

“SOMOS O QUE SOMOS, INCLASSIFICÁVEIS!”

“WE ARE WHAT WE ARE, UNCLASSIFIABLE!”

Monique Castro Almeida¹

Miguel Rodrigues de Sousa Neto (orientador)²

RESUMO: O período de 1969-74 é conhecido como Anos de Chumbo, uma referência à violência do governo Médici na repressão daqueles que se opunham à ditadura civil-militar. Foi um tempo marcado por forte repressão às organizações políticas e pela censura às produções artísticas. Em 1973, no bojo desse processo, a banda Secos & Molhados surgia como fenômeno mercadológico, trazendo uma disfarçada crítica à ditadura militar – e uma clara crítica aos costumes – no cenário musical brasileiro, vendendo milhares de discos e atraindo inúmeras pessoas aos seus shows. O grupo surpreendeu, sobretudo, por mesclar uma forte sensação de virilidade, não apenas por meio da voz, mas da performance, imprimindo ao espetáculo a ideia de dois pólos que se repelem e se atraem: masculino e feminino, homem e mulher. Assim, pretende-se, analisar a possibilidade de liberação sexual, em voga no Brasil, por meio da performance do grupo musical Secos & Molhados.

Palavras-chave: Secos & Molhados; Repressão Sexual; Desejo.

ABSTRACT: The period 1969-74 is known as Years of Lead, a reference to the violence of the Medici government in repressing those who opposed the civil-military dictatorship. It was a time marked by strong repression of political organizations and censorship of artistic productions. In 1973, in the midst of this process, the band Secos & Molhados emerged as a marketing phenomenon, bringing a disguised critique of the military dictatorship - and a clear criticism of the customs - in the Brazilian music scene, selling thousands of records and attracting countless people to their shows. The group was particularly surprised to blend a strong sense of virility, not only through the voice, but also through the performance, imparting to the spectacle the idea of two poles that repel and attract each other: male and female, male and female. Thus, we intend to analyze the possibility of sexual liberation, in vogue in Brazil, through the performance of the musical group Secos & Molhados.

Keywords: Secos & Molhados; Sexual Repression; Desire.

1 Graduada em Licenciatura Plena em História pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (Câmpus de Aquidauana). Professora da rede pública de ensino da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo. E-mail: moniquecasalmeida@gmail.com.

2 Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia. Professor do Curso de História e coordenador do Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). E-mail: miguelrodrigues.snetto@gmail.com.

“Porque é preciso ser assim assado”: a repressão

A satisfação dos desejos sexuais encontra uma barreira que muitas vezes não é perceptível: a repressão sexual. Entendemos o desejo e o indivíduo como oscilante, inconstante e único. Dito de outra forma, um mesmo sujeito pode ser causa de diferentes desejos, pois este, não está ligado ao temperamento nem ao caráter, mas às disposições de nosso corpo (CHAUÍ, 2006, p. 56).

A problemática encontra-se justamente na repressão, que se trata de um conjunto de construções que operam a favor da manutenção de uma cultura dominante, preocupada em transmitir – seja através de escolas, igrejas, ou da própria família – “a tradição”, “o passado importante”. Mas o principal é sempre a seleção, o modo pelo qual, de um vasto campo de possibilidades do passado e do presente, certos significados e práticas são enfatizados e outros negligenciados” (WILLIAMS, 2005, p. 217).

A repressão sexual, então, opera através de um aglomerado de práticas e valores, que são adotados por alguns membros da sociedade e, a partir desses membros, são disseminados nos diferentes grupos, quais sejam, o campo da religião, da ciência, do direito e, a partir daí, os códigos são interiorizados pelos diversos indivíduos.

Oportuno mencionar uma pergunta feita por Herbert Marcuse, na obra **Eros e Civilização** (1975) por representar uma das questões que nortearam a pesquisa que deu origem a este artigo: “Poderemos falar de uma junção das dimensões erótica e política?”. Posto isto, partiremos para abordagem sobre a repressão sexual que por sua vez, segue a análise da autora Marilena Chauí:

De modo geral, entende-se por repressão sexual o sistema de normas, regras, leis e valores explícitos que uma sociedade estabelece no tocante a permissões e proibições nas práticas sexuais genitais (mesmo porque um dos aspectos profundos da repressão está justamente em não admitir a sexualidade infantil e não genital). Essas regras, normas, leis e valores são definidos explicitamente pela religião, pela moral, pelo direito e, no caso de nossa sociedade, pela ciência também. (CHAUÍ, 1984, p. 78)

Nota-se que as consciências interiorizam as proibições e permissões correntes com auxílio e manutenção de uma gama de “procedimentos sociais” como a educação, por exemplo. O alvo e eficácia da internalização acabaram por negar parte do indivíduo enquanto sujeito histórico, de modo que o mesmo, pensando viver de forma suficientemente forte e livre de opressão, não busca a emancipação. Quanto mais universais e racionais se tornam as restrições impostas a libido, mais o indivíduo as percebe e absorve – consciente ou inconscientemente –

na forma de “autoridade social”, operando como se fossem do próprio indivíduo “o desejo, a moralidade, a satisfação”. Noutros termos, a pessoa vive sua repressão livremente “deseja o que se supõe que ela deva desejar; suas gratificações são lucrativas para ela e para os outros, e razoavelmente e, muitas vezes, exuberantemente feliz”, embora tudo não passe do resultado de um molde social. Essa felicidade que pode ocorrer, geralmente ocorre em doses reduzidas durante as horas de lazer ou por vezes durante o próprio trabalho, dando sentido ao seu desempenho e até mesmo fomentando a perpetuação do trabalho do indivíduo e de outros também. A repressão desaparece em função do “desempenho social” e da “ordem objetiva das coisas” (MARCUSE, 1975, p. 58).

As práticas e ideias sexuais que vão de encontro aos padrões morais vigentes podem ser consideradas vícios, já que os padrões são tratados como virtudes. Para Marilena Chauí, ainda no que tange a moral conservadora, as racionalizações que justificam a repressão sexual ligam-se as ideias de vício. Em tempo, em uma sociedade que considera o sexo sob o prisma da reprodução, serão reprimidas todas as atividades sexuais em que o sexo for praticado sem cumprir aquela função. Raymond Williams concorda que ideologias, teorias, leis, quando frequentemente consideradas válidas ou universais “devem ser vistas como a expressão e ratificação da dominação de uma determinada classe” (WILLIAMS, 2005, p. 2016). Dessa forma, as fronteiras da repressão alimentam o aparecimento de grupos marginais que se sentem culpados por ultrapassar a norma, mais ainda, sentem vergonha, humilhação, uma vez que não comportam os valores e a conduta ditada pela classe dominante.

As expressões da norma serviram para manter os heterossexuais no comando da formação de figurações de si e do outro, o homossexual. [...] O patriarcalismo serviu para manter a ideia de superioridade do homem heterossexual – aquele que penetra, que com seu membro viril submete o penetrado, seja ele uma mulher ou um homem. Aquele que é penetrado (homem ou mulher) é submetido, aniquilado, depreciado. Ainda assim, é o homem penetrado o “outro”, sujo, menor, menos importante. Um sentimento moral os separa, penetrantes e penetrados, lançando “para baixo” os últimos. Eles constarão dos sermões religiosos e dos outros catálogos de medicina legal. Serão fotografados, expostos. Os heterossexuais falarão deles abertamente e eles serão apontados nas ruas ou nos cárceres. (SOUSA NETO, 2011, p. 20)

Essas significações demonstram como a repressão sexual se apresenta no contexto da moral conservadora. Para a correção e criação de hábitos sexuais eficazes, será a necessária a utilização da pedagogia; para que o desvio deliberado regresse, será utilizada a punição; a vigilância para apreender os momentos de risco de desvio e depravação e, por último e, sobretudo, a estigmatização, ou seja, o “vício” deve ser apontado, sinalizado, condenado publicamente para que a sociedade possa dispor de instrumentos para identificar os viciosos naturais. Chauí diz sobre o exposto que

[...] a repressão sexual opera de modo duplo: pela criação de obstáculo ao vício (educação da vontade) e pela mostração dele, se incorrigível. No centro da disposição repressiva encontra-se, portanto, a corretiva e a edificante – impedir ou exibir para exemplo.

A racionalização fundamental será oferecida pela ideia de proteção: proteger os indivíduos contra o vício e proteger as instituições sociais contra os viciosos. (CHAUÍ, 1984, 179)

Torna-se necessário elencar o papel da família no que concerne a criação de uma estrutura ideológica, o seu sucesso se reflete na convicção - que em geral a sociedade tem - de que a família, tal como está posta é elementar, natural, global e infundável. Essas atribuições fomentam, substanciam e reproduzem a repressão sexual, que recai sobre os vícios sexuais que, por sua vez, são vícios, porque assolam, desmoralizam, essa instituição e

É nessa qualidade, dissimulada pela legalidade e pela religião, que passa a ser definida como "base da sociedade e do Estado", pois pensar a sociedade em termos de conjuntos de famílias é ocultar que a base da sociedade do Estado são classes sociais antagônicas. A definição de família como realidade sagrada (pela Igreja), jurídica (pelo Estado), moral (pela ideologia) e o que a transforma na "fábrica de ideologia. (CHAUÍ, 1984, p. 137)

Entendemos que a família é constituída por relações de autoridade, com funções delegadas e distribuídas de acordo com a idade, gênero, entre outros. Para tanto, elegem-se os direitos e deveres para o sacramento do matrimônio e pelo casamento civil, aí estará presente a repressão sexual pela qual a instituição familiar é responsável. O elo entre "sexualidade virtuosa" e procriação ou sexualidade viciosa e não procriação consolida-se aqui, no âmago da família. Aqui também serão efetivadas as imagens sexuais e sociais da mulher como mãe e do homem como pai, as construções sociais sobre o "padrão ideal" (SOUSA NETO, 2011, p. 14) do ser humano, o que cabe ao feminino e ao masculino. Para tanto existe a repressão negativa e a positiva. A negativa abarca as proibições do vício, ou o sexo sem procriação; a positiva abrange as representações de mulher frágil, sensível, dependente, "há uma verdadeira naturalização do feminino: tudo, na mulher, vem da natureza e é por natureza que está destinada a ser mãe. Seu espaço é a casa". O homem, ao contrário, deve possuir características como autoridade e responsabilidade em relação ao lar. É o provedor da casa, seu espaço próprio é o público: o mercado e a política. (CHAUÍ, 1984, p. 135)

"E lá no fundo azul na noite da floresta"

A partir daqui nossa proposta é analisar o grupo musical **Secos & Molhados** argumentando que a letra de música adquiriu valor significativo, bem como a performance utilizada como metáfora. Podemos pensar a performance enquanto um conjunto de agentes

composto por letra, música e imagem. Essa performance leva o grupo a tocar em questões que mexem com as pessoas no sentido de questioná-las sobre sua subjetividade, sua individualidade, pressupondo uma ação. É a partir daí que podemos compreender que o conjunto **Secos & Molhados** teve um papel, pois na medida em que envolveu na sua performance, interesses que foram ao encontro da expectativa da plateia, João Ricardo, Gerson e Ney desempenharam um papel no sentido da construção de uma identidade social.

O **Secos & Molhados** adquiriu destaque após aparecer na estreia no programa **Fantástico** da Rede Globo de Televisão, em 5 de agosto de 1973, depois de lançar seu primeiro disco. O trio foi um claro exemplo de artistas experimentais e criativos em uma época de forte censura e controle. O grande sucesso do grupo contou com quase dois anos de teatros lotados, uma turnê no México, todas as faixas do primeiro álbum tocadas nas rádios, aparições nas TVs, entrevistas e muita polêmica diante das performances provocativas com a utilização de três elementos básicos e inovadores, dentro do panorama da música nacional: a voz de Ney Matogrosso, o espetáculo altamente visual, com maquiagem e movimentação até mesmo sexualmente ambígua, e a inclusão de textos de poetas (BAHIANA, 1980 *apud* VARGAS, 2010, p. 9).

Para a compreensão do grupo como representante de uma ruptura da moral conservadora, tentamos aliar à música, a performance e a estética, no plano de uma das formas de participação política na atividade de resistência durante o regime militar no Brasil.

A década de 1970 presenciou uma transição na configuração da indústria do disco, pois em meados da década de 1960, verificamos a capacidade da música interagir com diferentes mídias, permitindo um significativo espaço de circulação. Até então, o rádio era o principal veículo de circulação da música, de modo que os intérpretes se preocupavam apenas com as técnicas de emissão de sons e a utilização de recursos dos estúdios. Há autores que denominam esse período como "hegemonia do ouvido" (ZAN, 2006, p. 2).

O movimento denominado Contracultura estimulou os questionamentos que perpassavam o plano do individual verificando-se a junção das dimensões erótica e política. Entendemos então a participação na cena política como as diversas formas de contestação ao regime militar ou mesmo uma possível intervenção na realidade social do país, contribuindo, para a transformação deste, numa sociedade menos autoritária e, em especial, mais livre de estereótipos e preconceitos.

Torna-se oportuno lembrar que quando nos referirmos à juventude, deve-se entender não toda a camada de indivíduos dentro dessa classificação etária, mas sim a referência a determinados jovens, dentro da oposição ao regime militar, que pensavam que a transformação

social deveria passar primeiro por uma transformação individual no âmbito do comportamento propriamente dito. Nessa perspectiva, emancipar-se dos valores institucionais, que davam sustentação, por exemplo, ao “casamento burguês”: monogamia, fidelidade, virgindade e ciúme (VENTURA, 1989, p. 17). Um exemplo significativo disso é a família e seu papel, no que tange à criação de uma estrutura ideológica e fomento de papéis sociais dos indivíduos – entenda-se masculino e feminino.

Interessante pensar que alguns autores dizem que nas sociedades de governo autoritário, o erotismo se coloca como questão fundamental. Sabe-se que desde Platão, para formar cidadãos frágeis e inseguros torna-se necessário reparti-los, mutilá-los sem possibilidades de sua recomposição. Isso se faz através de várias e sutis formas de controle do desejo (MILLIAN, 1983, p. 67), Dessa forma, podemos pensar que a utilização da sexualidade como dispositivo de poder, pelos jovens que tratamos na pesquisa, afronta a política, ao opor-se a sociedade hegemônica.

“Entre os dentes segura a primavera”: oposição

A modernização da sociedade precipitou um conjunto de transformações nos padrões de conduta privada. Do mesmo modo, a situação política vivida somada as relações afetivas e familiares misturava-se a liberação sexual e ao uso de drogas, em especial a maconha e LSD, pois: “Liberação pessoal e liberação social, assim, davam-se as mãos, sendo sexo e drogas as maneiras mais óbvias de despedaçar as cadeias do estado...” (HOBBSAWM, 1996, p. 326).

Essa geração inaugurou tempos que marcaram uma ruptura no comportamento individual, que por sua vez, teve que passar pela negação e posterior destruição do que havia sido posto “fossem tabus, resistências, preconceitos, mas também os legados da emoção”. Há também a considerável contribuição da pílula anticoncepcional que conseguiu acelerar as mudanças de comportamento da mulher brasileira - ainda que o processo não atingisse todas as classes sociais. Para além da política, pode-se dizer que essa geração experimentou os limites no campo comportamental:

“Foi o ano em que experimentamos todos os limites” lembra-se Cesinha — “em que as moças começaram a tomar a pílula, que sentamos na Rio Branco, que fomos para as portas das fábricas, que redefinimos os padrões de comportamento.” Parte dessa geração queria “trazer a política para o comportamento” e parte procurava levar o comportamento para a política. Um neo - existencialismo não pressentido na época convencia aquela juventude a rejeitar uma secular esquizofrenia cultural que separava política e existência, arte e vida, teoria e prática, discurso e ação, pensamento e obra. Essa talvez tenha sido a grande ruptura com a geração anterior — e uma das mais difíceis realizações de 68, principalmente para as “revolucionárias” do comportamento. (VENTURA, 1989, p. 18)

À medida que a intolerância dominava o governo, o caminho que parecia ser possível a uma solução era o radicalismo, e este se manifestava em diversas esferas daquela sociedade marcada pelo autoritarismo, quais sejam: “o movimento estudantil, a política, as artes e no show-biz”. O diálogo havia ficado em tempos remotos e não mais significava uma esperança. Para as esquerdas, o momento era de enfrentamento (VENTURA, 1989, p. 120).

A “cultura da juventude” foi um vasto meio de denúncia do autoritarismo no Brasil. Isso porque para a juventude de 1968 “a arte não poderia viver sem a política”, e mais: “fazia-se tudo achando que era política. A moda era politizar – do sexo a orações [...]” (VENTURA, 1989, p. 120). A impressão que se tem daqueles tempos – os que vivenciaram – e que não se fazia outra coisa além de política, ela estava presente nas leituras, no trabalho e até mesmo no amor.

O autoritarismo que permeava o Brasil estendeu-se a produção artística e cultural do país, com a intenção de calar não só a obra, mas também o autor, uma vez que a “nova cultura de massa que se instalava no Brasil, com a força da TV, o crescimento da indústria fonográfica, a popularização do cinema nacional e mesmo do teatro” (ALMEIDA, 2000, p. 341) substanciava as atividades artísticas. Sua crítica ao regime e expressão de ideias libertárias foi igualmente proporcional a repressão que recaiu sobre elas.

O clima revolucionário que permeava a juventude no final dos anos 1960 acabou por dissolver-se com o AI-5, o mais marcante dentre os Atos Institucionais, que oficializou a repressão contra os movimentos contrários ao regime e a censura aos meios de comunicação, atividades culturais, entre outros. A partir daí, com a eleição indireta de Emilio Garrastazu Médici, iniciam-se os *anos de chumbo* da história brasileira.

Junto ao AI-5, temos período de 1968 – 1973 que é marcado pelo conhecido *milagre econômico brasileiro* em função das altas taxas de crescimento do Produto Interno Bruto (PIB). E essa combinação de autoritarismo e crescimento econômico deixou a oposição de classe média em situação de ambiguidade em relação ao regime. No intuito de alcançar a superação da crise econômica que assolava o país, sobretudo para justificar sua permanência no governo, o milagre brasileiro foi um projeto desenvolvimentista que favoreceu a acumulação de capital nas mãos de grupos burgueses nacionais e internacionais.

Considerando que a sexualidade é umas das áreas em que podemos alcançar maior resultado no plano das transformações sociais, na dinâmica entre rupturas e permanências das práticas e valores, propomos uma discussão acerca das identidades de gênero que extrapolam as dicotomias homem/mulher, masculino/feminino. Para Del Priore “tudo indica o fim da busca pela igualdade e o início da afirmação de múltiplas identidades” (PRIORE, 2010, p. 23).

Interessante pensar que por mais que sejamos regidos por um sistema de normas que tem por princípio regular e controlar nossas atividades sexuais, utilizando-se de diversos artifícios, não são capazes de controlar nossos desejos.

Diante daquele “Primeiro de Abril” torna-se difícil racionalizar o posicionamento dos brasileiros, dentro do grupo de indivíduos que possuíam alguma opinião política, quantos foram os discordantes ou quantas foram as diferentes formas de protesto e resistência adotadas. Pode-se ao menos afirmar que nem todos se conformaram a nova ordem estabelecida. Nessa perspectiva, fazer oposição significava um quadro amplo de ações:

De fato, as formas de participação e o grau de envolvimento na atividade de resistência variavam desde ações espontâneas e ocasionais de solidariedade a um perseguido pela repressão até o engajamento em tempo integral na militância clandestina dos grupos armados. Entre esses dois extremos, ser de oposição incluía assinar manifestos, participar de assembleias e manifestações públicas, dar conferências, escrever artigos, criar músicas, romances, filmes ou peças de teatro; emprestar a casa para reuniões políticas, guardar ou distribuir panfletos de organizações ilegais, abrigar um militante de passagem; fazer chegar a imprensa denúncias de tortura, participar de centros acadêmicos ou associações profissionais, e assim por diante. (ALMEIDA, 2000, p. 327-328)

O golpe militar ocorreu em um momento de intensa agitação cultural, vários setores encontravam-se em grande efervescência, com novas e criativas experiências pautadas pelo desejo de mudança social. A arte engajada foi marcada pelo discurso de esquerda e, almejava a conscientização do povo brasileiro.

Em meados da década de 1960, o movimento cinemanovista, foi um “representante da vontade transformadora que mobilizava a jovem intelectualidade naqueles anos de crises e radicalizações”. O prestígio do movimento se deu em função das premiações obtidas em festivais internacionais, de modo que a figura do cineasta se revestira de uma produção que encaminharia a atividade cultural no contexto do engajamento.

A presença da juventude estudantil que assumia um papel de crescente relevância na contestação ao regime de 1964, garantia a força dos Festivais de Música Popular Brasileira em um ambiente de acalorada participação, onde tornar-se adepto de uma ou outra música significava muitas vezes opinião política.

Derrubando as fronteiras existentes entre a contracultura e a MPB tradicional e tentando unir o público consumidor de *Rock'n Roll* a camada mais intelectualizada da sociedade brasileira, pode-se afirmar que “o Tropicalismo representa um avanço no sentido da tomada de consciência por parte do compositor diante dos aspectos econômicos que estão por detrás da cultura de massas” (LACERDA *apud* SILVA, 2015, p. 118). Procurando a liberdade estética para além das posições de esquerda ou de direita, os Tropicalistas converteram a Revolução Social para o eixo da rebeldia, concebendo como política a problemática cotidiana ligada a vida, ao desejo, ao

corpo, a cultura em sentido amplo. Optaram por refletir a tensão que poderia haver entre os pólos verificados na exigência política e a solicitação da indústria cultural. E a relação com esta última projetou-se na linguagem musical com a exploração dos aspectos corporais/visuais que passaram a envolver as apresentações (HOLLANDA, 2004, p. 65). E ainda:

Com o advento do Tropicalismo, podemos considerar que ocorreu a síntese das transformações dos anos 1960. Assumir o Brasil em todas as suas facetas implicava, paradoxalmente, rompimentos de toda a natureza, até mesmo com a noção de estética vigente à época. A Tropicália resgata algumas das propostas apresentadas pelos modernistas na Semana de Arte Moderna de 1922 e traz, para o universo da canção popular, elementos da vanguarda que irão atingir as composições, o cantar e a *performance* cênico – interpretativa dos artistas. Todos esses elementos associados levarão, para o âmbito da canção popular, uma atitude de profunda reflexão crítica e intelectual, como é possível notar na obra de seus principais intérpretes e compositores: Tom Zé, Caetano Veloso e Gilberto Gil. (MACHADO, 2012, p. 29)

Para além da extravagância, a moda das roupas e cabelos, os jovens tropicalistas incorporaram a MPB o rock e a guitarra elétrica, sendo acusados por outros cantores de americanizar a MPB, não entendendo que o movimento, na verdade, se calcava na inclusão de múltiplas referências das culturas brasileira e internacional. O Movimento Tropicalista se beneficiou também da mídia, já que “a televisão estava sendo inserida no cotidiano da sociedade com cada vez mais força” (SILVA, 2013, p. 57).

Sabemos que instaurada a ditadura, a política de esquerda estabeleceu-se em torno dela, de modo que havia movimentos e grupos que pretendiam derrubá-la através da luta armada ou derrotá-la politicamente. O que esses grupos todos de esquerda tinham em comum era a oposição ao regime militar (RIDENTI *apud* MOTTA; AARÃO; RIDENTI, 2014). Predominou entre os grupos que aderiram a resistência armada, a tese de que “o capitalismo no país já estava plenamente constituído”, e que não havia outro caminho a não ser o da luta armada (ANGELO, 2011, p. 65). A própria conjuntura alimentou a esquerda armada. Segundo Fernando Gabeira, “O Vietnã era o caminho. De que, não sabíamos bem. O Vietnã desenvolvia a luta armada e era esse o objetivo” (GABEIRA, 1980, p. 66).

Ainda no que se refere a oposição ao regime, no outro ponto extremo em relação a esquerda armada, está o **desbunde**, que surge no início da década de 1970. Esse movimento buscou uma ruptura com o regime ao tratar de novos questionamentos relacionados ao comportamento. Daremos mais atenção a essa forma de fazer oposição mais a frente, mas, podemos adiantar que foi um movimento marginalizado dentro da própria esquerda, uma vez que para essa, a “revolução social” tinha maior relevância para o país do que a “revolução comportamental”. Na concepção da esquerda, o desbunde não estava em contraponto com o regime tanto quanto (SILVA, 2012, p. 6).

Com as ações do AI – 5, o exílio dos principais expoentes do Tropicalismo, o movimento acaba deixando seu legado. Contra a corrente vigente e abrindo caminho para a liberdade do *eu*, com as novas formas de expressão. Tendo a rebeldia como principal recurso para novos questionamentos, “o cabelo e um dos elementos que indicam o *culto ao corpo*, tão recorrente em tempos de contracultura: o visual, ao lado da sexualidade, era o sinal de ‘uma nova permissividade madura e responsável’” (SILVA, 2015, p. 199). Ao mesmo tempo em que Emilio Garrastazu Médici guiava a realidade nacional, encontrando o Brasil seu período mais violento em termos de Governo Militar, surgia junto com 1969 a exploração do deboche como uma nova frente de combate ao regime militar. O desbunde foi a quebra de alguns padrões através do comportamento.

O desbunde questionava a sexualidade, no âmbito dos papéis que delimitam o que é masculino e feminino, por exemplo, através da androginia e da ambiguidade sexual. Herdara dos tropicalistas a paródia, o experimentalismo, o culto ao corpo. Dois grupos expressivos no Brasil por essa vanguarda: **Dzi Croquettes** e **Secos & Molhados**. Na fotografia que segue, podemos observar características andróginas não somente no figurino, mas o posicionamento de João, Gerson e Ney no palco.

Figura 1 - **Secos & Molhados** apresentando-se em um programa de televisão



FONTE: Disponível em: <http://letras.mus.br/secos-molhados/fotos.html>. Acesso em: 01 out. 2019.

Com o aparecimento do grupo no início dos anos 1970, mais uma vez, as leis do comportamento jovem subvertiam-se e a cena musical transgressora inaugurada pelos

tropicalistas se revigorava. Alguns autores acreditam que tal resgate se deu por conta da existência de Ney Matogrosso no grupo, uma figura por si só contraditória “frágil e delicado, feroz e agressivo, satânico, feérico, pagão e sensual, frio, racional e irracional” (MORARI, 1974, p. 10).

O grupo que surgira no teatro sabia que expressões com alto teor de sexualidade, provocariam o assédio de quem o assistisse, por esse motivo, o conjunto **Secos & Molhados** pensou que seria necessário preservar sua identidade. Tal preocupação pode ser identificada na entrevista concedida ao jornalista Morari: “o fato da gente usar máscaras ameniza bastante isso (assédio), porque a gente pode andar na rua e conversar normalmente com as pessoas, sem elas saberem quem somos nós [...]. Isso já facilita bastante [...]” (MORARI, 1974, p; 49). Observemos na próxima imagem a máscara de Gerson Conrad:

Figura 2 - Gerson Conrad antes do show em 1974.



FONTE: MORARI, 1974, p. 44.

A profusão de sons somada a provocação, culto ao corpo, a abundância visual, causavam a empatia do público que, cabe dizer, abarcava diferentes faixas etárias. Para Morari, o **Secos & Molhados** atraía “o público mais diferenciado e contraditório em matéria de gostos e facções, de idade, classes e camadas sociais” (1974, p. 6). O que pode ser explicado provavelmente pela necessidade de “desreprimir” e a necessidade de “abrir a panela de pressão da ditadura e [de] explorar os limites através de uma musicalidade e da performance exuberantes” (SILVA, 2015, p. 269) que:

[...] contrariava toda uma história que estabelecia limites e separações para a manifestação do homem e da mulher. Aquela velha conversa de que homem não podia ser pintor... Dessa vez, homem não podia requebrar, se pintar e externar uma sensibilidade confinada ao universo feminino. Como não podia? Sua experiência de vida, tão pródiga nesse tipo de confronto, dizia-lhe que, mais uma vez, precisava comprar a briga. Só que sabendo que seria agredido, Ney já partia para o ataque. “O Secos & Molhados era frontalmente desafio. [...] Em 73, isso era demais para a cabeça das pessoas. E sacar isso só fazia eu enlouquecer cada vez mais [...]”. (VAZ, 1992, p. 57)

Nota-se na música “O vira”, de João Ricardo e Luhli, integrante do disco **Secos & Molhados**, lançado pela Continental em 1973, o universo que marca a essência do grupo, quando diz ao público que cada indivíduo pode assumir um outro lado de seu ser e nele encontrar sua completude. Podemos entender nas entrelinhas e no próprio título o sentido da transformação, a possibilidade de cada ser humano ser “senhor de sua própria duplicidade” (SILVA, 2015, p. 348), sendo homem e lobo ao mesmo tempo.

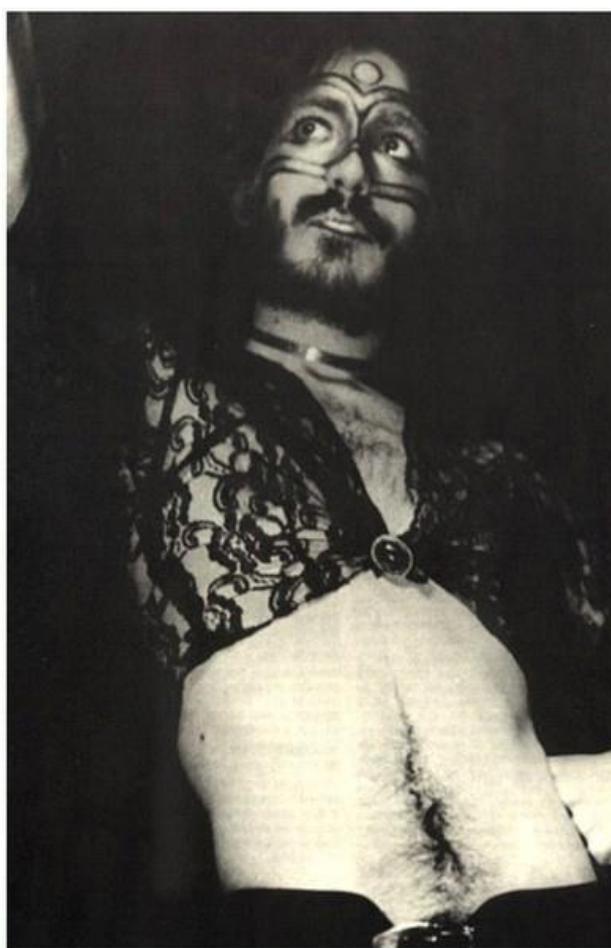
O gato preto cruzou a estrada
 Passou por debaixo da escada
 E lá no fundo azul
 na noite da floresta
 A lua iluminou a dança, a roda, a festa.
 Vira, vira, vira
 Vira, vira, homem,
 vira, vira
 Vira, vira, lobisomem
 Bailam corujas e pirlampos
 entre os sacis e as fadas
 E lá no fundo azul
 na noite da floresta
 A lua iluminou a dança, a roda, a festa.

O uso da polissemia para assegurar sua expressão e a exposição de seus pontos de vista diferenciados de protestar, fez do **Secos & Molhados** um grupo de resistência no cenário musical brasileiro. Só que se somava, nesse caso, o caráter sexual que, por si só, era uma afronta ao regime militar.

As primeiras apresentações do conjunto se transformaram progressivamente. Conforme o jornalista Morari, o Brasil estava diante de um grupo disposto a se comunicar com quem estivesse apto a se libertar de uma visão de mundo ditada pelo conservadorismo e questionar tabus que rondavam a sociedade brasileira naquele contexto (1974, p. 9).

Podemos observar na fotografia abaixo aspectos de uma performance pouco – ou nada – convencional para a moral conservadora vigente.

Figuras 3 e 4 - Joao Ricardo (à esquerda) e Gerson Conrad (à direita), em show durante turnê em Minas Gerais.



FONTE: MORARI, 1974, p. 4.

O grupo pretendia atingir uma manifestação que englobasse os lados masculino e feminino e “mostrasse que o ser humano pode ser muito mais livre e inteiro se não se aprisionar por classificações grosseiras. Por que determinado gesto e feminino? Quem estabeleceu essa fronteira?” (VAZ, 1992, p. 57). A questão da androginia servia como subterfugio para essa representação e para além, era um veículo de libertação no sentido da afirmação da subjetividade de muitos indivíduos. Para o psicanalista Eduardo Mascarenhas,

[...] ele mostrou que qualquer lugar é possível de ser ocupado. Através da androginia, Ney trouxe uma mensagem de que toda singularidade é possível. Eu não o vejo como

um militante da androginia, e, sim, como um militante da singularidade e da originalidade. No fundo, ele não é um problematizador das identidades sexuais, mas da liberdade de possuir uma identidade própria. As pessoas se fascinam com o Ney no palco, por ele manter a verticalidade vertebral nesse lugar tão movediço e escorregadio. Se alguém centra-se num lugar, ele transporta para o outro o respeito. Ainda mais ele, que se centrou no lugar onde tão poucos conseguem fazê-lo, mostrando também que o intérprete pode ser autor. Em outras palavras, Ney revela que a força de uma interpretação adquire poder autoral, na medida em que a música cantada por ele tem uma co-autoria sua muito forte. Raros são os intérpretes com essa pujança, e hoje, de uma novidade surpreendente, o Ney se transformou num artista que paira acima do tempo, como se tivesse passado por um processo de canonização artística. (MASCARENHAS *apud* VAZ, 1992, p. 294)

Como percebemos, para além do desbunde, o grupo criticou o regime através de suas letras com caráter político. O surgimento do grupo, então, coincidiu – como se sabe – com um período em que falar era preciso. Oportuno lembrar que o a cena cultural já estava preparada para o tipo de aparição que o conjunto propunha, uma vez que as pessoas já haviam tido contato com outros grupos como os próprios tropicalistas e o **Dzi Croquettes**.

Aqui torna-se oportuno um diálogo com os moldes da repressão sexual: como se articula, opera e sobre quais aspectos recai – e as músicas “Assim assado” e “O patrão nosso de cada dia”. Podemos enxergar nas duas músicas a ideia do aparelho do Estado na tentativa de suprimir as subjetividades e / ou as liberdades individuais:

São duas horas
da madrugada
de um dia assim
Um velho anda
de terno velho
assim, assim.
Quando aparece o guarda Belo
E posto em cena
fazendo cena
um treco assim
bem apontado
ao nariz chato
assim, assim.
Quando aparece a cor do velho
Mas guarda Belo
nao acredita
na cor assim
Ele decide
no terno velho
assim, assim.
Porque ele quer o velho assado
Mas mesmo assim
o velho morre
assim, assim.
E o guarda Belo
e o herói
assim, assado.
Porque e preciso ser assim assado.

A canção, composta por João Ricardo e integrante do disco **Secos & Molhados**

(Continental, 1973), trata do encontro de um idoso e um guarda que, através da sua força, representada possivelmente por uma arma (“treco”) apontada para o idoso, garante seu poder. O velho senhor, diante da autoridade, deve-se enquadrar ao que o guarda (“herói”) decide, mesmo gostando de outra “cor”, o que fica perceptível com o final da canção “Porque e preciso ser assim assado” (SILVA, 2015, p. 378-380).

A outra canção que propomos para pensar a questão da repressão e sua efetivação por meio do autoritarismo e “O patrão nosso de cada dia”, composição de João Ricardo (Continental, 1973):

Eu quero o amor
da flor de cactus
ela não quis
Eu dei-lhe a flor
de minha vida
vivo agitado
Eu já não sei se sei
de tudo ou quase tudo
Eu só sei de mim
de nos
de todo o mundo
Eu vivo preso
a sua senha
sou enganado
Eu solto o ar
no fim do dia
perdi a vida
Eu já não sei se sei
de nada ou quase nada
Eu só sei de mim
só sei de mim
só sei de mim
O Patrão nosso
de cada dia
dia após dia

Podemos inferir que há um ser desejoso de amor e um ser amado que rejeita. Há uma analogia em “o patrão nosso de cada dia” com um trecho da oração cristã, que remete a esperança: “o pão nosso de cada dia nos dá hoje”. Nota-se uma relação marcada por tristeza que faz com que o indivíduo se volte para si, “na medida em que a rotina submete esta [...] voz a uma autoridade, a uma crença, a um dever, a um fardo que deve ser obrigatoriamente carregado” (SILVA, 2015, p. 378-381).

O próprio nome do grupo **Secos & Molhados** sugere nem uma coisa, tampouco outra, ou talvez as duas. Para João Ricardo, o fato de tocarem em tabus e isso ter um violento consumo, e porque tocou em questões mais profundas dessas pessoas. A composição estética independente de masculino e do feminino - ou do que a sociedade ditava ser do universo masculino / feminino - ignorava a separação existente entre eles. Por meio do grupo portanto,

podemos pensar na diferença entre os sexos como enriquecedora da igualdade, pois há complementaridades de troca e, ausência de assimetrias. “Um e outro”, de modo que os indivíduos tem a possibilidade de exercer seus papéis ora de forma masculina, ora de forma feminina (PRIORE, 2010, p. 22-23).

Aparecia com um pássaro vermelho pousado no ombro, ou com borboletas na cabeça, cada vez mais requintado e tentando atingir a essência da questão: o limite preconceituoso entre homem e mulher. Nunca procurou fazer uma cópia de mulher. Ao contrário. Quis defender o direito de o homem também ser sensual e atraente. (VAZ, 1992, p. 58)

O objetivo era o de chamar a atenção de uma vasta plateia, utilizando-se do imagético para o choque e, a partir dele, gerar o questionamento, não diretamente ao regime militar, mas a sociedade que mantinha tal sistema. João Nunes concorda e acha ainda que *no Secos & Molhados* *quase* tudo era uma metáfora, as coisas não eram ditas, mas as pessoas sentiam seus efeitos.

Os versos da canção expressavam, naquele momento, um grito que clamava a liberação de uma sexualidade reprimida pelos padrões rigidamente morais do Brasil dos militares, todavia, era necessário levar em conta que essa manifestação tida como agressiva para os olhares de um público mais recatado não possuía, de acordo com Luhli, uma conotação sexual ou social, mas sim como uma reivindicação em termos políticos; ou seja, questionar determinados padrões de comportamento proclamados por um Estado repressor. (SILVA, 2015, p. 344)

“Eu já não sei se sei de nada ou quase nada”: considerações finais

A década de 1970 foi o período da inserção do *pop* e do *rock* como música mercadológica no Brasil, foi também o período de intensificação do experimentalismo musical, e o *desbunde* simbolizou essas adaptações, dando passagem para a Indústria Cultural.

O *desbunde* abre caminho para a liberdade do *eu*, o *culto ao corpo*, e o uso a sexualidade ambígua e nesse novo espaço, pensamos o *Secos & Molhados* como questionador da ordem conservadora vigente no país dos militares.

A organização social das práticas são efeitos de um processo dinâmico e por isso, torna-se necessário compreender como se dão as construções entre um mesmo grupo ou entre grupos diferentes. Entende-se que a ruptura do **Secos & Molhados** está em ressaltar as liberdades individuais, mostrando que cada indivíduo pode ser pleno apesar das amarras, através do questionamento a preconceitos e tabus herdados de uma moral conservadora.

Não esqueçamos, porém, que o sucesso do grupo se deu muito em função de algumas transformações. A época em que a dimensão sonora se sobrepôs as demais foi também a época

em que o rádio se converteu no principal meio de circulação de música popular, aqui chamamos hegemonia do ouvido. Foi a partir da década de 1960 que no Brasil a televisão se converteu em um relevante meio de propagação de música com a ampliação dos programas de cunho musical e festival por várias emissoras. Neste mesmo período, verificamos que as habilidades produzidas pelos interpretes no plano gestual e cênico adquiriram notabilidade. A televisão não é apenas um meio de veiculação da música, ela auxiliou o fomento da articulação de novas linguagens, criando possibilidades estéticas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Hermínia Brandão Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. *In*: SCHWARCZ, Lilia K. Moritz (Org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 319-409.

ANGELO, Vitor de Amorim. **Ditadura militar, esquerda armada e memória social no Brasil**. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2011.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: MPB nos anos 1970**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. *In*: NOVAES, Adauto (Org). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras; Funarte, 2006. p. 19-66.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão Sexual, essa nossa (des) conhecida**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GABEIRA, Fernando. O que é isso, companheiro? 20. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

HOBSBAWN, Eric J. **Era dos Extremos – o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde**. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MILLIAN, Betty. **O que é amor**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MORARI, Antônio Carlos. **Secos e Molhados**. Rio de Janeiro: Nordica, 1974.

PRIORE, Mary Del. A “velha igualdade” e a “nova identidade”. **Historien** – Revista de História, Petrolina, p. 9-24, jan./mar. 2010. Disponível em: http://www.4shared.com/file/255142123/dee34db4/01_A_velha_igualdade_e_a_nova_.html?. Acesso em: 30 set. 2019.

RIDENTI, Marcelo. As oposições à ditadura: resistência e integração. *In*: MOTTA, Rodrigo Patto Sá; AARAO, Daniel; RIDENTI, Marcelo (Org.). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2014.

SILVA, Robson Pereira da; ALVES, Luciano Carneiro. A contracultura no Brasil: Secos & Molhados e a Indústria Cultural na década de 1970. Simpósio Nacional de História Cultural, 6., 2012, Teresina. **Anais [...]**. Teresina: UFPI, 2012. Disponível em: <http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Robson%20Pereira%20da%20Silva%20&%20Luciano%20Carneiro%20Alves.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2019.

SILVA, Vinicius Rangel Bertho da. **O doce e o amargo do Secos & Molhados**. São Paulo: Terceira Margem, 2015.

SILVA, Vitoria Ângela Serdeira Honorato. **A performance de Ney Matogrosso: inovação na canção midiática em dois momentos**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul, 2013.

SOUSA NETO, Miguel Rodrigues de. **Homoerotismo no Brasil contemporâneo: representações, ambiguidades e paradoxos**. Tese (Doutorado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

VARGAS, Heron. Secos & Molhados: experimentalismo, mídia e performance. Encontro Anual da COMPÓS, 19., 2010, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: PUC/RJ, 2010.

VAZ, Denise Pires. **Ney Matogrosso: um cara meio estranho**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed. 1992.

VENTURA, Zunir. **1968: o ano que não terminou**. São Paulo: Planeta, 1989.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. **Revista USP**, São Paulo, n. 65, p. 210 – 224, mar./maio 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13448/15266>. Acesso em: 10 jul. 2019.

ZAN, José Roberto. Secos & Molhados: o novo sentido da encenação da canção. Congresso da seção latino-americana da International Association for Study of Popular Music, 7., 2006, Havana. **Anais [...]**. Havana: IASPM-AL, 2006. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/JoseRobertoZan.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2019.

Recebido em: 10 de maio de 2019.

Aprovado em: 20 de setembro de 2019.

