

Entre o *corpo-militante-partidário* e o *corpo-transbunde-libertário*: as vanguardas dos anos sessenta como signos da pós-modernidade brasileira

Between the activist body and the libertarian body: The vanguards of the 1960's as signs of Brazilian post-modernity

Edwar de Alencar Castelo Branco¹

edwar2005@uol.com.br

Resumo. Este trabalho, rompendo com a noção historicista de *linha evolutiva* da cultura brasileira e, ao mesmo tempo, refletindo sobre o desarranjo existencial provocado pelas *maravilhas tecnológicas* sobre as vanguardas urbanas nos anos sessenta, propõe ver o período como um momento de emergência da pós-modernidade brasileira, situando aquelas vanguardas no âmbito de uma explosão de novas linguagens, as quais procuravam capturar e nomear o mundo novo.

Palavras-chave: vanguardas, anos sessenta, História.

Abstract. This article, breaking with the historicist notion of the evolutionary line of Brazilian culture and, at the same time, reflecting about the existential disturbance provoked by the “technological wonders” on the urban vanguards in the ’1960s, sees that period as a moment of the emergence of Brazilian post-modernity and situates those vanguards in the context of an explosion of new languages that tried to capture and name the new world.

Key words: vanguards, ’1960s, History.

¹ Doutor em História, professor permanente do Programa de Pós-Graduação em História e do Departamento de Geografia e História, Universidade Federal do Piauí.

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

Lygia Clark (*Caminhando*, 1964).

Em meados dos anos 1960, a imprensa brasileira dava destaque ao aperfeiçoamento de um gravador portátil de televisão que *pesava apenas 34 quilos* e que podia gravar até 96 minutos de som e imagem em fita para reprodução, sendo totalmente transistorizado e do tamanho de uma

maleta. Tratava-se, então, da versão mais rudimentar daquilo que, em pouco tempo, viriam a ser os videocassetes. A notícia, embora possa soar relativamente engraçada hoje, quando vivemos a era dos DVDs, traduz uma das marcas dos anos 1960, quando as maravilhas da tecnologia começaram a condicionar o surgimento do homem planetário – o habitante de um planeta que se reconhece de súbito como uma unidade (Almanaque da Parnaíba, 42, p. 235). A aldeia global, expressão formulada ao final da década pelo canadense Marshall McLuhan e que passou a designar

esta nova condição existencial na terra, se caracterizaria principalmente por um processo de mutação nas noções de tempo e espaço, o que alteraria profundamente as condições de existência para muitos sujeitos que viveram o período.

Se, no caso brasileiro, é forçoso nuançar as diferentes formas de percepção destas maravilhas tecnológicas – especialmente se pensamos, no Brasil da época, nos abismos existentes entre os médios e grandes centros urbanos e o mundo rural, ainda relativamente privado destas inovações –, por outro lado é possível se falar – em particular no que diz respeito às cidades – de uma configuração histórica que atinge indistintamente as pessoas, na medida em que “tudo está no presente durante todo o tempo, numa escala mais complexa e mais generalizada, mas de qualquer modo equivalente ao velho meio tribal ambiente” (Pedrosa, 1975, p. 18).

Esta configuração faria com que, desde os primeiros dias da década, parecesse que algo de novo, diferente e especial estava no ar. Se o período se iniciava com uma transformação na percepção da economia, do que é emblemática a formulação, em 1960, da expressão *multinacional*² para designar as grandes corporações que atravessavam as fronteiras nacionais e, pela via do domínio da economia mundial, conectavam o mundo em dimensão planetária, o final desta mesma década produziu uma radical transformação na percepção do planeta, propriamente, com a chegada, em 20 de julho de 1969, da nave americana Apolo 11 à Lua.

A chegada do homem à lua geraria, de fato, um alvoroço de mudanças que exigiria inovações e criatividade. A percepção da aldeia global, praticamente concluída a partir de fotografias nas quais a terra, redonda, de um azul incomparável, aparece como o fundo da cena (*Veja*, 42, p. 62), impactaria fortemente as formas tradicionais de fazer política. Em particular, as profundas mudanças na percepção do sublunar fariam emergir formas micropolíticas de atuação, trazendo para o campo social as estratégias da economia do desejo. Aos poucos, vários sujeitos – especialmente aqueles envolvidos com arte e cultura – iriam romper com a idéia de que os processos de inserção social são possíveis apenas na esfera do Estado. Estas experiências micropolíticas, por sua vez, não apenas deslocariam a noção de poder – comumente articulada às idéias de direito (Hobbes) e de violência (Marx) e confinada à sua condição de apêndice do Estado –, como fariam inserir o próprio corpo humano no rol dos instrumentos políticos. Se a política tradicional – pensada em termos de eleições e das relações entre os partidos, as classes e os estados – procurava atingir as massas, mobilizando-as para a luta política, a micropolítica – a qual sai deliberadamente do

macro e vai deslizando para o subterrâneo – dedica-se às minorias, atua na micrologia do cotidiano, interessando-se por temas antes marginais, como as questões referidas ao sexo, à raça e à cultura.

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

Acontecimentos como os transplantes – anunciativos em si das vertigens pós-humanas – e as viagens espaciais, na medida em que iam complexificando o mundo sublunar, na contrapartida iam exigindo uma ampliação da linguagem, uma vez que a descrição dessa nova configuração exigia uma ressignificação e uma reapropriação dos objetos, o que só seria possível através de uma renomeação do mundo. É dentro desse quadro que devem ser entendidas as múltiplas vanguardas artísticas que emergem na década de 1960 no Brasil. Em agosto de 1963, por exemplo, reunindo poetas, críticos e tradutores, foi realizada em Belo Horizonte a “Semana Nacional de Poesia de Vanguarda”, cujo objetivo era “formar uma frente que congregasse diferentes grupos e tendências compromissados com a criação de uma linguagem nova e de autenticidade brasileira para a nossa poesia” (Ávila, 1989, p. 101). Como desdobramento deste movimento, surgiria um grupo de jovens poetas – muitos dos quais seriam enquadrados no rótulo “poesia marginal” – comprometidos com um experimentalismo cujo objetivo seria favorecer o aparecimento de novas formas de comunicação. Um destes poetas, o paranaense Paulo Leminski, chegou a formular um conceito para esta nova linguagem, a qual, do seu ponto de vista, resultaria do encontro da Tropicália com a poesia concreta, gerando a *pororoca*, “encontro de duas águas, duas margens que gerariam uma terceira linguagem construtivo-tropical” (Ávila, 1989, p. 101).

Este esforço “construtivo-tropicalista” contaria ainda com outros gestos, como as primeiras experiências com

² Esta expressão foi utilizada pela primeira vez por David Lilienthal, economista americano, em 1960 (cf. Singer, 1989, p. 59).

poesia visual divulgadas no penúltimo número da revista *Invenção*, através dos poemas-código, em 1964, e, três anos depois, o Manifesto do Poema/Processo, cujo objetivo era romper com a sisudez da poesia, admitindo-a como um objeto de jogo e brincadeira. Uma das táticas dos poetas-processo seria a criação de um eixo Rio-Minas-Nordeste com frentes autônomas, o que resultou numa intensa movimentação de jovens poetas nordestinos, a exemplo de Jomard Muniz de Brito em Pernambuco, Maria das Neves Cirne na Paraíba e Moacy Cirne, Anchieta Fernandes e Falves Silva no Rio Grande do Norte. A articulação Pernambuco-Rio Grande do Norte parece ter sido aquela que teve mais vigor em se tratando de experimentalismo poético no período. O pernambucano Enoch Domingos da Cruz, integrante da equipe/processo de Natal e igualmente envolvido com o Grupo de Pesquisas de Histórias em Quadrinhos (GRUPEHQ), pode ser apontado como um exemplo de experimento revolucionário em termos de linguagem poética: operando com aquilo que chegou a ser chamado de *linguagem enoquiana*, o poeta propôs os quadrinhos como espaço poético através de um discurso narracional com três etapas de significação: uma plástica, na qual as figuras geométricas são os próprios personagens; uma cotidiana, articulada à linguagem tradicional dos quadrinhos, e uma *underground*, com a qual tentaria “um modelo brasileiro de subterraneidade, sem copiar os americanos ou os de Paris” (Fernandes, 1974, p. 485).

Segundo a lição de Marcel Proust, tudo aquilo que nos ensina alguma coisa emite signos e todo ato de aprender é uma interpretação de signos, e de hieróglifos (Deleuze, 1987, p. 4). Os anos 1960, deste ponto de vista, são consideravelmente ricos, pois foi naqueles anos que se tornaram possíveis e foram subjetivadas e significadas as mudanças mais profundas que vivemos na contemporaneidade. Nesse período deu-se a conquista do espaço sideral, desenvolveu-se o *chip* de computador, internacionalizaram-se a economia, a política e, principalmente, os fluxos culturais. Se Leibniz está certo quanto ao fato de que as subjetividades só se comunicam pela via da arte (Deleuze, 1987), podemos dizer que os anos 1960 criaram as condições históricas para que os Beatles, os Rolling Stones, Bob Dylan, Joan Baez, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Jorge Ben e tantos outros parecessem entoar seus acordes do desconforto charmoso da mesma garagem. A década de 60, portanto, colocaria em contato subjetividades do mundo inteiro, harmonizando os gostos, padronizando os desejos e aniquilando – pela via da lenta subjetivação da idéia de uma “aldeia global” – a noção de cultura nacional. Este fato, obviamente, como tudo aquilo que altera os fluxos do cotidiano humano, não deixou de causar conflito, dor e muita confusão. A mundialização impactaria muitos setores

da arte brasileira no sentido de criar um sentimento reativo ao exterior e a seus símbolos. Um dos pontos altos desta posição viria a ser a realização em São Paulo, em 17 de julho de 1967, de uma inusitada passeata contra o uso da guitarra na música popular brasileira, da qual chegaram a participar notáveis como Gilberto Gil e Elis Regina (Callado, 1997, p. 109).

Outra marca dos anos 1960 diz respeito ao fato de que, no período, várias cidades brasileiras, quase subitamente, se descobririam como espaços habitados por indivíduos que experimentariam, no mesmo ambiente público e ao mesmo tempo, modos de vida bastante diferentes. E, nesse cenário, as diferenças de indivíduos ou de partes da população tenderiam a se espetacularizar, tornando-se entretenimento aos olhos de outros indivíduos ou grupos. Em razão disso é possível observar um crescente e deliberado estranhamento entre os habitantes das cidades. A tensão entre velho e novo nessas cidades vai se dar no sentido de tornar visível uma topografia que marca diferentes posições sociais no espaço urbano. Os indivíduos, todos, não importa em que lugar social estejam, esforçam-se para criar territórios mínimos para si. E estes lugares sociais serão construídos a partir de um fluxo discursivo que vai marcando tais lugares em torno de múltiplas regras e limites. São essas regras e limites aquilo que dará forma à cidade, ensinando seus habitantes a estatuírem uma regularidade de costumes e hábitos, como se estes fossem uma condição natural da vida urbana. Vários opostos – mulher da vida/mulher de família, macho/efeminado, cabeludo/aseado, etc. – serão afirmados e reafirmados no período em face deste processo de redefinição do espaço urbano. O cafonismo – a colocação em evidência daquilo que nomeia justamente o nosso esforço para parecer não ser o que somos –, uma das faces da dicção vanguardista no período, dialogará com este cenário justamente propondo uma desnaturalização dos conceitos. A matéria-prima que alimentará os movimentos culturais dos anos 1960 e seguintes, em larga medida, decorrerá desta topografia urbana, conforme testemunha o depoimento de Caetano Veloso transcrito a seguir:

Não apenas a pobreza, vista sempre tão de perto, me levava a querer pôr o mundo em questão: os valores e hábitos consagrados estavam longe de me parecer aceitáveis. Era impensável, por exemplo, ter sexo com as meninas que respeitávamos e de quem gostávamos; as moças pretas de família que beiravam a classe média tinham que ter seus cabelos espichados para que pudessem se sentir apresentáveis; as mulheres e moças direitas não deviam fumar; um cara com ar de cafajeste que comia os garotos encontrava um ambiente de cumplidade masculina no botequim onde se insultavam

os veados. Os homens casados eram encorajados a manter ao menos uma amante, enquanto as mulheres (amantes ou esposas) tinham que ostentar uma fidelidade inabalável etc. etc. (Veloso, 1997, p. 25-26).

O depoimento transcrito mostra como setores da juventude brasileira encontrarão, nos anos 1960, o momento de pôr em questão os valores, rebelando-se contra os costumes. Os conceitos, repassados pelos pais ou por outros instrumentos de serialização, como a escola, se revelariam insuficientes para dar conta de compreender um mundo que, apesar de ser marcado pela velocidade de suas mutações, parecia resistente e reativo a mudanças justamente em termos dos valores e hábitos consagrados. Para esses setores jovens, dos quais Caetano viria a ser uma significativa referência, um mundo novo exigia, igualmente, valores novos. E aí temos reposicionada a política, que deliberadamente desliza da superfície, do macro, para o subterrâneo. Observe-se que a desigualdade social, “vista sempre tão de perto”, não deixará de ser uma temática que interesse, mas passará a dividir, no âmbito da política pensada por Caetano, por exemplo, espaço com temas que envolverão questões culturais e de gênero. Esta rebelião contra os costumes marcaria boa parte dos discursos sobre o espaço urbano nos anos 1960. Nesses discursos, mais do que o *dentro* do fato, o que importa é o *agora* daquele que fala. É justamente a leitura desse agora como expressão da existência de uma diversidade de projetos históricos, em nível individual, que permite cartografar o desejo de narradores em diferentes cidades nos anos 1960 no Brasil. Esse desejo, naquele momento, vai traçando diferentes micropolíticas, as quais, por sua vez, vão deixando em seu rastro pistas de diferentes modos de inserção social.

De modo geral, portanto, ao debruçarmo-nos sobre os documentos que testemunham os anos 1960, vemos uma tensão mais ou menos universal em torno das inovações técnicas. Ao se entranharem, novo e velho conflitam. As pessoas que viveram a época misturariam sentimentos de empolgação, susto, tristeza, euforia e estupefação diante das transformações que, naqueles anos, pareciam dar-se em ritmo mais acelerado. A pavimentação asfáltica das cidades, a crescente popularização do uso de computadores pessoais, o planeta que se descobre em fotografias aeroespaciais com uma imagem nunca vista antes, a ponto de ser cantado com relativa estupefação (Veloso, 1978), todo esse processo de mudança, tomado no conjunto, geraria uma crise existencial para as pessoas que viveram na década de 60. É de dessa crise que emergirão novas identidades, em nível individual e coletivo no Brasil e no mundo. Foi em meio ao torvelinho provocado especialmente pelos avanços técnicos a que a década de sessenta assistiu que as pessoas tiveram exacerbada, em sua pauta existencial, a

questão das identidades – a identidade nacional, a identidade pessoal, a identidade de seu bairro, etc. Isto porque a identidade, esta maravilhosa engrenagem que nos costura à realidade e nos conecta a um modelo de racionalidade, somente se torna uma questão, um problema, em um ambiente de crise. Somente “quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza”, a identidade emerge como um problema (Hall, 1999, p. 9). As mudanças rápidas e frequentes que foram oportunizadas pelos avanços tecnológicos acabaram gerando a desintegração dos sistemas filosóficos tradicionais e essencialistas e a crescente perda de sentido de continuidade entre passado, presente e futuro. O sujeito, nesse cenário, “começa a experimentar uma angústia existencial seguida de profunda crise de identidade” (Costa, 1995, p. 124).

De maneira geral, os discursos que circulavam nos anos 1960 – em larga medida decorrentes e conectados com as maravilhas tecnológicas da época – testemunhavam um crescente processo de fragmentação das paisagens culturais, particularmente das noções tradicionais de gênero, de sexualidade, de etnia, de classe, etc. Por conseqüência, as sólidas localizações sociais existentes até o final dos anos 1950 estavam também abaladas. Novas posições de sujeito estavam se constituindo, e esta imbricação entre o velho e o novo tendia a se dar num cenário de conflito. As pessoas que viveram aqueles anos tiveram que conviver com grandes abalos em suas convicções, uma vez que o período marcou um descentramento dos indivíduos de seus lugares no mundo social. Entre os resultados históricos disso, no Brasil, estão os mitos e signos que constituem, em nosso imaginário, a identidade do período. De certa maneira, essa identidade está bem construída na minissérie *Anos Rebeldes*, da TV Globo: a circulação das falas constrói uma fantasia de que aquele foi um momento em que todos tinham um projeto político, estivessem ou não, deliberadamente, militando no âmbito da política. Disso resulta que a década de 60 é vista como um corte no fluxo da história nacional. Um corte que se mantém suspenso e paralisado, como um instante mágico, que nega o passado e não é continuado no futuro: as gerações que sucederam os anos 1960 já não teriam mais interesse em política, e, do mesmo modo, já não pintaria nenhum artista de destaque como o foram “os baianos”. E a saudade que sentiríamos agora decorreria do fato de que, hoje, “os artistas são descartáveis: aparece uma Daniela Mercury e some. É uma coisa muito mais circunstancial do que genial, digamos” (Holanda, 1993, p. 45).

Talvez, então, a nossa salvação possa estar na desnaturalização dos objetos produzidos nos anos 1960, dos quais o “grupo baiano” e a “Tropicália” são os mais robustos – além de terem, entre si, uma relação de pertinência que os justifica. E esse esforço de desnaturalização de objetos

passaria, necessariamente, pela audição das falas – ditas ou não – do “mundo jovem” nos anos rebeldes, pois se as “maravilhas tecnológicas” escreveram boa parte da história do período, mais ou menos pela metade da década é o modo jovem de vestir, falar, consumir, enfim, viver que toma a cena e começa a ser problematizado. A imprensa – o rádio, a televisão e os jornais – começa a tomar como pauta para a elaboração de reportagens o mundo jovem, um universo cuja visibilidade seria construída em torno do espalhafatoso e do exagerado. No período, os jovens tendiam a ser cercados, nomeados e pretensamente controlados. De maneira geral, o estilo *ié-ié*³ é o centro das atenções e desperta mais susto e repulsa do que admiração. Nas vestimentas, especialmente, tal estilo ganha visibilidade e toma as ruas das cidades brasileiras: para os rapazes, camisas de xadrez madras, calças de cintura alta, cintos de couro rústico, mocassins ou sandálias de couro grosseiro, alguns *foulards* para o inverno, bonés de *beatle* e muito raramente gravata. Estas, quando compõem o vestuário, têm que ser berrantes e estampadas com exagero (*Fatos & Fotos*, 275, p. 71). Os conjuntos femininos – os quais “lembram as roupas dos arqueiros medievais” – são compostos por meias floridas e minissaias – usadas com salto pequeno e grosso –, calças compridas, que, diferentemente das minissaias, “se usa com sapatos de saltinho”, pantalonas que se fingem de saia e minivestidos. Nas cabelêiras, um desenho geométrico de mechas de duas cores (*Fatos & Fotos*, 275, p. 70).

A descrição e nomeação das vestimentas jovens nos anos 1960 oferecem, também, um interessante ponto para se perceber a tensão entre o velho e o novo no período. Um dos ingredientes desse confronto será justamente a questão da irrupção do corpo no cenário público. As minissaias – provavelmente a peça-síntese da roupa jovem de então – promoveriam uma erotização dos corpos que teria reflexos em diferentes âmbitos do social. Isto explicaria a reação de setores como a Igreja Católica, que fez afixar nas portas das igrejas advertências que colocavam as minissaias e o céu como antípodas entre as quais era preciso optar. O uso da minissaia equivaleria – na época e do ponto de vista da igreja – a uma opção pelo inferno. Em oposição ao decoro das vestimentas comportadas dos anos anteriores, nos anos 1960 os jovens inscreverão em seus corpos a obscenidade, desdobrando-se em sujeito e objeto de um espetáculo que dispensava um palco convencional. Caetano Veloso e Jomard Muniz de Brito foram, entre os jovens sujeitos das manifestações culturais do período, aqueles que demonstraram com grande ênfase a percepção desta configuração. O primeiro fazendo com que seu corpo, “qual peça de escultura, no cotidiano e no palco, assumisse a contradição, se

metamorfoseasse na contradição que era falada ou encenada pelos outros artistas, mas nunca vivida por eles” (Favaretto, 2000, p. 35), enquanto o segundo, elaborando um discurso poético sobre o corpo como instrumento de fala e de significação, esboçou uma das contradições centrais do período: justamente a oposição entre um *corpo-militante-partidário* e um *corpo-transbunde-libertário*. Jomard Muniz de Brito captou com desconcertante clareza a entrada, no Brasil, do corpo no cenário político, expressando em palavras as falas do corpo de Caetano Veloso:

Seu corpo é a quarta dimensão de seu canto. Desde que ele se senta numa simples cadeira tem início a anulação do espaço cênico tradicional. O corpo cantante está naquele estreito círculo porque primeiramente está em toda parte. [...] O jogo das pernas, os lances do sorriso são significantes/significados de um corpo cantante, que se libertou das cadeias, das amarras interiores. Um corpo que se quer corpo, que se sabe existindo, um corpo que se veste como se despe, um corpo que está na origem de si mesmo, um corpo gravitando em torno de sua própria fragilidade, um corpo tão frágil capaz de sacudir as prateleiras secretas de cada um. O corpo se superteatraliza como transbundante – imitação ou não de Carmem Miranda, isso é incrivelmente secundário. O fundamental é o corpo como realimentação de si próprio, autoconsumindo-se, auto-superando-se em suas múltiplas energias. [...] O corpo esrachado: instância primeira e última de Tropicalismo. O corpo em dança. [...] Faz a metamorfose de si próprio para melhor metamorfosear a cotidianidade do cotidiano. [...] A metalinguagem de Caetano não é puramente cerebral – exercida como ofício de crítico – mas impuramente corporal, danadamente carnal em sua levitação cotidiana. É o corpo todo que se joga, escrevivendo-se na linguagem crítica do cotidiano (Brito, 1973, p. 19-21).

Esses discursos são uma demonstração de que, para as vanguardas artísticas dos anos 1960, arte e existência deveriam se sobrepor, promovendo uma politização do cotidiano e rompendo com as conexões binárias que pensariam o homem estético e o homem político como instâncias impossíveis em um mesmo palco. Desapontados com a institucionalização e burocratização das múltiplas instâncias políticas e até mesmo de setores da esquerda, e, ao mesmo tempo, sentindo necessidade de romper com o modo tradicional de definir e fazer política, alguns setores jovens passaram, no período, a contestar e a recusar a racionalidade

³ Embora estas manifestações – cujo ícone no Brasil seria o cantor Roberto Carlos – tenham se popularizado como *ié-ié-ié*, nomeadas com um triplo “ié”, as primeiras notícias sobre estas manifestações fazem referência a um estilo *ié-ié*, nomeado com um duplo “ié”.

das formas dominantes de pensamento. E nessa recusa contra a cultura dominante os jovens se esforçariam, especialmente, para estender e tensionar os limites da linguagem, impondo novos conceitos e significados e, inclusive, utilizando os próprios corpos como instrumento dessa nova linguagem. E quando me refiro à inserção do corpo na arena política estou pensando não apenas na cultura do desbunde – embora esta lembrança também me ocorra –, mas numa profunda redefinição sensorial que alguns setores da arte irão propor no período. Lygia Clark, a artista plástica que na década de sessenta confundiria os padrões convencionais de consumo de obra de arte, é um bom exemplo desta configuração. Em 1964, com a fase *Caminhando* (*walking*) de sua obra, ela proporia uma linguagem que fosse capaz de expor a subjetividade ao além do humano no homem:

Através do “caminhando” perco a autoria, incorporo o ato como conceito de existência. Me dissolvo no coletivo, perco minha imagem, meu pai e todos passam a ser o mesmo para mim. [...] escrevo textos negando o nome como identidade pessoal das pessoas. Tomo consciência que o “caminhando” é a primeira passagem do meu eu para o mundo [...]. Tomo também consciência da crise geral da expressão na literatura, dos gêneros que caem, do teatro. Perplexa sinto a multidão nos metrô na cadência dos passos somados, no cruzamento de corpos que quase se tocam mas que se afastam, cada um tomando rumos secretos de existência privada. Falo e ninguém entende. Não consigo comunicar essa mudança de conceito que para mim era tão profunda e radical dividindo a arte entre “o que já era” e o que poderia ser. Sinto profundamente a queda de valores de palavras que deixaram de ter significado como o “gênio” e a “obra”, o individualismo. [...] Perdi minha identidade, estou diluída no coletivo. Eu sou o outro. [...] Me sinto sem categoria, onde meu lugar no mundo? [...] O silêncio, a interação no coletivo, a recomposição do meu eu, a procura de um profundo sentido de vida no grande sentido social, o meu lugar no mundo. A consciência de que o entregar-se no fazer amor não existe mas sim uma apropriação do pênis como parte integrante do meu corpo, o me sentir através do outro como se copulasse comigo própria. O outro passa a ser eu, o inverso do conceito expresso e vivido por tanto tempo como eu sendo o outro (Clark, 1972, p. 83-4).

O corpo, eixo central do discurso de Lygia Clark, não é o corpo orgânico ou o invólucro de uma subjetividade imaginária, a qual constituiria o “eu” como uma unidade. Antes, pelo contrário, o corpo a que ela se refere e que insiste em insinuar-se no cenário composto por seu discurs-

so é a resultante da diluição e aglutinação de outros corpos. Trata-se de um corpo desorganizado e emaranhado em diferentes fluxos. Esse corpo sem órgãos (Deleuze e Guattari, 1996) é também uma das marcas dos anos 1960, quando jovens sujeitos elaborarão uma linguagem que se proporá nova não apenas em termos de ser “diferente”, mas no sentido de subverter as relações da palavra com as imagens e os objetos. É no interior da linguagem que as vanguardas sessentistas se movimentarão, promovendo um terrorismo do signo, uma subversão do símbolo e da sintaxe e uma guerrilha semântica como aspectos de uma revolução semiológica que pretendia reconstruir a linguagem e repositonar a criatividade (Castro, 1974, p. 24).

O ano de 1968 é um marco emblemático, no Brasil, do ponto de vista desta nova percepção da política, quando se produziu um choque inédito na história nacional: pela primeira vez, “os jovens saíam às ruas com bandeiras cosidas com reivindicações próprias” (Martins, 1988, p. 43). Ao contrário do engajamento anterior por questões conectadas aos interesses do chamado nacional-desenvolvimentismo, como a nacionalização do petróleo, a exigência agora era por mais vagas nas universidades. Os estudantes “batiam pé quanto à liberdade de se portar o cabelo no comprimento que melhor lhes parecesse e ridicularizava-se a carolice que separava moças e rapazes nas salas de aula” (Martins, 1988, p. 43).

Na configuração histórica dos anos 1960, é possível apontar, ainda, o conflito entre diferentes segmentos jovens. No âmbito da arte, o período está repleto de conflitos que ajudam a reconstruir as condições de existência naquele momento. Desses conflitos, o mais significativo – mas não o único – deu-se entre as experiências tropicalistas e os segmentos ligados aos Centros de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes. Estes últimos tendiam a projetar, nas manifestações culturais não engajadas – como, do seu ponto de vista, eram as manifestações tropicalistas –, a dimensão do “vazio” e do “alienado”, enquanto, na verdade, estava surgindo uma geração para quem o “vazio” e a “alienação” não eram referência, uma vez que a conquista do Estado e a realização da revolução nunca estiveram em seus planos (Paiano, 1996). O teatrólogo Augusto Boal sintetiza o combate mais estridente às vanguardas tropicalistas, e uma breve visita às suas opiniões oferece uma boa oportunidade de compreender os parâmetros que balizavam as opiniões dos grupos engajados e articulados em torno do nacional-popular. Para ele, o tropicalismo era *neo-romântico, homeopático, inarticulado, tímido, gentil e importado*, opiniões que se justificavam pelo fato de os tropicalistas, de seu ponto de vista, atacarem as *aparências* e não a *essência* da sociedade, agredindo o predicado e não o sujeito. Boal criticava nos tropicalistas especialmente a sua incapacidade de perceber que as “aparências são efêmeras e transitórias”, o que os levava, segundo a sua

avaliação, a apenas xingar a cor do camaleão, sem incomodar o próprio camaleão (1968, p. 6).

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

Tropicalismo, para os moderninhos, é essa coisa indefinível que espirrou pela aí (sic), como diz o stanislav, com ares de movimento de vanguarda. Vale dizer: pra frente. Até um manifesto tropicalista já foi lançado na Galeria Varanda, em Olinda, no qual se apregoa “a loucura contra a burrice!” e “o sexo contra os dogmas!”. O movimento vai se esparramando pelos trópicos além. De vento em popa. Em maré enchente. Nem mesmo faltou o incondicional apoio do enxuto Joana Tropicalia, que anteriormente se chamava Zefa Quebra Galbo, mas trocou de apelido a conselho das coleguinhas, todas fãzocas de Caetano Veloso, autor de “tropicalia”. Isso, aliás, dá que pensar: haverá, porventura, alguma relação de causa e efeito entre uma coisa e outra, isto é, entre homossexualismo e tropicalismo? A rima, pelo menos, vem a calhar... A moçada do tropicalismo é da paz e do amor. Como o Maharishi Mahesh Yogi, mentor espiritual dos Beatles, seu símbolo é uma flor; e, como o touro ferdinando, cheirá-la é seu encantamento (Alves Neto, 1968, p. 6).

Posições como essa refletem um momento histórico em que as opiniões pareciam migrar para pólos opostos, representados por racionalidades distintas. Quando os *hippies* começaram a alardear o amor livre, em seu rastro surgiu um fenômeno chamado “bissexual chic”, despertando nos gays a esperança na fundação de uma sociedade sexualmente igualitária e integrada onde todos fossem livres para amar e ser amados. No entanto, essa esperança, não raras vezes deliberadamente confundida com outras manifestações, como se depreende do fragmento transcrito acima, seria vista por subjetividades reacionárias como uma ameaça à ordem social, enquanto a esquerda tradicional e mesmo segmentos de artistas-intelectuais situariam sob o rótulo da alienação todas aquelas manifestações – artísticas ou não – que estivessem fora da lógica do nacional-popular.

Pode-se dizer que, se o modo tradicional de fazer política pressupunha uma exclusão do corpo do cenário

político, isto é, se o corpo-militante-partidário é uma máquina que apenas nos limites da política – estudantil, de partido, etc. – se torna visível e dizível como, exclusivamente, um depositário da razão e da militância – ambas, como se depreende da fala de Augusto Boal, articuladas à fé na existência de um “real verdadeiro” sob a capa do “real aparente” –, o corpo-transbunde-libertário, requebrante, desbundado, é um contraponto a este corpo militante. Mais do que gesticular dentro do universo político instituído por mudanças que não afetem aquele universo, mas apenas as posições dos sujeitos em seu interior – e naquele momento acreditava-se que o mundo era experimentado coletivamente, pela *classe* –, este corpo-transbunde se oferece como o depositário, em si, de uma nova possibilidade de relação não exatamente entre *nós* e *eles*, mas entre o *eu* e o *mundo*, o que implicava uma politização do cotidiano que questionava as formas dominantes de pensamento em suas dimensões microscópicas.

Nesse sentido, talvez possamos questionar a “cara” dos anos 1960, aquela que se expressaria através da imagem tão difundida e subjetivada dos “anos rebeldes”. Se há uma imagem para descrever a configuração histórica deste período ela é, na verdade, a de um

país onde sujeitos sem lenço e sem documento, errantes, cartografavam, com alegria, novos territórios, estilhaçando o Brasil e seus mitos, numa visão trágica da história, que força os limites do instituído até o extremo, rompendo-se as ligações do “corpo da nação”. O sangue esguicha. A pele murcha. Os membros incham e estiolam-se. Sob as linhas do rosto se desenha a caveira. Uma história que ri dos ídolos do passado, que os destrói a marteladas, tomando seus pedaços como matérias para a construção de novos monumentos, de novos ídolos, de preferência com os tabus do passado, com o que era amaldiçoado e tido como desordem e subversão. Fazer os ídolos nacionais voltarem ao pó de onde saíram, de onde foram esculpido, voltar ao único do formigamento, do que ainda não foi unificado, não identificado, não homogeneizado. Fazer os monumentos imagético-discursivos passarem pelo martelar da história, tomar o tempo em sua dimensão negativa, que destrói os espaços em sua eternidade, em suas camadas sedimentadas de memória (Albuquerque Jr., 1994, p. 376).

O combate entre distintas formas de racionalidade nos anos 1960, mesmo fora do âmbito da arte, vai se dar especialmente no campo da linguagem, o que resultará numa significativa inflação de nomes. As atitudes, os gestos, os gostos vão sendo nomeados e controlados através de uma grande produção de nomes, os quais, muitas ve-

zes, revelam seu conteúdo cerceador no deslizamento semântico de verbo a substantivo. É o caso dos “paqueras”, um grupo que precisa ser combatido “para o bem dos bons costumes”. Em meados da década eram comuns, em chamadas destacadas de primeira página, manchetes como a seguinte: “Polícia dorme no ponto e paqueras inquietam famílias” (*A Defesa*, 12, p. 1). No corpo do texto, um apelo para que a polícia cumprisse sua função garantindo a “boa ordem”, a qual dependeria, em parte, da exclusão dos “paqueras” do espaço público. Note-se que paquera já não remete ao flerte, aos prenúncios do namoro, mas a um sujeito cuja segregação ajuda a forjar uma dimensão espacial no cenário urbano. Sem a efetiva repressão desejada pelos “coronéis-em-nós”, os quais não suportam ver esses “indivíduos despersonalizados, anônimos, intercambiáveis” (Rolnik, 1989, p. 187) sendo parte deste cenário urbano, a boa ordem estaria ameaçada.

Esse crescente senso de controle, no período, afetará especialmente os desejos físicos. A preocupação central das diversas instâncias de produção discursiva será evitar que os limites morais para as relações amorosas se desestabilizassem num momento em que os acontecimentos – entre os quais se inscrevem métodos anticoncepcionais como a pílula –, propõem uma progressiva liberação dos corpos. Há um enorme esforço, neste particular, para criar regularidades, o que faz com que os espaços urbanos sejam todos repartidos em termos de lugares onde se pode ou não fazer alguma coisa. Os “paqueras” – expressão da juventude urbana do período – são alvos constantes deste policiamento que procura controlar os corpos.

Outras palavras, outras políticas, novos e diferentes laços entre o *eu* e o *mundo*. Crise talvez seja, então, a palavra que melhor traduz as condições de existência nos anos 60. Mas, observe-se, não em um sentido ocidental, onde aparece com uma enorme carga negativa. Crise como oportunidade de transformação, de redefinição de rumos, como a tomam os orientais, isto é o que melhor define os anos 60. Como se sabe, quando uma sociedade está em crise, a primeira parte que gangrena é a linguagem. Foi assim nos anos 1960: do interior da rigidez semântico-gramatical do português brasileiro emergiu uma linguagem nova, destruidora, revolucionária, absolutamente voraz no sentido de carcomer significados, subverter sentidos, inventar, enfim, “outras palavras”.

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

O bobo dá uma e meia, quando a pá se junta. Uns dois meio matusca estão com eles, pra morrer na alcatra. Dois dos caras, os dois avec, correm de faixa há muito tempo, trocam suas grinfas, e quando um tá jogadão fora, o outro fica na pior. O Dôfa do Zezinho levou um chumbão e ele teve que ir na berlina da mana, deixando uma raça na saudade – tem ônibus pra que – diz ele. Mesmo assim a turma que tava meio embiruzada deitou na sopa do zé, e entupi o carro de gente. Ele não ia com a lata desses cafonas metidos a xerife, que só pegam de piso, e enchiam seu carango. Mas, pra pegar de batô, tinha que dar muito trambique pra arranjar uma nota ou então arrastar a pá de fariseus. O Zé, um pão, tava afim de dar um guenta numa lourinha que badalava por ali, mas botaram areia na prancha dele. Lá dentro, um dos cafonas começou a tirar de boi pra cima da turma, virou o caldo. Chamou o Zé de João, acabou levando um morcego na cuca, nessa altura já meio cheia, e foi pro brejo direto. Chutaram o tal matusca na calçada e a confa voltou ao melê normal, enquanto o tal cara saía muito lelé – ô figura; é devagar quase parando, mora – comentou o Zé. Se antes do pau o Zé tava meio na fossa, voltou pra frente, parecia um papagaio, e, como livrou a cara do pega, deu uma de bom pra tal mina badalativa. Dança daqui, bebe dali, os dois tavam logo enturmados. A mina deu a dica, o Zé pegou. O toque colou, e dois minutos depois já tavam de cacho, firme. Pularam num fusca dum outro, se tascaram, deixando uma dor de cinqüenta quilos de alcatra pra pá se virar, e viveram felizes para sempre (Fatos & Fotos, 278, p. 59).

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

Do ponto de vista da imprensa e de outros instrumentos de formação de opinião pública, são comuns, no período, reportagens que, mais do que informar, pretendem nomear e – em consequência – delimitar as fronteiras de existência das pessoas, apoderando-se dos significados para

marcar posições de sujeito. Para a revista, a linguagem utilizada pelos jovens traduz um momento condenável, quando a tradição está sendo posta de lado. A intenção da matéria, portanto, é chamar a atenção para o mundo com todas as suas matérias, e varrer para a margem o mundo não nomeado, o qual representa o caos e a desordem. Um texto doutrinário que circulou em 1966 e capturou as subjetividades de largos setores da juventude universitária em todo o mundo, exemplifica como a questão da linguagem é uma preocupação inclusive por parte daqueles que, no âmbito macropolítico, teorizam uma ação revolucionária:

É impossível libertar-se de um mundo sem libertar-se da linguagem que o oculta e o garante, sem por a nu sua verdade. Como o poder é a mentira permanente, a "verdade social", a linguagem é sua garantia permanente, e o dicionário, sua referência universal. Toda a práxis revolucionária sente a necessidade de um novo campo semântico, de afirmar uma nova verdade; desde os Enciclopedistas até a "crítica da linguagem de pau" estalinista (passando pelos intelectuais polacos de 1956), esta exigência não deixa de ser afirmada. A linguagem é a morada do poder, o refúgio de sua violência policial. todo o diálogo com o poder é violência, suportada ou provocada. Quando o poder economiza o uso de suas armas, é à linguagem que confia o cuidado de guardar a ordem opressora. Mais ainda, a conjugação de ambos é a expressão mais natural de todo poder (Khayati, 1966, p. 46).

E o próprio governo brasileiro manifestou, através de uma censura que atingiu todos os órgãos de comunicação do país, grande preocupação com a circulação das palavras. A revista *Veja*, censurada desde o seu primeiro número, em 1968, teve mais de 10 mil linhas cortadas, sem contar 60 reportagens e 64 ilustrações que foram impedidas na íntegra (Duarte, 1983, p. 22). No jornal *Tribuna da Imprensa*, dirigido pelo jornalista Hélio Fernandes, foram cortadas mais de 100 mil laudas. E estas estatísticas não incluem motivações que não sejam explicitamente políticas para a censura, conforme se depreende da afirmação de que "a censura também foi aplicada a revistas de tendência pornográfica, como *Nova, Status, Homem, Mais, Lui*, mas esses casos não serão levados em consideração porque a censura tinha motivações morais" (Duarte, 1983, p. 23).

Do ponto de vista histórico, pode-se dizer que naquele momento, de maneira absolutamente enfática, os sujeitos sociais se deparam com a percepção de que não existe uma ordem social sem nomes, isto é, de que a realidade é constituída a partir de um conjunto de nomes que só a linguagem pode dar (Rosenstock-Huussy, 2002). Daí a inflação de nomes. Nomear para possuir é, então, o projeto

daqueles que dispõem dos instrumentos de formação de uma opinião pública. E não apenas possuir, mas fazê-lo no sentido de controlar. Falar dos jovens naquele momento significa objetivar uma categoria, criá-la e não apenas representá-la, pois, afinal, quando falamos de algo criamos aquilo sobre o que falamos.

A questão, portanto, que está posta para quem se dispõe a entender as condições humanas de existência na década de 1960 é, em primeiro lugar, entender o papel que, no período, representaram os nomes, ou, antes, equacionar historicamente a enorme inflação de nomes a que a década assistiu. Nesse processo de nomeação, algumas denominações foram apropriadas no universo da linguagem jovem. *Paquera*, por exemplo, não para definir o ato de paquerar, flertar, namorar, mas, antes, para marcar o lugar de um sujeito indesejável, que perturba a ordem pública e afronta os padrões morais. De verbo a substantivo o *paquera* foi utilizado, no período, como instrumento de padronização social; outros nomes, apesar de antigos, tiveram seu significado deslocado e foram ressignificados no sentido de igualmente promover uma captura social das subjetividades. *Mariposa*, ainda no sentido de "borboleta" noturna, mas não mais para significar insetos lepidópteros. Antes, para nomear as "mulheres de vida fácil", cujo trânsito na via pública é admissível apenas nos horários em que as famílias já estejam recolhidas.

Entre estes nomes, aquele cuja centralidade na pauta das preocupações sociais do período ajuda a restaurar as metáforas que, então, marcavam os lugares de sujeito é o *cabeludo*. O período assistirá a um cerco sem precedentes à juventude e ao gosto jovem, e este cerco se dará especialmente em torno dos cabeludos. Usar cabelos compridos, no período, não é apenas deselegante, é acima de tudo obsceno e imoral.

Conforme a grande imprensa brasileira, o filme *Beatniks*, de Ricky Shayne, exibido no Brasil no início de 1966, fez chegar ao país "a fina flor dos cabeludos de Londres" (*Fatos & Fotos*, 281, p. 30), uma vez que é a partir principalmente deste período que o cabeludo ganhará visibilidade, e sua existência passará a ser problematizada socialmente. Mas, dois anos antes, já era noticiado o surgimento de um verdadeiro "movimento" para cercar, combater e segregar o *cabeludo*. Notícia que circulou em 1964 trazia a informação de que surgira, no Rio de Janeiro, um "movimento" através do qual, para protestar contra os cabeludos, jovens de classe média raspavam as cabeças e as exibiam como troféus que testemunhavam sua masculinidade (*Fatos & Fotos*, 170, p. 112). E de gestos aparentemente ingênuos, como este, à intolerância foi um passo rápido: se hoje é possível transitar, sem ser importunado, por diferentes gostos e costumes, ao final da década de 60 o simples aspecto de uma cabeleira poderia definir e marcar o lugar-sujeito de uma pessoa. Em meados da década e especial-

mente a partir de 1966, o simples aspecto do corte de cabelo das pessoas era capaz de mobilizar debates acalorados, inclusive no ambiente dos parlamentos, como notícia jornal de 04 de fevereiro de 1966. No dia anterior, a Câmara Municipal de Teresina havia se reunido em sessão especial para “discutir a situação dos cabeludos” (*ODia*, 1883, p. 5). Dois dias depois, em artigo intitulado *Um mundo insatisfeito*, publicado na página de opinião do mesmo jornal, Sebastião Negreiros expunha seu horror com os cabeludos lamentando o fato de que “os cabelos compridos e mal asseados”, usados pela quase totalidade dos jovens, segundo ele, dessem à juventude “uma desagradável e repelente aparência boêmia e irresponsável” (*ODia*, 1885, p. 3).

A polêmica em torno dos cabeludos demonstra que a análise do período, pensada do ponto de vista da produção de sujeitos e das diferentes técnicas de sujeição, não deve se restringir a uma reflexão sobre a tortura e os outros diversos instrumentos de repressão. Pensar a problemática cultural no período, de um ponto de vista que leve em conta as condições cotidianas de existência, pressupõe em primeiro lugar refletir sobre as manifestações comportamentais que se esforçam para problematizar o cotidiano, forçando a política a escorregar para o micro. No caso das expressões artísticas, grande parte dos esforços estará voltada para o objetivo de desestetizar a arte, o que seria feito a partir, principalmente, de dois domínios específicos: a própria militância artística, com a produção de quadros, músicas, peças de teatro, etc., e – numa outra ponta, mas com a mesma importância – um comportamento pessoal agressivo, que procura chocar, por exemplo, com uma moda que admite e estimula o uso de roupas berrantes e, principalmente, com uma inversão de costumes que faz as mulheres usarem cabelos curtos, próprios dos homens, e os homens adotarem as cabeleiras “compridas e mal cuidadas”.

No início dos anos 1970, a Escola Federal Industrial de Alagoas recusaria o pedido de matrícula de 20 alunos, exclusivamente pelo fato de os mesmos serem cabeludos. O diretor da escola, Amaro Nascimento, então com 48 anos, justificou alegando que “cabelos compridos são admissíveis apenas para os artistas de cinema, televisão e, em último caso, para jornalistas” (*ODia*, 1883, p. 5). Este cerco aos cabeludos, aparentemente banal, marcou decisivamente as vidas das pessoas na virada dos anos 60 para os 70. E particularmente marcou a produção cultural no período. Relembre-se Torquato Neto narrando, sobre a questão, uma história escabrosa ocorrida com ele:

– *Polícia.*

ora, eu agradei, mostrei meus documentos, o cara conferiu que tudo era legal e estava em ordem e em seguida iluminou-se:

– *olha, bicho, esse teu cabelo está muito grande.*

ai eu saí na rua. primeiro na tijuca, onde as pessoas se divertem olhando. depois na cidade, onde as pessoas me cercaram na rua da assembleia e gritavam: corta o cabelo dele e tal. a gente pensa: vou tomar muita pancada dessa gente. eles olham com ódio para o meu troféu. meu cabelo grande e bonito espanta. espanta não, agride. e eu me garanto que eu não corto. um cara suado e de gravata, cara de ódio, passa por mim na conde de bonfim, cara de uns quarenta anos, cara de pai de família classe média típico nacional, passa no seu fusquinhasinho e quando me vê dá um berro: – cachorro cabeludo! desci do ônibus e saí andando pela gomes freire. vinha uma senhora gorda fazendo compras com um garoto pequeno e um tipo – filho com jeito de funcionário sei lá de quê. de longe, enquanto eu vinha, eles já sorriam e cochichavam tramando. eu vi. bem na minha frente os três pararam e a vanguarda do movimento adiantou-se – era o garotinho. – é homem ou mulher? eu respondi: – mulher. o rapazinho, o outro, gritou. atenção: gritou. – cala a boca, cabeludo desgraçado! a mulher deu uma gargalhada e eu passei. inteiramente malucos, doidos varridos, doidos de pedra. aí, crianças, a gente declara novamente: são uns malucos. são uns loucos. são uns totalitaristas: cabeludo não entra. são uns chatos, são loucos, totalmente loucos e perigosos. ou não? (Torquato Neto, 1982, p. 199).

Loucos e perigosos, sim. A ponto de inclusive cercar o acesso de homens cabeludos a locais públicos, como clubes, praças e até estádios de futebol. O combate aos cabeludos atinge até mesmo os famosos. Afonso Celso Garcia Reis, o Afonsinho, então com 23 anos e fazendo grande sucesso no futebol profissional, é proibido de treinar no Botafogo, em 1970, apenas porque “tinha deixado crescer o cabelo e a barba” (*Vêja*, 42, p. 26). Ser cabeludo, neste momento histórico, não é, portanto, apenas fazer opção por uma estética com a qual o sujeito escolhe ornamentar seu corpo. É, acima de tudo, ocupar uma posição de sujeito que oferece tanto prazer quanto riscos. Usar cabelos compridos, no período, significa desinvestir na linha padrão de desejo e investir numa linha de fuga. O cabeludo é alguém que quer empreender uma fuga identitária.

Historicamente, o cerco aos cabeludos serve para mostrar como a ditadura militar não é uma entidade acima da sociedade brasileira e repressora do conjunto da nação. Ela, na verdade, é desejada e está entranhada de tal maneira nas pessoas que estas reproduzem com naturalidade a repressão em escala micro, questionando e procurando fazer cessar os modelos de subjetividades alternativas ao modelo padrão. As pessoas desejam o autoritarismo porque projetam nele um instrumento para barrar o ritmo das mudanças e reinventar cotidiana e reativamente a tradição.

Se as “Marchas da Família com Deus e pela Liberdade”, organizadas nos anos 1960 sob as bênçãos das “Ligas de Senhoras Católicas” podem ser vistas hoje como algo reacionário, já foram festejadas como um movimento cívico e espontâneo. A poetisa americana Elizabeth Bishop, que morava no Brasil na época destes acontecimentos, os descreveu como “originalmente organizados como paradas anti-comunistas” que se tornaram “marchas da vitória”, com “mais de um milhão de pessoas na chuva! Era totalmente espontâneo, pois eles não podiam todos ser ricos reacionários de direita” (Veloso, 1997, p. 15). De fato, não seria possível uma ditadura militar Brasileira se não houvesse cooperação da maior parte da população, tanto de modo direto, servindo nas organizações armadas, policiais e de inteligência do regime, quanto de modo indireto, colocando-se por conta própria como censor, intolerante à irrupção do novo, ainda que este novo se expressasse apenas numa cabeleira comprida.

Os movimentos culturais dos anos 1960 alimentaram-se, em larga medida, desse quadro histórico. Esta fuga identitária empreendida pelos cabeludos e por outras subjetividades errantes do período carimbaria os movimentos da juventude, sendo marca no grosso das manifestações que, apesar de diversas e dispersas, foram unificadas sob o conceito de tropicalismo. Tais manifestações representam uma adaptação, no campo das artes, à realidade brasileira decorrente da emergência da pós-modernidade.

A vinculação do exercício de redefinição do Brasil – tal como o propuseram as vanguardas artísticas dos anos sessenta – à condição histórica de emergência da pós-modernidade brasileira diz respeito ao fato de que é a partir de meados da década de sessenta, especialmente face ao processo de expansão de modernas tecnologias no país – onde se incluem a crescente popularização da televisão e a relativa multiplicação dos computadores no país –, que a sociedade brasileira, na esteira do que ocorreria e ocorria em outras regiões do planeta, passa crescentemente a lidar mais com signos do que com coisas. Liberadores que emergem na época, como a pílula, o *rock*, o motel e a minissaia, “prepararam a paisagem desolada da civilização industrial para a quermesse eletrônica pós-industrial” (Santos, 1986, p. 21), contribuindo para a geração de uma condição histórica pós-moderna que viria ser marcada por um *habitus psíquico* (Jameson, 1996, p. 22), isto é, por uma nova forma de agir e de pensar que efetivamente geraria uma quebra radical de conceitos, carimbando os anos 60 como um momento de ruptura de gerações. Nessa condição histórica, os sujeitos passam a olhar com desconfiança para o mundo nomeado, problematizando não apenas categorias objetivas, como o progresso, mas se rebelando contra os costumes. Essa configuração, por sua vez, marcará o campo político, na pós-modernidade brasileira, com um deslocamento do sôtão ao

porão. A política escorregará do macro para o subterrâneo, fazendo emergir a micropolítica. A mídia, ao simular o cotidiano brasileiro – principalmente através das radionovelas e, pouco depois, com as telenovelas –, promoverá um crescente apagamento da diferença entre real e imaginário, instaurando aquela que é a marca distintiva do ambiente pós-moderno: entre as pessoas e os objetos estão os meios tecnológicos de comunicação, os quais hiper-realizam o mundo, apreendendo-o num espetáculo. As pessoas no Brasil – conforme procurei demonstrar –, a partir de meados da década de 1960, se sentirão submetidas a um bombardeio de informações parcelares e aleatórias – viagens espaciais, transplantes, etc. –, o que contribuirá para uma desreferencialização do real e para a geração de uma crise no âmbito das identidades culturais, uma vez que se o real referente se complexifica, também os sujeitos se dessubstancializam. É essa condição histórica que irá impor, especialmente às vanguardas artísticas, a necessidade de ressignificar o mundo, renomeando-o. Decorre deste quadro uma mudança geral na signagem das coisas nos anos sessenta, enquanto neste mesmo quadro reside o princípio diluidor e desconstrutor dos movimentos da juventude urbana no Brasil do período. Integrados à vida urbana – e, portanto, habitando um empório de estilos –, esses diversos sujeitos ofereceriam à cultura brasileira o corpo-transbunde-libertário como alternativa não apenas ao corpo-militante-partidário, mas como instrumento de redefinição dos antigos lugares construídos em torno de nomes também antigos.

Referências

- ALBUQUERQUE Jr., D.M. de. 1994. *Um engenho anti-moderno – A invenção do Nordeste e outras artes*. Campinas, SP. Tese de doutoramento. Universidade de Campinas – UNICAMP, 972 p.
- A DEFESA. 1967. Polícia dorme no ponto e paqueras inquietam famílias. Caruaru (PE), 2 jul. 12:1.
- ALMANAQUE DA PARNAÍBA. 1965. Parnaíba (PI), 42:235.
- ALVES NETO, A. 1968. Tropicalismo. *A Defesa*, 24:6.
- ÁVILA, C. 1989. Flashes de uma trajetória. *Revista USP*, 1(3):101-106.
- BOAL, A. 1968. Que pensa você da Arte de Esquerda? In: I Feira Paulista de Opinião, São Paulo, 1968. *Anais...* São Paulo, [s.e.]:6.
- BRITO, J.M. de. 1973. *Escrevivendo*. Recife, edição do autor, 117 p.
- CALADO, C. 1997. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo, Editora 34, 333 p.
- CASTELO BRANCO, E. de A. 2005. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo, Annablume, 238 p.
- CASTRO, E.M. de M. e. 1974. A Revolução da Linguagem e a linguagem da revolução. *Revista Vozes*, 68(6):24.
- CLARK, L. 1972. Da supressão do objeto (anotações). *Navilouca: Almanaque dos Aqualoucos*, 1:83-84.

- COSTA, C. de L. 1995. Situando o sujeito do feminismo: o lugar da teoria, as margens e a teoria do lugar. *Revista Travessia*, 29(30):124.
- DELEUZE, G. e GUATTARRI, F. 1996. *Mil platôs*. Vol. 3, Rio de Janeiro, Editora 34, 120 p.
- DELEUZE, G. 1987. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 184 p.
- DUARTE, C. 1983. A imprensa nanica: uma experiência alternativa. In: Antologia Prêmio Torquato Neto, 1, Rio de Janeiro, 1983. *Anais...* Rio de Janeiro, RIOARTE, 1:13-48.
- FATOS & FOTOS. 1965-1966. Rio de Janeiro, 170:12; 275:71; 278:59, 281:30.
- FAVARETTO, C. 2000. *Tropicália: alegoria alegria*. São Paulo, Ateliê, 184 p.
- FERNANDES, A. 1974. Chaves para a significação. *Revista Vozes*, 6:485-489.
- HALL, S. 1999. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP & A, 104 p.
- HOLANDA, H. B. de. 1993. Cultura e política. *Revista Extensão*, 3(2):45-62.
- O DIA. 1966. Câmara municipal discute cabludos. Teresina (PI), 4 fev. 1883:5; 1885:3.
- O DIA. 1972. Cabeludos são barrados. Teresina (PI), 12 jan. 4075:5.
- JAMESON, F. 1996. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 432 p.
- KHAYATI, M. 1966. As palavras cativas. *Internationale Situationniste*, 10:38-52.
- MARTINS, M. 1988. 1968: o tempo em que a imaginação quis tomar o poder. *Isto É*, 5046:41-48.
- PAIANO, E. 1996. *Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo, Scipione, 72 p.
- PEDROSA, M. 1975. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo, Perspectiva, 324 p.
- REVISTA VEJA. 1969. 42:62.
- ROLNIK, S. 1989. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo, Estação Liberdade, 310 p.
- ROSENSTOCK-HUESSY, E. 2002. *A origem da linguagem*. São Paulo, Record, 270 p.
- SANTOS, J. F. 1986. *O que é pós-moderno*. São Paulo, Brasiliense, 111 p.
- SINGER, P. 1989. *O capitalismo: sua evolução, sua lógica e sua dinâmica*. São Paulo, Moderna, 88 p.
- TORQUATO NETO. 1982. *Os últimos dias de Paupéria*. São Paulo, Max Limonad, 472 p.
- VELOSO, C. 1978. *Terra (Muito)*. Rio de Janeiro, CBD phonogram, long play.
- VELOSO, C. 1997. *Verdade tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 524 p.