



**Palavras - chave:**  
Secos e Molhados; Música;  
Dança.

**Resumo:** O trabalho surge do desejo de desvelar a banda Secos e Molhados, bem como sua performance andrógina, provocativa e dançarina que se apresentou diante de uma cultura conservadora e heteronormativa. Tenta-se assim reconstruir como se gestou a criação deste corpo exótico, cuja máscara possibilitou a construção de um personagem híbrido, de rosto alvo e olhar negro provocativo, com dorso nu e saias flutuantes, adornada de plumas, colares e purpurina, capaz de transgredir a censura. A partir de vestígios, influências da Tropicália, o Expressionismo e a Androgenia, propôs resistir aos dispositivos que buscam regular o sensível.

## SECOS E MOLHADOS: A TRANSGRESSÃO DO CORPO PERFORMÁTICO (1971-1974)

Júlia Eléguida <sup>1</sup>  
Everton de Oliveira Moraes <sup>2</sup>

### INTRODUÇÃO

O trabalho sobre os Secos e Molhados surgiu de uma inquietude sobre a possibilidade da arte como um exercício experimental do sensível e sua pulsão de resistência ao dispositivo, a partir da observação da performance da banda, que foi gestada numa época delicada da cultura brasileira. Ou seja, entre os anos de 1971 a 1974, marcados pela Ditadura Militar, amparada pela sociedade civil, e suas passeatas em defesa da família, instituição e propriedade, cuja publicidade ufanista gritava: “Brasil, Ame-o ou Deixe-o”.

Como transpor a barreira do que está posto, amparado por um regime de controle e mediação do sensível, em nome da censura e seus dispositivos que estabelecem padrões de comportamento aceitáveis pela sociedade, cada vez mais conservadora e individualista? Em que os desejos por liberdade foram substituídos por anseios de consumo, um carro novo, eletrodomésticos, como a nova mania do momento, o televisor, que restringia ainda mais os espaços de lazer ao doce lar, já que a rua era perigosa demais.

Uma sociedade marcada pela militarização do cotidiano, que busca esvaziar o espaço público, e interfere sobre os lugares aceitáveis que um indivíduo “honesto” poderia frequentar. E que desloca o divergente, o outro indesejável, caso de segurança nacional, a ser sujeitado pelos aparelhos de controle, como as forças armadas e a polícia, como Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI). Ao mesmo tempo, que os direitos são abolidos em nome desta segurança, caso do AI (Ato Institucional) n.5 de 1968, que aboliu os direitos fundamentais, entre os quais, a liberdade e a dignidade humana, e desta forma o Estado faz uso da lei, para justificar a opressão destes mesmos direitos.

Procura-se expor, portanto, como a banda Secos e Molhados desenvolveu sua performance, enquanto um ato de resistência do corpo, que se expressa em reação a algo que quer controlá-lo,

<sup>1</sup> Graduada em Direito pela Universidade Federal de Santa Catarina. Especialista em História, Arte e Cultura.

<sup>2</sup> Orientador. Doutorando em História pela Universidade Federal do Paraná. Mestre em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina.

e pulsa por liberdade. Possibilitando pensar a música para além de seu caráter poético-instrumental, mas também através de sua potencialidade visual. Segundo Napolitano (2006, p. 148) “uma de suas principais contribuições metodológicas [de Contier] foi a incorporação da performance musical como um problema histórico a ser analisado, capaz de mudar o sentido estético e ideológico sugerido pela estrutura da canção”.

Além de que, com a inclusão da televisão no Brasil, houve um reforço no caráter imagético da música, que já vinha se encenando com a apresentação de programas musicais e nos grandes festivais de música. Estes eram transmitidos pelas redes de televisão, estimulando as bandas a pensarem sua abordagem visual, não só como vestimenta, mas como postura de palco. Entre outros exemplos, pode-se lembrar a apresentação de Elis Regina em Arrastão, durante o Festival da TV Excelsior, em 1965; Caetano Veloso com seu terno exótico, de vinil, adornado por vários colares, encarando um público às vaías, durante a apresentação da música Proibido Proibir, no Festival Internacional da Canção, da Globo, em 1968; os Mutantes, em que Rita Lee se apresentava vestida de noiva.

Desta forma, os Secos e Molhados desenvolveram performances com forte apelo visual, inspirados na Tropicália, no Expressionismo e no Glam Rock. Ressignificaram a vestimenta masculina, acrescentando a purpurina, a saia, a maquiagem, o ornamento na cabeça, a plumagem, e as joias. Além de trazerem para o seio do palco a possibilidade do homem dançar, algo que já vinha sendo gestado desde Elvis e seu rebolado, foi combinado à exuberância de Carmem Miranda e seus figurinos coloridos e extravagantes. E mesmo as apresentações provocativas de Madame Satã, e posteriormente dos Dzi Croquettes, influenciaram para que banda com sua postura de palco, transgredisse comportamentos, questionando o ser homem, e sua experiência em estar no mundo.

O que temos com Ney, no início dos anos 1970, é o desenvolvimento de uma nova linguagem performática para o espetáculo na música pop brasileira, em sintonia com as possibilidades da época, como a televisão, as novas formas de produção de shows, o apelo cada vez mais determinante da imagem (em sua plenitude de linguagem e de sentido) na canção popular e o contexto de jogo tenso entre contracultura e conservadorismo moral e estético. Curiosamente, a postura de palco do grupo, ao mesmo tempo em que inovava pelo estranhamento, atraía parte do público identificado com a cena (VARGAS, 2010, p. 13).

É neste contexto que a pesquisa se insere, enxergando esta possibilidade da performance enquanto resistência a militarização do cotidiano. A tensão dos corpos sob controle necessita de uma forma de externar suas angústias e desejos, para desafiá-lo e poder subvertê-lo. O que Carson (2010) vai chamar de performance de resistência. Em resposta aos dispositivos que o regulam, que o forçam a imobilidade, a performance busca desautomatizar este corpo social, almejando a liberdade do seu estar no mundo.

Ao analisar a possibilidade de ressignificação política do sensível através da apresentação como uma alegoria da brutalidade, em que o cantor Ney Matogrosso ao olhar/visar fixamente o seu público, ao mesmo tempo o confronta. O corpo magro, exposto, a demonstrar a sua fragilidade, a contrastar uma cultura que exige a virilidade e brutalidade do homem.

Deste modo, procura-se estruturar o ensaio em três momentos, denominados enquanto corpos de resistência: tropicalista, performático e andrógino. No primeiro, o corpo tropicalista, busca-se demonstrar a influência da experiência tropicalista na constituição do espírito irreverente da banda, apontando as performances de Caetano, Gil, Gal e os Mutantes nos palcos, principalmente os episódios nos Festivais da Canção, em que os músicos projetaram uma postura diversa do que era considerada adequada, rompendo com a eti-

queta da vestimenta e do comportamento, o que provocou a ira do público. Além das peças abusadas do Teatro Oficina, que denunciavam o catolicismo e o conservadorismo burguês, com uma linguagem inovadora para a época, inspirada nas ideias antropofágicas de Oswald de Andrade e Flavio de Carvalho.

Na sequência, o corpo performático, é analisada a apresentação da banda, como ela se constituiu, identificando os elementos que possibilitaram uma transgressão do aparato censor, destacando os ideais libertários e influências do teatro experimental, que clamavam pela libertação do corpo e da mente, e permitiram um conhecimento de si e da convivência com o outro. A máscara que permitiu a expansão de um personagem ainda mais ousado, exótico que exibia o rosto pintado de branco e o olhar negro, coberto por purpurina, e muitas plumas, colares, anéis, a adornar o corpo quase nu. A irreverência deste corpo que por sua imagem inusitada atraiu os olhares, para além do público alternativo, mas também da mídia, que passava a apostar no entretenimento e na criação de novos ídolos.

Finalmente, o corpo andrógino, busca-se delinear o impacto que este personagem exótico, com corpo de homem e voz de mulher, dançando, rebolando, deslizado pelo palco colares, penas e purpurinas, provocou na sociedade heteronormativa, que procura separar as pessoas culturalmente enquanto gêneros definidos entre homem e mulher, sem espaço para o divergente. Quais os dispositivos de controle foram operados para intimidá-los, e censurá-los, como aconteceu com os Dzi Croquettes, que foram proibidos de se apresentar no Brasil.

## **Secos e Molhados e o corpo tropicalista**

Em 1973, a banda Secos e Molhados subia ao palco do Maracanãzinho, para um pú-

blico de 25 mil pessoas, algo até então inimaginável para uma banda nacional. Era grande a expectativa para assistir aquela banda que tinha uma presença de palco rara, apresentava o rosto velado por uma máscara. Ao mesmo tempo, que o rosto fitava o outro, ocultava-se através de uma maquiagem alva que destacava o olhar marcado pelo tom negro. Cada um representava uma identidade diferente, e estas identidades ocultas dançavam e experimentavam o movimento de seus corpos ao ritmo da música.

Estes corpos dançarinos se apresentavam quase nus, com o dorso descoberto adornado por saias de ráfia, algo indígena, e vários adereços, colares múltiplos, que voavam leves por todo o palco. Esta presença contagiante foi transmitida via satélite, ao vivo para todas as televisões ligadas na Rede Globo, e invadiu as casas da classe média pacata, em sua rotina de “nascer e morrer”, um impacto em tempos de uma cultura conservadora marcada pelo regime militar, a se perguntar “quem são eles, o que eles pensam que são”.

Este recorte temporal mostra a banda em seu auge, mas esta já estava sendo gestada por João Ricardo, desde 1971, sob o intento de musicar poesias através da experimentação musical, trazendo influências do folclore, inspirado nos cancioneiros como Bob Dylan e Crosby, Stills, Nash e Young. Admirava a mistura de timbres vocálicos diferentes, em que se revelava uma voz aguda a cantar, o que o fez procurar para sua banda algo semelhante a esta voz dissonante. Em 1972, já se apresentava no Kurtisso Negro junto com violonista Gerson Conrad, mas ainda não havia encontrado a voz, quando sua amiga Luli, apresentou-o ao então ator de teatro Ney Matogrosso, que já tinha alguma experiência como cantor em corais e apresentações em festivais universitários. Deste encontro nasceu uma sintonia, Ney era a voz aguda e bela que daria vida a poesia dos Secos e Molhados.

No entanto, o espaço temporal em que a banda surge, é um momento delicado da história brasileira, marcada pela ditadura militar, que se estendeu por mais de 20 anos (1964 -1985), apoiada pela sociedade conservadora, que muitas vezes financiava suas ações, através da manutenção do IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática) e IPES (Instituto de Pesquisa e Estudo Sociais) responsáveis pelo suporte ideológico que sustentaria a ação do regime.

A fim de assegurar a manutenção da ordem burocrática e policalesca, mas também, a manutenção da cultura autoritária e repressora que o sustenta, fez uso de dispositivos que buscavam limitar o sensível, automatizando o corpo, impondo-lhe padrões de comportamento, o que vestir e sentir, através de campanhas publicitárias, discursos ideológicos, projetos pedagógicos e culturais. Ao mesmo tempo, que amparava a organização deste sistema de controle, através de legislações autoritárias como o AI n. 5 (Ato Institucional n. 5), assinado em 13 de dezembro de 1968, que praticamente dava plenos poderes para o regime militar, abolindo os direitos fundamentais, autorizando a prisão de pessoas que fossem consideradas suspeitas, negando-lhes o direito de liberdade (*habeas corpus*), tudo em nome da segurança nacional, da ordem e bons costumes.

Segundo Agambem (2005), citando Foucault, os dispositivos “visam através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e exercícios, a criação de corpos dóceis e livres, que assumem sua identidade e a sua liberdade enquanto sujeitos no processo mesmo de assujeitamento” (p. 6-7). O que Nodari (2012), ao analisar o controle que a ditadura militar exerceu sobre a peça de Oswald de Andrade, o Rei da Vela, encenada em 1967 pelo Teatro Oficina, desenvolve como um ato de censura:

*censura é a medida que regula o sensível, normatizando e controlando a passagem do inter-*

*no ao externo, as internalizações e externalizações de imagens pelos sujeitos. A censura visa conformar o sujeito a uma imagem político-moral de conduta, e, para tanto, deve buscar interiorizá-la, e controlar exteriorizações não desejáveis, moldando-as a um exemplo. A fonte do poder e também da necessidade da censura é o hiato que existe entre o ser e o aparecer sociais: o poder político-moral, enquanto tendencialmente distinto da força física, não consegue, ou, ao menos, não tem a certeza de conseguir, penetrar no âmago do sujeito, nas consciências ou nas vísceras - ele só pode agir sobre as manifestações e expressões: daí a necessidade, para o poder, não só da censura, quanto da propaganda. A censura existe e existirá enquanto não se inventar uma máquina de ler e produzir pensamentos e instintos. Na medida em que a lei só pode atingir ações, atos, existe sempre a possibilidade de mimetizar, falsificar, fingir, aparentar, por meio de uma série de declinações que o poder censório tenta controlar.*

Em sua análise da censura realizada pelos governos autoritários, às peças de teatro, Gomes e Martins (2008) identificaram que a maioria das intervenções era de caráter moral, ao contrário do que os pesquisadores tinham em mente quando iniciaram a pesquisa, de que seriam críticas diretas a atuação do governo. Foram proibidos o uso de palavrões, temas como o sexo e o erotismo, como citações ao adultério feminino e referências ao corpo. A homossexualidade só poderia ser tratada como vício ou doença, caso contrário, a peça era censurada. Demonstrando que o objetivo da censura era controlar o comportamento, interferindo na construção de identidade do sujeito, como ele enxerga a si e suas projeções de mundo, aferindo o que poderia ser visto e sentido.

Dentro desta gestão do sensível, os “opositores políticos”, inclusive crianças, foram torturados e aniquilados, e os que conseguiram resistir foram forçados a se exilar em outros países, e muitos continuaram traumatizados pela violência física e psíquica a que foram submetidos. Ao mesmo tempo, a censura tentou controlar a exposição do pensa-



mento e o comportamento, sendo bastante rigorosa com o que poderia desestabilizar a cultura conservadora e moralizante da época, e passou a regular as manifestações artísticas e culturais, visto o número de composições musicais, peças de teatro, obras literárias e os meios de comunicação censurados.

Marcos Napolitano (2008), em sua pesquisa sobre a cultura brasileira, afirma que, entre 1969 e 1979, foram censuradas cerca de 450 peças teatrais, 500 filmes entre nacionais e estrangeiros, 200 obras literárias, livros como *Cubismo* de Ferreira Gullar e *o Vermelho e o Negro* de Stendhal (segundo os censores, por fazerem referência ao comunismo!). Chico Buarque teve diversas músicas vetadas, e sua peça *Calabar – Elogio da Traição* (1973), junto com Ruy Guerra, foi proibida de ser encenada, bem como a capa do álbum que trazia a palavra *Calabar* pichada de branco em um muro, teve de ser trocada, e passou a ser vendida em branco sem o título, apenas com o nome de Chico Buarque diminuto, ao canto direito.

Já a peça *Roda Vida* (1967), encenada pelo Teatro Oficina, teve sua apresentação no Teatro Ruth Escobar invadida em 18 de julho de 1968, pelo grupo extremista, que se intitulava *Comando de Caça aos Comunistas*, formado por 110 autoritários (70 civis e 40 militares), que destruíram o cenário e espancaram os 17 atores, que estavam nus e assim foram jogados na rua, num ato de violência atroz. Depois em Porto Alegre, o CCC distribuiu cartazes em que ameaçava os atores, ordenando-os a deixar a cidade. À noite quando o elenco voltava para o hotel, foi atacado por trinta homens armados, e a atriz Elizabeth Gasper e o violinista Zelão foram sequestrados, torturados e abandonados longe da cidade, com a ameaça de que caso não a deixassem em 16 horas, haveria retaliação. Após este episódio a equipe achou melhor parar de encenar a peça (GIRON, 1993).

Durante os “anos de chumbo”, que compreendem todo o período do governo Médici (1969-1974), a repressão moral caminhou passo a passo com a repressão política. A referência explícita à sexualidade era identificada como um ato de subversão. E além de programas de TV, diversos filmes, livros, revistas, canções e até obras de gênios da pintura foram proibidos ou mutilados pela censura. Em 1973, foi impedida de circular no Brasil, um álbum com a reprodução de 347 gravuras eróticas de Picasso. Como enfatiza o general Antônio Bandeira, que na época dirigia a Polícia Federal, “a nossa preocupação era moral. Mulher pelada não podia” (ARAÚJO, 2003, p. 55).

Diante deste estado de controle, passou-se a buscar novas possibilidades de vida, alternativas a opressão estatal e uma tentativa de fuga desta “sociedade doentia”, amparadas na ideia hippie de que outro mundo seria possível, através da vida em comunidade e do contato com a natureza, a partir da experimentação dos estados alterados de consciência com o uso de substâncias psicoativas. Esta experiência expandiu o conhecimento de si e do próprio corpo, questionando posturas tradicionais, como a monogamia e a heteronormatividade, experimentando o relacionamento livre e a busca por tédio e prazer através do sexo, independente de gênero.

Esta experimentação se refletiu na arte, os artistas passaram a pensar em formas de romper com a postura tradicional, a fim de mostrar a opressão e a descrença num futuro pelas quais passavam, agindo no presente através da construção de uma estética libertária a demonstrar a fragmentação das utopias. A questionar as instituições, não de uma forma deliberadamente política já que qualquer contestação direta era censurada, mas a desenvolver formas para desestruturá-la através da experiência e do deslocamento de sentidos, da paródia e ironia, buscando maneiras de transgressão através da expressão corporal.

Se a nação e a região passavam pela construção de um corpo, o corpo da nação ou da região, corpo disciplinado dos cidadãos, sob as leis do Estado, o corpo do soldado, o corpo militarizado, pronto a se perfilar em nome de uma causa, o corpo militante, trabalhador; destruir a nação e a região passava pela destruição desse corpo, pelo despedaçamento, pela segmentação desse corpo nacional ou regional. Pintá-lo de outras cores, androginá-lo, torná-lo de difícil identificação, torná-lo escorregadio, alegórico, ou seja, um corpo rebelde, um corpo que dança, que pula de um lugar para outro, que treme e que grita, dissonante, agudo, trinado (Carcará), desbundado, um corpo linguagem de muitas nações e de muitas regiões, corpo voz do cosmo, cosmopolita. Do totalitarismo político do corpo fechado, corpo total, para o corpo segmentado tropicalista, corpo dionisíaco, fundando uma nova política. Não mais o corpo que defende, que derrama o sangue por uma bandeira nacional ou regional, mas corpos bandeiras, que derramam o sangue desta nação e desta região, que as esvai para defendê-las como multiplicidades embandeiradas (ALBUQUERQUE JR., s.d., p. 11).

Um desvio de sentido, que Bakhtin (1993) vai chamar de carnavalização, em que há a transgressão de todos os limites do corpo, através do uso da parodia e do grotesco, para questionar as hierarquias e as relações de poder. Em que os instintos e desejos castrados e censurados pela cultura oficial, são liberados através da efervescência da dança e da liberdade de movimento, tamanha intensidade que os corpos entram em uma espécie de transe, em que há a perda extática de si, num ritual de comunhão e abundância. Ao apresentar, certa violência subversiva, que ao transgredir o velho poderá construir algo novo, e ao descrever a alegoria carnavalesca, expõe os pares cômicos, mascaramentos e travestismos.

Este processo de carnavalização como junção de várias vozes e a desconstrução da ordem, inspirou o movimento tropicalista, que influenciou sobremaneira os Secos e Molhados, deslocando a arte para a própria vida, retirando da arte o seu status de con-

sagrado. A fim de realizar uma transgressão simbólica, trazendo referências do popular, do que era considerado mau gosto, a subversão do cânone, a questionar a ordem, através do deboche.

## A influência da Tropicália antropofágica

Antes de explicar a importância da tropicália para a constituição dos Secos e Molhados, faz-se premente tentar definir o que foi a Tropicália. No início do documentário *Tropicália*, de Marcelo Machado, assistimos a uma apresentação para a TV Portuguesa, de 1969, em que Gilberto Gil, que estava se apresentando junto com Caetano Veloso, é interpelado sobre se ainda são tropicalistas. Gil olha de relance para o companheiro, como se dissesse, e aí? E na insistência do repórter por uma definição, Caetano responde com um sonoro “well...”, depois somos expostos a um caleidoscópio de imagens, das capas de álbuns dos idealizadores do movimento, do disco manifesto *Tropicália ou Panis Et Circenses*, dos filmes de Glauber, a arte de Hélio Oiticica, de Che Guevara, os designs de Rogério Duarte, Chacrinha, o espaço urbano, Carmem Miranda e o Carnaval, a psicodelia da Jovem Guarda na figura de Ronnie Von, e do programa da TV Tupi, *Divino Maravilhoso*. Esta cornucópia de referências que fizeram do movimento algo rico, a superar os nichos que separavam o clássico do popular, a valorizar o mau gosto e a cultura de massa, utilizando-se da linguagem da mídia para subvertê-la.

Significando, no dizer de Caetano, a “retomada da linha evolutiva da tradição da música brasileira”, o Tropicalismo misturava influências da música pop tradicional, em especial dos Beatles, com a utilização do instrumental eletroeletrônico, de várias vertentes de nossa música, inclusive do brega-popularesco; do cinema de Glauber Rocha; do projeto de arte ambiental de Hélio Oiticica, de onde

veio o nome Tropicália; da antropofagia de Oswald de Andrade, cuja peça O rei da vela acabara de ser ressuscitada por José Celso Martinez Corrêa; e da poesia concreta dos irmãos Campos, Augusto e Haroldo, e de Décio Pignatari, intelectuais que se entusiasmaram com o movimento, dando-lhe suporte teórico. A ideia era um produto síntese de que todas estas influências revolucionaria a música brasileira, renovando-a e tornando-a mais universal (SEVERIANO, 2008, p. 383).

As apresentações dos tropicalistas eram marcadas pela irreverência e ironia, mesmo antes de ter um projeto definido, Gil e Caetano já se apresentavam nos festivais utilizando-se da performance como uma forma a contrastar com o que estava posto. Enquanto a etiqueta do III Festival Popular da Canção, exibido pela TV Record em outubro de 1967, exigia black tie, Caetano apresentou a canção Alegria Alegria, vestindo um casaco de veludo xadrez, ao som da banda de rock argentina de Beats, com seus cabelos compridos, ternos rosa choque e guitarras elétricas, provocando o público que esperava uma canção tocada somente com violão e voz como a *Banda* de Chico Buarque, ou uma canção de protesto.

Em setembro de 1968, no Festival Internacional da Canção, exibido pela Rede Globo, Caetano Veloso foi ainda mais ousado, ao apresentar Proibido Proibir. Na ocasião, entrou no palco rebolando, com uma roupa de vinil verde limão, um colete prateado, adornado por diversos colares, um deles repleto de dentes de javali, um cinturão de cobra, e a calça de vinil preto, com a cabeleira a *la black power*, junto com os Mutantes. Logo nos primeiros acordes, o público respondeu com vaias, jogando tomates, ovos e pedaços de madeira no palco, gritando Bicha! Fora! Caetano tentou continuar e intensificou sua performance, fazendo movimentos como se estivesse transando. Ainda mais irada, a plateia virou de costas para a banda, sem parar de vaiar; e os Mutantes viraram de costas para o público. Diante de tal violência, Cae-

tano revidou furioso:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora! Vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na Roda Viva e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. E por falar nisso, viva Cacilda Becker! Viva Cacilda Becker! Eu tinha me comprometido a dar esse viva aqui, não tem nada a ver com vocês. O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira. O Maranhão apresentou, este ano, uma música com arranjo de charleston. Sabem o que foi? Foi a Gabriela do ano passado, que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar por ser americana. Mas eu e Gil já abrimos o caminho. O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil. Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez. Nós só entramos no festival pra isso. Não é Gil? Não fingimos. Não

Conforme afirma Ridente, a Tropicália possibilitou a MPB “revolucionar a linguagem e o comportamento na vida cotidiana, incorporar-se à sociedade de massa e aos mecanismos do mercado de produção cultural, sem deixar de criticar a ditadura” e a sociedade que reproduzia esta cultura autoritária (2008, p. 189). O movimento tropicalista conseguiu muito mais enfoque, por se utilizar de uma cultura que ainda estava

se consolidando na época, a mídia televisiva, através da divulgação de sua performance exótica e provocativa. Ao justapor elementos diversos e fragmentados da cultura brasileira, o tropicalismo retoma a antropofagia, na qual as contradições são expostas, a fim de desmistificá-las, criticá-las e transformá-las.

Trazer em si este questionamento de qual seu espaço no mundo, almejando o impossível, a subversão dos costumes, qual fez Flávio de Carvalho, na década de 1950, ao sair pelas ruas cariocas vestindo o que para ele seria a roupa mais apropriada ao nosso clima tropical, uma blusa larga que possibilitasse a passagem do vento, a saia que permite o movimento do corpo, e uma sandália que não esquentava nem aperta os pés (Experiência n. 3 – O New Look). Esta vontade de questionar o que está posto, de inventar *a contra a mola que resiste*, indo na direção contrária da procissão (Experiência n. 2), pois para Flávio, era preciso “palpar psiquicamente a emoção tempestuosa da alma coletiva, registrar o escoamento dessa emoção, provocar a revolta de alguma coisa em seu inconsciente” (CARVALHO apud MORESCHI, 2012).

Flávio idealizou também o Teatro da Experiência, com o Bailado do Deus Morto, de 1933, que propõe provocar uma reação no público, que permitisse o contato, a flexibilização, a contaminação e o desvio, em que o corpo se permitisse ser livre. Esta vontade de transgressão vai influenciar mais tarde o Teatro Oficina, que surge na década de 1960, amparado por vontades antropófagas e mentes criativas, como a de José Celso Martinez Corrêa. Sua intenção é romper com o formato do teatro tradicional, e provocar a classe média, para que saia de sua zona de conforto, com um linguajar agressivo, trazendo a violência, a subversão do sexo para dentro dos palcos, instigando o público para que este fosse atuante e não mais mero espectador da arte.

O Teatro Oficina fez da peça em Rei da

Vela (1967), escrita por Oswald de Andrade, seu manifesto, convergindo estéticas do movimento tropicalista, buscando a inversão bahkitiana, trazendo elementos do carnaval, do circo, do teatro de revista, filmes da Atlântida, para parodiar e ironizar a sociedade consumista e resignada. Apostava numa visualidade forte e agressiva, criada por Hélio Eichbauer, que ia do cenário burocrático do escritório paulistano, ao tropicalismo da Guanabara a la *Carmem Miranda em Hollywood*, que Zé Celso chamou de Frente Única Sexual, com trilha de Caetano Veloso, Rogério Duprat e Damiano Cozzela, e dedicada a Glauber Rocha, que já havia desestabilizado as estruturas com Terra em Transe (1967).

E em 1968, o Teatro Oficina encenou a peça de Chico Buarque, *Roda Viva*, que faz uma crítica à sociedade católica imersa na cultura de massa e no culto ao herói. Apresentava um cenário kitsch que colocava o teatro dentro de um estúdio de televisão, decorado com um São Jorge, ao lado de uma garrafa de Coca-cola, os artistas vinham do fundo do palco gritando compre, compre e ao chegar junto ao público o sacudia. Além de trazer uma Nossa Senhora reboiante de frente à televisão, enquanto que o Ibope era representado pela figura do Papa. Em uma das cenas, o coro dilacera o herói, e pedaços de fígado cru eram esfaqueados, respingando sangue na plateia.

Helio Oiticica também contribuiu para a transgressão da cultura “oficial”, ao criticar a institucionalização da arte, trazendo o público para dentro do espaço artístico, como um espaço de interação do sensível. Também quando sobe ao morro da Mangueira buscando entender quem são aqueles que estão às margens da sociedade, e traz a canção daquela gente, o samba, para dentro de sua arte, fazendo disso um acontecimento (happening). Ao criar o *parangolé*, o corpo vestido dançando livre ao som do samba, o ato performáti-



co era sua própria obra, aquela que acontecia naquele instante, questionando deste modo a ideia de uma arte enquanto cânone, de uma roupa enquanto forma de um gênero.

Neste clima de contestação Caetano, Gil, Gal Costa e os Mutantes apresentavam performances ainda mais abusadas. Caetano se apresentou na Discoteca do Chacrinha, na Rede Globo, com um camisolão com estampa de bananas, e em outro programa da mesma emissora, em um cenário que parodiava a Santa Ceia, de Leonardo da Vinci, cantou Miserere Nobis. Gilberto Gil, de bigode e cavanhaque, aparecia sentado no lugar de Cristo, numa mesa repleta de bananas e abacaxis. Em setembro de 1968, anunciaram o espetáculo na boate da sucata, como “violento, algo jamais feito”. No auge da experimentação, Caetano e os Mutantes cantavam aos gritos, acompanhados pela distorção da guitarra, enquanto Gil improvisava no vocal, o que tornava cada apresentação única. E neste ritual esfuziante em que o corpo era livre para dançar e virar cambalhotas, Caetano entoava Proibido Proibir, deitado no chão (SEVERIANO, 2008).

Em outubro de 1968, os tropicalistas ganharam seu próprio programa de televisão, na TV Tupi, chamado Divino Maravilhoso. Apresentado todas segundas feiras, às 21h30, por Caetano e Gil, com participações dos Mutantes, Jorge Bem, Jards Macalé, Paulinho da Viola, Gal Costa, sendo dirigido por Cassiano Gabus Mendes, e produzido por Antonio Abujanra e Fernando Faro. Em um cenário bastante ousado para época, com uma boca gigante, seios e dentaduras em cores berrantes, onde a diretriz era a irreverência e o improviso.

No entanto, dez dias após a promulgação do Ato Inconstitucional n.5, no dia 23 de dezembro de 1968, o programa foi cancelado. Para a Ditadura, Caetano ter cantado *Boas Festas* com uma arma apontada na cabeça foi considerado uma afronta ao regime. Depois

deste episódio, Caetano e Gil foram presos, e “convidados” a se retirar do país. Fazer arte havia se tornado algo arriscado demais. Quem voltaria a entonar o hino dos descontentes?

É em tal contexto que os Secos e Molhados surgiram, diante da necessidade de extravasar esta angústia pela qual passavam. A censura havia tentado parar o experimentalismo tropicalista, era preciso abrir uma nova fresta, era preciso extravasar novamente. “*É preciso estar atento e forte/Não temos tempo de temer a morte./Atenção/ Tudo é perigoso./ Tudo é divino maravilhoso.*”

### **Secos e Molhados e o corpo performático**

A banda Secos e Molhados surgiu neste contexto de repressão militar e militarização do cotidiano, e a busca de uma alternativa que se voltou para o conhecimento de si e do próprio corpo. Já que o espaço público estava sob vigilância, as pessoas buscaram as comunidades e a experimentação de substâncias que proporcionassem novas descobertas de si mesmo e, talvez, expandissem o consciente. Esta geração procurava territórios alternativos, desviantes, divertidos, lutando contra a castração da libido, do desejo, da sexualidade.

No caso dos Secos e Molhados, a ideia para as primeiras apresentações é que cada membro do grupo constituísse um personagem, que representasse aquele momento. João Ricardo seria o Guerrilheiro, com sua boina remetendo a Che Guevara; ao contrário de Ney Matogrosso, que buscava um personagem mais irreverente e condizente com sua busca por libertação e autonomia. Logo na primeira apresentação esta divergência ficou latente, conforme afirma Vaz (1992, p. 103), o grupo “reuniu uma estranha mistura de dois guerrilheiros e um ser completamente enlouquecido, todo pintado

de dourado, com uma calça de odalisca, um enorme bigode e uma grinalda na cabeça”. Era Ney Matogrosso cantando e rebolando com sua voz de contratenor, insólita e rara, aguda e imponente, num corpo magro de dorso peludo e desnudo.

Antes de ser intérprete dos Secos e Molhados, Ney Matogrosso já havia se apresentado em corais de música clássica, e festivais de canção popular em Brasília; tinha passado pelo Rio, onde conheceu comunidades hippies, e passou a se interessar pelo teatro, ao mesmo tempo, que fazia artesanato para sobreviver. Quando foi para São Paulo integrar os Secos e Molhados, ensaiava com a banda, mas continuava a se apresentar com o teatro. No dia de sua primeira apresentação com a banda, também ensaiava a peça *Nuvem*, e, atrasado, não teve tempo de tirar a maquiagem, e aquele subterfúgio se transformou num escudo para sua personalidade tímida. Assim, era possível construir um alguém para além de si, externar seus próprios sentimentos reprimidos no dia-a-dia, e despeja-los nos palcos, com toda impetuosidade e ousadia que lhe fosse possível.

Essa aproximação aos ideais de contracultura levou Ney a adentrar nas artes cênicas. A passagem de Ney Matogrosso pelo teatro formou um ator que inseriu seu canto na arte da interpretação. Inspirado no teatro japonês de Kabuki, Ney projetou todo o comportamento estético do grupo, através de suas pinturas e coreografias, como também o sentido de autonomia artística, oriundo dos ideais hippies (QUEIROZ, 2004, p. 47).

Deste modo, Ney Matogrosso construiu uma performance ousada, em que o corpo toma o espaço da experimentação, e a liberdade de movimentos flui de acordo com a energia da apresentação, mudando e recriando a imagem a cada número. Constituindo a performance como uma possibilidade de resistência ao dispositivo, o que foi/está constituído como um controle do sensível, que

interfere no comportamento, na maneira do sujeito estar no mundo.

Utiliza-se da performance como resistência (CARLSON, 2010), no momento em que expõe as operações de poder e opressão na sociedade, através da alegoria bahkitiana, da subversão da heteronormatividade, com a exposição do corpo andrógino desnudo, do olhar interrogativo, da voz feminina no corpo de homem, do ornamento e a purpurina (ZAN, 2006).

Neste sentido, se inspira nas performances do Living Theatre, do Mama Troupe, Performance Groupe e Bob Wilson, que utilizavam-se da dança e da improvisação corporal para construir suas apresentações, além de materiais e acessórios que tinham seus significados transformados, de modo a recriar imagens cênicas. No espetáculo *Hair*, símbolo da contracultura norte americana, fez-se uso de acrobacias circenses, sons, cores e grande dinamismo corporal e a utilização do rock. As apresentações se tornavam mais intensas quando mais o ator tomava conhecimento de si e de seu próprio corpo, para isso fazia uso de técnicas de meditação, ioga, mímica e improviso coletivo.

Os grupos de teatro, bem como os artistas, passaram a ter necessidade de conciliar a arte à vida, através de técnicas de improvisação corporal, que lhes possibilitassem o domínio do corpo e da pesquisa de outras possibilidades de apresentação, como o teatro oriental e a utilização da máscara; o teatro do absurdo proposto por Antonin Artaud, que apresenta uma forma de catarse e novas possibilidades de uso da palavra, através da extenuação e da violência da expressão.

Através da linguagem, que assume uma nova espécie de presença e, através do movimento de atores que criamos uma “poesia natural”, uma poesia do espaço, a verdadeira poesia sensível do teatro. Aquela que utiliza todos os meios de expressão utilizáveis em cena, como a dança, artes plásticas, pantomima, gestos, iluminação, cenário. Isso na medida em que elas se revelam capazes de

aproveitar as possibilidades físicas imediatas que a cena lhes oferece para substituir as formas imobilizadoras da arte por formas vivas e ameaçadoras (TOLENTINO).

Dentre os grupos de teatro que incorporaram este espírito de experimentação estão o Teatro Oficina e o Teatro Ruth Escobar, no qual Ney Matogrosso se apresentava. Nos laboratórios de movimentos de Ruth Escobar (1973-1974), havia sessões em que todos dançavam livremente, e incentivava-se a percepção corporal do ator através da utilização de movimentos soltos, que iam dos “ritmos frenéticos interrompidos de súbito, por pausas, onde o corpo tinha que permanecer na mais completa imobilidade, além de uma série de movimentos na mais exasperante lentidão” (AZEVEDO, 2008, p. 36).

Sobre este signo do teatro libertário, os Secos e Molhados desenvolveram apresentações caóticas. Certa vez, quando ainda se apresentavam na Casa de Badalação e Té-

dio, Ney Matogrosso pegou uma pele de jacaré e colocou sobre seu corpo, e como se recebesse a energia do animal, qual fazem os indígenas que vestem a pele da fera para sentir sua força e energia para a guerra que se aproxima. Ney saiu dançando e rebolando, serpenteando a calda do bicho no público ensandecido, que era formado em sua maioria por atores, hippies e a juventude em busca de diversão e novas experiências sensoriais. Ruth Escobar quando viu aquele ritual selvagem, proibiu que a banda se apresentasse em seu teatro, dizendo que o grupo atraía tipos marginais e alucinados.

O enorme espírito de contestação e insatisfação e a luta por outro modo de vida, mesmo que com uma crítica anárquica e radical. A juventude quer romper as regras do jogo e questionar a cultura convencional. Coerente com uma filosofia utópica de vida, assumida pela contracultura, desencantada com o presente, descrente no futuro de uma sociedade doente, tentava criar uma cultura alternativa,



FIGURA 1: Secos e Molhados (Gerson Conrad, Ney Matogrosso e João Ricardo). Disponível em: <<http://50anosdetextos.com.br/1974/o-sucesso-meteorico-do-secos-e-molhados/>>. Acesso em: 20/05/2012.



situada fora daquele meio sociocultural desacreditado (CARMO, 2001 apud SILVA, 2007, p. 119).

Com o sucesso diante o público, a banda passou a intensificar o visual exuberante, através do uso de adereços, colares, brilhos, saias de fitas que flutuavam a cada movimento do corpo. No show de inauguração do primeiro álbum, *Secos & Molhados*, Ney Matogrosso se apresentou todo adornado com plumas brancas. Tinha como premissa a experimentação do figurino, o que começou com uma calça de odalisca e um véu de noiva, o corpo passou a ser desnudado, e a calça substituída por saias de fita, que dançavam pelos ares a cada movimento, e das saias, muitas vezes Ney acabava o show só com o tapa-sexo, tamanha a vertigem da apresentação, que se assemelhava a um ritual catártico.

Eu me apresento pelado, com um rabo de penas preso à cabeça, colares de dentes e ossos envolvendo os braços, dedos postiços e grandes com unhas afiadas, cintura com penas, pintura do rosto com várias cores complementando a máscara, parecendo uma figura muito estranha. Mas não estou querendo criar nenhum tipo específico com isso, não estou querendo parecer uma coisa específica. Talvez procure, inconscientemente, a indefinição (...) porque quanto mais indefinido, mais aberto e mais amplo pode ficar tudo. Se eu me definisse como um índio, seria um índio. Se eu me definisse como um pássaro, seria um pássaro. Mas eu não quero ser uma coisa nem outra. Quero ser tudo, uma figura que pode ser qualquer coisa (MATOGROSSO apud MORARE, 1974, p. 28).

Mas o que se tornou uma referência da banda foi o uso da máscara, adereço até então afeito ao teatro, que passou a ser adotado por roqueiros como David Bowie, Alice Cooper e Arthur Brown. No Brasil a apresentação de uma banda mascarada era algo inédito, talvez já feito por alguma trupe carnavalesca, mas restrita aquela semana do aveloso. E a máscara dos *Secos e Molhados*

tinha uma particularidade, deixava o rosto alvo e em contraste trazia o olhar realçado pelo tom negro, enquanto os mascarados do carnaval usavam a cor, e a referência a alguma personalidade, ou a possibilidade de ser outro gênero, caso dos homens que se vestiam de mulher.

Ao realçar o rosto marcado pelo medo, com seus olhos negros e pupilas dilatadas, que representavam o subjetivo dos corpos, o expressionismo buscava extravasar todas as contradições, angústias e medos pelos quais passavam os indivíduos. Utilizando como recurso o realce do contraste, os rostos brancos marcados pelo negro, ao mesmo tempo, que a dança procurava libertar o corpo de suas amarras, as mulheres se permitiam vestir com vestimentas masculinas, e os homens de mulher, a exemplo do casal de dançarinos e atores Sebastian Droste e Anita Berber, em suas apresentações nos cabarés.

Bakhtin chegou a afirmar que o expressionismo e o surrealismo assumiram de forma deslocada, boa parte do simbolismo corpóreo grotesco e dos deslocamentos jocosos, que haviam sido referência do carnaval europeu (STAM, 1992). Em suas performances os *Secos e Molhados* retomaram este espírito do expressionismo e foram ao extremo da provocação, através do olhar inquisidor e do rosto mascarado, e expuseram o corpo livre e desnudo em sua animalidade selvagem, para além de qualquer compostura.

Assim qual a Alemanha pós-guerra, o Brasil estava em crise, apesar dos meios de comunicação sob o signo da censura alardearem o desenvolvimento e a valorização do consumo, isso era feito à custa do endividamento do país, o que mais tarde ficaria patente com a escassez de petróleo e o aumento substancial da inflação. Ao mesmo tempo, a linguagem encontrava-se interdita, os artistas estavam sob o domínio do medo. Gil e Caetano foram presos e exilados, Chico Buarque também foi obrigado a sair do país, o



Teatro Oficina havia sido invadido e destruído, e José Celso preso e torturado, só para citar alguns exemplos. Para driblar a censura, a banda usou o subterfúgio de cantar predominantemente poetas consagrados. Mesmo assim o poema de Manuel Bandeira, *Vou-me embora pra Pasárgada*, foi proibido, durante a gravação do LP Secos e Molhados, de 1974.

Era necessário, portanto, que o corpo fiasse, que ele denunciasses a angústia desta geração mutilada, era preciso expandir este grito preso de dor. *Fala!* Quando a censura ocupava os seus shows, como em Brasília em 1973, e exigia que se fizesse uma apresentação prévia para que o show fosse liberado, a banda tocava, mas o corpo se negava a apresentar sua irreverência. Ney Matogrosso fazia questão de mostrar sua má vontade com os censores, e apenas cantava as músicas previstas, sem dançar nem expressar qualquer movimento mais audaz.

E como eu me permito tudo na vida, eu me permito mais ainda no palco. As pessoas estão pagando pra me ver, pra ver nosso trabalho, pra ver tudo. Então, quando a gente está no palco, a gente tem que se permitir tudo, tem que ser audacioso. (...) Eu não fico dirigindo as coisas quando estou lá em cima, não fico dirigindo minhas emoções para as pessoas, não. Eu libero minhas emoções, simplesmente libero. Não fico pensando: “Bom, fiz isso, foi forte demais, agora vou adoçar”. Não estou preocupado com isso; não adoço. Eu falo talvez o que o inconsciente manda. Não tenho em cena a menor barreira, a menor limitação. Eu faço o que tiver vontade, como uma coisa que sai de dentro pra fora. E tudo pinta, sabe? (MATOGROSSO *apud* MORAIS, 1974, p. 29 e 32).

## **Secos e molhados e o corpo andrógino**

Os Secos e Molhados utilizaram-se da performance como uma possibilidade de desvio e crítica à cultura dominante, e a partir da apresentação exuberante de Ney Matogrosso, foi possível a abertura de uma

reflexão sobre a sexualidade e o questionamento de categorias de gênero rígidas, mesmo porque tinha um corpo masculino, com uma voz de mulher, vestia saias de fitas que flutuavam com o movimento do corpo, por vezes utilizava-se do tapa-sexo para não ficar desnudo no palco e adornava-se com arranjos de penas de pavão na cabeça, colares de contas, ossos e dentes de animais, e unhas alongadas por metais prateados. Os outros integrantes eram mais contidos no figurino, mas não fugiam da estética glam: vestiam calças com lantejoulas rosa, e outras cores vibrantes, dorso desnudo ou com uma blusa tão justa e dobrada de tal forma que a barriga ficava a mostra, além da maquiagem e dos adereços brilhantes.

A banda expandia uma forma de ver o mundo, disseminada pelas comunidades alternativas, e midiaticamente pelo rock de bandas que adotavam o espírito andrógino, através da boca ostensiva e do figurino justíssimo dos Rolling Stones; o visual indefinido de David Bowie que inventou uma persona camaleônica, que foi “Diva” em *The man who sold the world* (1970) e *Hunky Dory* (1971), e mimetizou uma figura interplanetária de nome *Ziggy Stardust* (1972), em que seu corpo esguio, usava uma espécie de vestido metálico com franjas nos braços e longas botas de salto alto, e uma cabeleira ruiva, espetada no alto da cabeça, que passava dos ombros e o rosto alvo era destacado por um raio laranja brilhante com detalhe azul. Antes, no final da década de 1960, nos Estados Unidos, Iggy Pop, durante suas apresentações cobria o corpo com purpurina e se jogava sobre cacos de vidro; Velvet Underground, sob a direção de Andy Warhol, fazia apresentações junto de atores vestindo adereços sadomasoquistas, e a banda New York Dolls apresentava-se com calças justas, roupas e

adereços femininos, da maquiagem ao salto plataforma.

Esta atitude andrógina foi adotada também pelos Tropicalistas, com Caetano, Gilberto Gil e Gal que se possibilitaram ocupar o palco, não apenas para cantar, mas para exibir o corpo enquanto performance: ao subirem no palco, principalmente Gal e Caetano com sua cabeleira rebelde, calças boca de sino, roupas coloridas, cheios de colares e anéis, cantavam e dançavam. Numa referência a Carmem Miranda, Caetano rebojava e provocava o público, que respondia com gritos eufóricos a reprovação das vaias. E Ney Matogrosso desenvolveu uma apresentação ainda mais violenta e subversiva, onde fitava a plateia com seus olhos negros, adornado apenas com colares, penas e uma saia de fitas que deixava o corpo quase desnudo.

No começo da década de 1970, a figura unissex popularizada por Caetano e os outros em 1968 foi levada ainda mais longe por outros artistas, de modo mais notável pelo grupo de teatro Dzi Croquettes e o cantor Ney Matogrosso. Ambos usavam o desvio de gênero e a androginia para desestabilizar as representações padronizadas do masculino e do feminino. Seus shows refletiam uma ampla aceitação social, entre público de classe média, de representações provocativas de papéis e identidades de gênero (GREEN, 2000, p. 409).

A proposta do Dzi Croquettes se aproximava mais ao teatro, em espetáculos que misturavam jazz, musicais da Broadway, cabaret, teatro de revista, macumba, bossa nova, improviso e antropofagia, apresentadas em formato de esquetes debochadas, em que os homens com barba, bigode, longos cílios postiços e muita purpurina, ora vestidos com roupas de mulher, ora quase desnudos. Quando não ornavam enormes sutiãs sobre peitos cabeludos, desfilando suas pernas grossas e peludas, equilibrando-se sobre sapatos de

salto alto, calçados com meias de futebol, alternados por meias-calças de nylon e botas até os joelhos. Tiveram certo destaque na TV, mas seu público se restringia mais ao underground. E depois da reprimenda da censura, que só permitiria novos shows se apresentassem vestidos, preferiram partir para a Europa, onde fizeram relativo sucesso, atraindo a atenção de Maurice Béjart, Liza Minelli e Josephine Baker. (GREEN, 2000).

A possibilidade do ser híbrido era uma forma de contestar a imposição da dualidade capitalista/judaico-cristã que impõe a identificação heteronormativa compulsória e total de um sexo biológico (macho/fêmea, determinado pelo órgão sexual), um gênero culturalmente construído (homem/mulher) e a expressão da manifestação do desejo por meio da prática sexual pelo seu oposto. A partir da constituição de dispositivos que devem ser seguidos desde a mais tenra infância, como a vestimenta a ser usada (rosa para as meninas e azul para os meninos), os cortes de cabelo, o modo de sentar, os trejeitos e o modo de falar, os brinquedos e posteriores interesses pessoais, enfim todos os padrões de comportamento que serão cobrados pela família e ensinados na escola, vigiados pelos vizinhos e compulsoriamente veiculados nos meios de comunicação.

A performance dos Secos e Molhados vai possibilitar agir como fresta, na intensão de subverter esta ordem compulsória, o que Judith Butler vai chamar de sexualidades desviantes, que visam desmontar a obrigatoriedade entre sexo, gênero e desejo. Uma transformação na forma de se pensar/sentir o corpo, de acordo com Butler, “não é um ser, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural

de hierarquia de gênero e heterossexualidade corporal” (BUTLER, 2003, p. 198).

O Secos e Molhados era frontalmente desafio. Mas, se você ataca antes, já impõe um certo respeito. E eu fazia isso: não dava chance de ninguém me atacar, porque agredia primeiro. Logo no início do conjunto, percebia que as pessoas ficavam chocadas só com a minha figura. Aí pensava assim: “Até agora não fiz nada para chocar, e vocês estão assim? Pois vão ficar chocadas, agora, com razão”. E aí ia descendo a calça, segurava meu pau com a mão, virava e mostrava a bunda de fora. Outra hora, sentava em cima de chifre. Desaforo total contra tudo. Rebeldia sem causa. Em 73, isso era demais para a cabeça das pessoas. E sacar isso só fazia eu enlouquecer cada vez mais. Dizia pro João Ricardo: “Vou ficar de quatro na sua frente, e você finge que está me comendo”. O mesmo tipo de coisa que os Dzi Croquetes fizeram depois, mas que aí já se considerava balé. No Secos e Molhados não tinha nem essa justificativa. Era pura loucura. O João Ricardo ficava atrás de mim rebolando, me agarrando, e eu ficava de quatro olhando sério para a cara das pessoas (MATOGROSSO *apud* VAZ, 1992, p. 56-57).

Algo que ajudou na notoriedade da banda e possibilitou um deslocamento do espaço performático que antes era restrito as apresentações em pequenos teatros e bares alternativos, foi sua divulgação na mídia, principalmente as apresentações na televisão, que atingiram aquele público. Desde as crianças seduzidas pelo clima onírico e fantasioso de *Vira*, até idosos, além daqueles que os transformaram em ídolos, a serem copiados em suas vestimentas e atitudes, atraindo mais pessoas em seus espetáculos, que passaram a lotar estádios, como o show no Maracanãzinho, em 23 de fevereiro de 1974, que atraiu 25 mil pessoas. Algo inimaginável até então para uma banda nacional, que foi transmitido ao vivo pela Rede Globo.

O destaque conseguido pela banda na mídia foi auxiliado pela forma como esta, sobretudo a televisiva, estava sendo es-

truturada na época. Sob o risco de sofrer reprimendas dos órgãos de controle da ditadura, ao invés de coberturas/programações críticas, apostaram no destaque dos fatos mais extraordinários, daquilo que acontece de mais curioso no cotidiano, e que é notícia por si mesmo, o que permitia a ausência de uma contextualização histórico-política da situação delicada pela qual passava o país. Mesmo porque, na mesma época, a televisão passou por uma modernização que a possibilitou chegar a territórios os mais distantes e baratear seus custos, graças aos investimentos em tecnologia, como a implantação de satélites, realizados pelo governo militar (RIBEIRO e BOTELHO *apud* NOVAES, 2005).

O programa Fantástico, da Rede Globo, surgiu junto com o sucesso dos Secos e Molhados, e se tornou o programa símbolo dos *fait-divers*, veiculado à noite, no dia de descanso do povo brasileiro, o domingo. Valorizava o espetáculo, o entretenimento e o *star system*, o ídolo a ser venerado. Estreou em 05 de agosto de 1973, e em 09 de setembro do mesmo ano, a banda esteve no programa, gravado no Teatro Fênix, para o lançamento de seu primeiro disco, em que apresentou três números musicais, antecipando o que seria o formato dos vídeo-clips, cantando *Rosa de Hiroshima*, *O Vira*, e *Sangue Latino*, em um cenário que reconstituía a impactante capa do primeiro álbum, de Antônio Carlos Rodrigues. Na foto, os integrantes aparecem com as cabeças em bandejas, dispostas sobre a mesa de jantar, ornadas por grãos, manteiga, pães e vinho, numa alusão ao nome Secos e Molhados, emprestado dos mercadinhos especializados em “vender de tudo”, e que lembrava uma cena do filme *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, de José Mojica Marins (1968).





FIGURA 2: Capa do primeiro álbum dos Secos e Molhados (Ney Matogrosso, João Ricardo, Gerson Conrad e Marcelo Frias). Foto de Antonio Carlos Rodrigues. Disponível em: < [http://www2.uol.com.br/secosemolhados/novo\\_site/html/discografia/secosemolhados.html](http://www2.uol.com.br/secosemolhados/novo_site/html/discografia/secosemolhados.html) > Acesso em: 13/09/2012.

No entanto, mesmo o sucesso televisivo, não impediu as críticas por figuras ilustres da época, como Abelardo Barbosa, o ídolo da tropicália pelo seu estilo desbocado e kitsch, conhecido como o Velho Guerreiro, Chacrinha. Para Abelardo Barbosa, artistas como Gal e Maria Bethânia deveriam ser vigiados pela censura, pois considerava um absurdo as cantoras saírem “nuas” na capa de seus discos – em 1972, Gal lançou o álbum *Índia* em que aparecia de biquíni com o umbigo a mostra, e Maria Bethânia, em seu álbum de 1968, *Recital na Boite Barroco*, mostrava na capa o desenho de uma mulher de seios a mostra adornada por flores, frutos e insetos. Já o Secos e Molhados deveria ser “combatido pelos censores e pelo juizado de menores, por ser reboativo, erótico e muito bichânico”, pois “Ney Matogrosso era muito mais comprometedor e erótico que qualquer travesti”. E ao saber da reprimenda imposta à banda pela censura, que foi proi-

bida de se apresentar na televisão com seu figurino ousado que só poderia ser exibida do dorso para cima, o homem das chacretes desnudas e rebolantes comemorou, “bem feito, pra tomar jeito!” E o subversivo rebolado andrógino fora barrado na televisão (ARAÚJO, 2002, p. 66-7).

Você está passando dos limites”. Quanto mais eles me mandavam recados, mais louco eu ficava. Eles queriam me proibir na televisão por causa da androginia. E a primeira vez que [a] gente fez televisão em São Paulo, um censor lá dentro disse: “Olha, você não pode aparecer pintado desse jeito, porque isso é coisa de mulher”. Eu disse: “Olha, me mostra uma mulher com cara pintada de branco do queixo até a testa, de preto do nariz até a orelha. Eu nunca vi uma mulher pintada assim”. E aí o rabo de cavalo não podia, porque rabo de cavalo era coisa de mulher. Eu disse: “Mas o rabo de cavalo é porque o cabelo é uma coisa muito valorizada. Não quero valorizar o cabelo exatamente, quero tirar esse valor dado ao cabelo. Por isso eu prendo o cabelo”. E ele ainda disse: “Mas não pode se requebrar”. E eu: “Tudo bem, não precisa me



mostrar da cintura pra baixo”. Ele não desistiu: “Mas, e esse olhar?”. Eu saquei o que eles estavam vendo, mas me fiz de desentendido e disse: “Ah, mas eu não sei do que vocês estão falando”. Não sei o que eu estava pensando naquele momento, mas sabia perfeitamente bem tudo a que ele estava se referindo. Era sobre um olhar muito incisivo, olho a olho com o espectador de casa. Isso também foi uma coisa subvertida por nós, porque esse olhar não existia dentro da televisão. Quando nós viemos à TV Globo pela primeira vez, a primeira coisa que disseram foi: “Vocês não podem olhar pras câmeras”. Eu disse: “Mas eu quero me comunicar com quem está em casa”. Disseram: “É, mas não pode olhar para as câmeras”. E falei: “Mas eu vou olhar sim”. Eles sabiam desse poder. Era uma lei dentro das televisões: “a câmera mostra você, mas não olhe pra ninguém em casa”. Ninguém se comunicava diretamente (MATOGROSSO *apud* FONTELES; FONSECA, 2002, p. 103-4).

Esse caminho de transgressão através do desvio e exposição de uma sexualidade dúbia, não foi algo fácil, nem mesmo dentro da banda. Entre eles havia esta problematização de que, pelo fato de adotarem uma performance andrógina, sua opção sexual também estaria sendo questionada. E também havia uma cobrança da família dos integrantes que questionavam a respeito da sexualidade dos filhos, e não escondiam o incômodo com a atuação de Ney Matogrosso. Inclusive o primeiro baterista da banda, Marcelo Frias, que aparece na capa do disco, a cabeça ao fundo da mesa de jantar, preferiu ficar como músico de apoio, para não precisar maquiarse e vestir-se como os outros integrantes (SILVA, 2007).

Eu me lembro de um show em janeiro de [19]74, no Rio, que foi a primeira vez que eu fiquei sozinho com o Ney no palco, e num momento, ele vinha dançando de uma extremidade do palco e eu da outra, e quando a gente se cruzava, fazia a menção de um beijo durante os ensaios. Na hora do show, ele resolveu me beijar de verdade. Me pegou de surpresa, mas tirei aquilo de letra. Mas a cena chocou a minha mãe, a mãe do João, a irmã do João, os amigos que estavam na plateia. Aquele beijo, inclusive, passou a ser uma constante do show, mas não me incomodava

(CONRAD *apud* ASSIM ASSADO, 2004, p. 8).

Nos shows com toda a experimentação da banda que buscava provocar o público, aquele corpo que rebojava e que numa música como o Vira trazia na letra uma brincadeira com as fábulas infantis e a música portuguesa, ao mesmo tempo permitia uma ressignificação do sentido, em que a cada giro do corpo “vira homem/ vira lobisomem”. Esta brincadeira com o sentido das palavras era muito reforçada pela dança, com o movimento que a banda se permitia no palco. As insinuações ao sexo e a ousadia do beijo, muitas vezes incomodava o público, que chamava Ney Matogrosso de bicha, como uma forma de ofensa.

Uma vez, quando [Ney] cantava num ginásio para cinco mil pessoas, uma parte do público começou a chamá-lo de bicha. Pensou que, se ficasse quieto, perderia o controle da situação e todo mundo iria agredi-lo. Parou de cantar e fez uma pose linda. Continuaram chamando-o de bicha. “Olha, então vocês vão tomar no cu”. Passaram a jogar flores em cima dele e a bater palmas. Não entendeu nada. Precisava compreender melhor alguns componentes daquela história: por que somente uma reação agressiva fazia a parte do público que estava calada se manifestar e calar a boca dos que o estavam agredindo? Não encontrava resposta, apesar de já possuir dados interessantes sobre o comportamento das pessoas. Percebera, por exemplo, que essas manifestações agressivas só apareciam nos momentos em que cantava músicas mais delicadas e sensíveis, como “Rosa de Hiroshima”. Nas horas de brabeira, quando agredia o público deliberadamente, ninguém reagia. Gostava também dos momentos em que alguém fazia um fiu-fiu, crente que o estava ofendendo. Quando ele adorava o fiu-fiu, a pessoa (em geral, um homem) imediatamente se calava. Ney confessa que adorava a manifestação por duas razões: primeiro, para sacanear o manifestante, e, depois, porque estava tirando alguém do sério – para um homem ter coragem de fazer fiu-fiu para outro homem é porque se sentia bastante ameaçado e agredido. E aí partia também para o que considerava uma agressão: um elogio destinado somente às mulheres. Quanto mais aconteciam essas reações, mais Ney se esmerava nas provocações. 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: 57-58).

A enorme preocupação da sociedade com o desejo que é algo íntimo da pessoa, por que subverte a ordem compulsória que conecta um sexo a um gênero e a um desejo heterossexual. Era necessário ressignificar esta carga negativa relacionada à sexualidade desviante, por que a pessoa que dança é chamada de “minhoquinha”, e se for homem é bicha, como se o fato de dançar, ou gostar de outra pessoa do mesmo sexo, fosse um xingamento. Green (2000), em sua pesquisa, sobre o Carnaval que é considerado um momento de subversão, afirma que nos anos 30, observou que no Bloco Bola Preta, um dos mais antigos do Rio de Janeiro, o homem podia se vestir de mulher, mas era proibida a entrada de gays, e se os dirigentes desconfiassem que alguém fosse gay, este era expulso do bloco.

Desta forma, os Secos e Molhados com sua performance possibilitou que se questionasse esta imposição, em um ato de resistência através da androginia, permitindo enfeitar-se, vestir-se de plumas, usar batom e maquiagem, se cobrir de purpurina, rebolando ao som da música, para questionar o padrão de comportamento do homem (heteronormatividade), o que Foucault (1987) vai chamar de corpo dócil, perpetrado pela sociedade. Utilizando-se da performance enquanto possibilidade de luta contra as normas e convenções que restrinjam as condições da própria vida, como respirar, desejar, amar e viver.

Na condição de superastro de rock, a forma aberta com que Ney Matogrosso abordava sua sexualidade ofereceu um novo modelo para muitos homossexuais. Ele falava com orgulho do modo como provocava desejo tanto em homem quanto em mulheres:

“Agora eu percebo que as mulheres, quando sacam que eu sou homossexual, ela morrem de tesão de mim. Machão não sabe dar prazer. Trepá, gozou, sai de cima. Pelo fato de eu ser homo sexual, eu sei acariciar uma mulher como eu gosto de ser acariciado. E quando estou na cama com um homem, não sou fêmea, eu sou homem” (GREEN, 2000)

## Considerações finais

*“A única finalidade  
aceitável das atividades  
humanas é a produção  
de uma subjetividade  
que enriqueça de  
forma contínua sua  
relação com o mundo”  
(Guattari)*

Neste ensaio, buscou-se apresentar uma forma de resistência ao dispositivo, através da performance da banda Secos e Molhados, demonstrada pela banda através de sua postura de palco irreverente em que os corpos eram livres para experimentar a dança, sentir o movimento dos músculos, entrar em um transe místico junto ao público, girando suas saias esvoaçantes, rebolando os quadris, brilhando e ornando plumas, colares de dentes de animais, e seu corpo quase nu.

Contrastando a fragilidade do corpo descoberto em um momento em que o exército marchava pelas ruas, soldados ostentavam fardas, coturnos, capacetes e cassetetes, com seus corpos rígidos; em que o homem deveria demonstrar seriedade e obediência às autoridades e hierarquias, sem demonstrar sentimentos. Soldados que não podiam sorrir, de cabelo cortado e barba feita, tratados pelo sobrenome da família, e que deveriam, sempre que chamados, responder em posição de sentido: “Sim, Senhor!”.

Enquanto, que os corpos resistentes, na

figura dos Secos e Molhados, se permitiam o movimento, o enfeite, o excesso de brilho, de purpurina, de plumas e colares. Podiam assim experimentar uma nova forma de ser a cada apresentação, a cada canção um novo gesto, um nova possibilidade de ser insubordinado. Um ser exótico, um bicho, um ser indefinido, a contrastar a cultura heteronormativa que exige que as pessoas se adequem a um gênero, masculino ou feminino, molhem seu comportamento a ele.

Na busca por possibilidades em que o desejo seja mais importante que marchar em nome da tradição, família e propriedade. Se permitir quebrar esta lógica binária que separa as pessoas, e define pelo gênero como alguém deve se comportar, o que deve sentir, como deve expressar seus sentimentos. Que as pessoas possam transitar no espaço público sem medo de que seu comportamento seja considerado ofensivo por alguém.

O potencial da arte possa sobrepor-se à cultura do medo, como sonhou Carlos Drummond de Andrade, a flor a florescer no asfalto, mesmo quando surge a doença, que logo foi chamada de câncer gay e que matou tantos amigos de Ney Matogrosso, e levou cinco dos Dzi Croquettes, a doença que tentou transformar o sexo em algo bruto e higienizar o corpo, doença que foi posteriormente chamada de AIDS. De pensar a intolerância, que matou com 107 facadas, Luiz Antônio Martinez Corrêa, diretor de teatro e irmão do José Celso, por simplesmente ser gay.

Pois, como evidenciou o Secos e Molhados, o ser humano necessita sentir a vida adentrando em todos os poros, quer amar, ter prazer, dançar, ser bicho, virar homem, lobisomem, saci e fada. Cansado da Rosa de Hiroshima, da sua estupidez! Cansado das misérias, necessita falar, gritar o desejo, cuidar desta mulher barriguda que vai ter menino. *Nada espero/E tudo quero/ Sou quem toca/ Sou quem dança/ Quem na orquestra /*

*Desafina /Quem delira*, como clama a letra de Delírio, interpretada por Secos e Molhados.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz. *Cartografias da alegria ou a diversão do Nordeste: as imagens do regional no discurso tropicalista*.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? *Outra Travessia*. Florianópolis: n. 5, 2º sem, 2005. Disponível em:

<<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>>.

Acesso em: 12 jun. 2012.

ALVES, Cauê. Performance em cena. *Trópico*. Dossiê: artes muito contemporâneas. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1594,1.shl>>. Acesso em: 12 jun. 2012.

ARQUIVO NACIONAL. *Memórias Reveladas*. Disponível em:

<<http://www.memoriasreveladas.arquivo-nacional.gov.br>>. Acesso: 26 fev. 2013.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. 2. ed. São Paulo: Record, 2002.

ASSIM Assado, 30 anos depois. *Zero*. São Paulo, n.13, p. 04-9, 2004.

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese de doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A Cultu-*

- ra Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BARBO, Sergio. Secos & Molhados: solta os pavões. *Superinteressante*. São Paulo: Cultura 002a, nov. 1987. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/cultura/secos-molhados-solta-pavoes-445238.shtml>>. Acesso em: 12 jun. 2012.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAROCHA, Maika Lois. A censura musical durante o Regime Militar (1964-1985). *História: Questões & Debates*. Curitiba: Editora UFPR, n. 44, p. 189-211, 2006.
- CARSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*, vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). *Rev. bras. Hist.* [online]. 1998, vol. 18, n. 35, pp. 13-52.
- COURTINE, Jean-Jacques (Org). *História do Corpo*. Vol. 3: As Mutações do Olhar. Petrópolis: Vozes, 2008.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê, 2000.
- FONTELES, Bene; FONSECA, Luiz Fernando Borges. *Ney Matogrosso: ousar ser. Ney Matogrosso por Bené Fonteles*. Fotos de Luiz Fernando Borges da Fonseca. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, SESC, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Vigiar e punir: O nascimento da prisão*. Tradução Raquel Ramalhete. 32. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GIRON, Luis Antônio. Comando de Caça aos Comunistas diz como atacou Roda Viva em 68. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 17 jul. 1993. Quarto Caderno, p. 01.
- GOMES, Mayara Rodrigues; MARTINS, Ferdinando. Comunicação e Interdição: a censura moral sobre o corpo e a palavra. Rumores: Revista de Comunicação, Linguagem e Mídias. São Paulo: USP, vol. 2, n. 02, 2009.
- GREGGIO, Luzia Portinari (Curadora). *Catálogo da Exposição Flávio de Carvalho: A revolução Modernista no Brasil*. Ministério da Cultura, Centro Cultural Branco do Brasil. Disponível em: <<http://www.flaviodecarvalho.com/>>. Acesso em: 26 fev. 2012.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria de



Cultura e Desporto, 2002.

MACHADO, Álvaro. De Olhos Atentos na Margem Oposta. *Revista da Cultura*. ed. 36, jul. 2010. Disponível em:

<<http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/RC36/index2.asp?page=capa>> Acesso em: 26 fev. 2013.

MORARE, Antônio Carlos. *Secos e Molhados*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1974.

MORESCHI, Marcelo. Flávio de Carvalho em Exposição. *Revista Sibila*. 10 maio 2012. Disponível: <<http://sibila.com.br/cultura/flavio-de-carvalho-em-exposicao/5276>>. Acesso em: 26 fev. 2013.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul.- dez. 2006.

\_\_\_\_\_, *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. In: Atas do 4º Congresso da seção latino-americana da International Association for Study of Popular Music (IASPM-AL), México, abr. 2002. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Napolitano.pdf>>. Acesso em: 14 dez. 2011.

\_\_\_\_\_, *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. 3. Ed. São Paulo: Contexto. 2008.

\_\_\_\_\_, História e música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de História*. Dossiê história e Música. São Paulo, n. 157, dez. 2007.

NODARI, Alexandre. Censura: ensaio sobre a “servidão imaginária”. Disponível

em: <<http://www.culturaebarbarie.org/blog/2012/03/censura-ensaio-sobre-a-servida.htm>>. Acesso em: 14 jun. 2012.

NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano, Senac Rio, 2005.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

\_\_\_\_\_. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

OS BAIANOS na TV: Divino e Maravilhoso. *Folha de S. Paulo*. São Paulo. 30 out. 1968.

QUEIROZ, Flávio Araújo. *Secos e Molhados: transgressão, contravenção*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Ceará: UFC, 2004.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2006.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Subversivos, nós?* Disponível em:

<<http://pedroalexandresanches.blogspot.com/2006/05/subversivos-ns.html>> Acesso em: 14 dez. 2011.

SILVA, Vinícius Rangel Bertho da. *O doce e o amargo do Secos & Molhados: poesia, estética e política na música popular brasileira*. Dissertação (Mestrado em Letras). Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

STAM, Robert. *Bakhtin – Da teoria literária a cultura*. São Paulo: Ática. 1992.

TOLENTINO, Cristina. *Antonin Artaud – Teatro: um ato total*. Disponível em: <<http://caleidoscopio.art.br/grupobayu/artigo21b.htm>> Acesso: 06 fev. 2013.

VARGAS, Heron. A canção experimental de Walter Franco. *Comunicação & Sociedade*. ano 32, n. 54, jul./dez. 2010.

\_\_\_\_\_, Heron. Condições e Contexto Midiático do experimentalismo na MPB dos anos 1970. *Intexto*, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 23, p. 87- 102, julho/dezembro 2010. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/11161>>. Acesso em: 14 dez. 2011.

VAZ, Denise Pires. *Ney Matogrosso: um cara estranho*. São Paulo: Rio Fundo, 1992.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970. In: SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson. *O que resta da ditadura?* São Paulo: Boitempo, 2010.

VIRILIO, Paul; LOTRINGER, Sylvere. *Guerra Pura: A Militarização do Cotidiano*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ZAN, José Roberto. Secos & Molhados: o novo sentido da encenação da canção. In: Atas do 7º Congresso da seção latino-americana da International Association for Study of Popular Music (IASPM-AL), La Habana, jun. 2006. Disponível no site: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/JoseRobertoZan.pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2011.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## FILMES

ISSA, Tatiana; ALVAREZ, Raphael. *Dzi Croquettes*. 2009.

MACHADO, Marcelo. *Tropicália*. 2012, Do-

cumentário, Colorido/PB, 82 min.

MARINS, José Mojica. *Estranho Mundo de Zé do Caixão*. 1968, Ficção, PB, 80min.

RATTON, Helvécio. *Batismo de Sangue*. 2007, Ficção, Colorido, 110 min.

ROCHA, Glauber. *Terra em Transe*. RJ, 1967, Ficção, PB, 107 min.

TAVARES, Camilo. *O dia que durou 21 anos*. 2011, Documentário, Colorido/PB, 77 min.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. *Uma noite em 67*. 2010, Documentário, Colorido/PB, 85 min.

## SITES

<http://neymatogrossobauderaridades.blogspot.com>

<http://tropicalia.com.br>

<http://uol.com.br/neymatogrosso>

<http://uol.com.br/secosemolhados>

[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=ICUdmH2gZq0#!](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=ICUdmH2gZq0#!)

<http://www.youtube.com/watch?v=oH3RY2m3bbs&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=vvJEV2HRHNA&feature=related>