campo político, na Pós-Modernidade brasileira, com um deslocamento do sótão ao porão. A política escorregará do macro para o subterrâneo, fazendo emergir

a micropolítica. A mídia, ao simular o cotidiano brasileiro – principalmente através das radionovelas e, pouco depois, com as telenovelas –, promoverá um crescente apagamento da diferença entre real e imaginário, instaurando aquela que é a marca distintiva do ambiente pós-moderno: entre as pessoas e os objetos estão os meios tecnológicos de comunicação, os quais hiper-realizam o mundo, apreendendo-o num espetáculo. As pessoas no Brasil – conforme procurei demonstrar –, a partir de meados da década de sessenta, se sentirão submetidas a um bombardeio de informações parcelares e aleatórias – viagens espaciais, transplantes, etc. –, o que contribuirá para uma desreferencialização do real e, bem como, para a geração de uma crise no âmbito das identidades culturais, uma vez que se o real referente se complexifica, também os sujeitos se dessubstancializam. É esta condição histórica que irá impor, especialmente às vanguardas artísticas, a necessidade de ressignificar o mundo, renomeando-o. Decorre deste quadro uma mudança geral na signagem das coisas nos anos sessenta, enquanto neste mesmo quadro reside o princípio diluidor e desconstrutor dos movimentos da juventude urbana no Brasil do período. Integrados à vida urbana – e portanto habitando um empório de estilos – estes diversos sujeitos ofereceriam à cultura brasileira o corpo-transbunde-libertário como alternativa não apenas ao corpo-militante-partidário, mas como instrumento de redefinição dos antigos lugares construídos em torno de nomes também antigos.

¹ PATRIOTA, Rosângela. História – Performance – Poesia: Jim Morrison, o xamã da década de 1960.

In: Fênix – Revista de História e estudos culturais. Uberlândia, v. 2 n. 3, julho a setembro de 2005.

Disponível em www.revistafenix.pro.br

² Ibid.

³ MCLUHAN, Marshal. *La aldea global*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1996.

⁴ ÁVILA, Carlos. Flashes de uma trajetória. *Revista USP*, São Paulo: EdUSP, v. 1, n. 3, 1989. p.101.

⁵ Ibid.

⁶ FERNANDES, Anchieta. Chaves para a significação. *Revista Vozes*. Rio de Janeiro: Vozes, n. 6, 1974., p. 485.

⁷ DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. de Antonio Carlos Pichet e Roberto Machado. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

⁸ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 25-6

⁹ Para um exemplo ouvir TERRA. In: VELOSO, Caetano. *Muito*. CBD Phonogram, 1978. Long Playng. Embora a música tenha sido gravada apenas no final dos anos setenta, sua letra foi composta, na prisão, em 1969, durante os episódios que antecederam o exílio de Caetano Veloso em Londres.

¹⁰ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 3. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 1999. p. 9.

¹¹ COSTA, Claudia de Lima. Situando o sujeito do feminismo: o lugar da teoria, as margens e a teoria do lugar. *Travessia – Revista de Literatura*. nº 29/30. Editora da UFSC, Florianópolis, ago 1994/jul 1995; p. 124.

¹² HOLANDA, Heloisa Buarque de. Cultura e política. In: *Extensão*. Belo Horizonte, Editora da PUC-MG, v. 3, n. 2, 1993, p. 45.

¹³ Ibid.

¹⁴ Cf. Revista Fatos & Fotos. Nº 275, Rio de Janeiro, 07 de maio de 1966.p. 70.

¹⁵ Cf. Jornal do Comércio. Recife, 02 de junho de 1968. Caderno B, p. 07.

¹⁶ FAVARETO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. 3 ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2000. p. 35.

¹⁷ BRITO, Jomard Muniz de. *Escrevivendo*. Recife: Edição do autor, 1973. p. 19-21.

¹⁸ Cf. ROLNIK, Suely. Por um estado da arte: a atualidade de Lygia Clark. In: XXIV Bienal de São Paulo – Antropofagia e as histórias de canibalismo, São Paulo, Fundação Bienal, 1998, p. 456-61.

¹⁹ CLARK, Lygia. Da supressão do objeto (anotações). *Navilouca – Almanaque dos aqualoucos*. Primeira edição única. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, [sem data]. P. 83-4.

²⁰ Sobre o conceito de *corpo sem órgãos* ver: DELEUZE, Gilles. & GUATTARRI, Félix. *28 de novembro de 1947 – como criar para si um corpo sem órgãos*. In: *Capitalismo e esquizofrenia*. V. 3. Rio de Janeiro: editora 34, 1996. P. 9-29.

²¹ CASTRO, E. M. de Melo e. A Revolução da Linguagem e a linguagem da revolução. *Revista Vozes*. Rio de Janeiro, ano 68, nº 06, agosto de 1974. P. 24.

²² PAIANO, Enor. *Tropicalismo. Bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996.

²³ BOAL, Augusto. Que pensa você da Arte de Esquerda? Catálogo da I Feira Paulista de Opinião, realização do Teatro Arena de São Paulo, 1968. p. 06

²⁴ ALVES NETO, Aureliano. *Tropicalismo.A Defesa*. Caruaru-PE, n. 42, 23 de junho de 1968. p. 6.

²⁵ ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. Um engenho anti-moderno: a invenção do nordeste e outras artes. Campinas-SP: Unicamp, 1994. p. 375. Tese de doutoramento.

²⁶ Fatos & Fotos. Rio de Janeiro, n 278. 28 de maio de 1966. P. 59.

²⁷ KHAYATI, Mustapha. As palavras cativas. Trad. De Juan Pedro Garcia. *Internationale Situationniste*, n. 10, Hiru, Hondarribia, março de 1999. P. 46.

²⁸ DUARTE, Cristina. A imprensa nanica: uma experiência alternativa. *Antologia “Prêmio Torquato Neto”*. Rio de Janeiro: Centro de Cultura Alternativa/RIOARTE, 1983. p. 22.

²⁹ Idem. Ibidem. P. 23.

³⁰ SANTOS, JAIR Ferreira dos. *O que é Pós-Moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1986. P. 21.

³¹ JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996. P. 22.

³² Ibid. P. 23.