

## Quem sabe isso queira dizer amor: corpo, música e história

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Laura Silvana Ribeiro Cascaes*

*Universidade do Estado de Santa Catarina – email: lauracascaes@gmail.com*

**Resumo:** O presente artigo pretende investigar alguns discursos da modernidade que foram sendo incorporados nas narrativas acerca do corpo no âmbito do *Tropicalismo Musical* a partir de práticas culturais da juventude da década de 1960, junto aos Festivais de Música, que ocorreram na cidade de São Paulo nesse período. Para desenvolver este trabalho, apresento uma breve contextualização histórica da década de 1960, período em que ocorreu o Golpe Militar e despontou o regime autoritário no governo, que decretou inúmeros atos institucionais com implicações diretas junto ao controle dos corpos.

**Palavras-chave:** *Happening*. Práticas Discursivas. Tropicalismo Musical.

### Who knows this may mean love: body, music and history

**Abstract:** This article intends to investigate some discourses of modernity that were incorporated in the narratives about the Body within the musical Tropicalism, from youth cultural practices of the 1960's and next to Music Festivals, which occurred in the city of São Paulo during this period. To develop this work, I present a brief explanation of the historical context of the 1960's, period in which occurred the military coup and consolidated the authoritarian regime in the government, which decreed numerous institutional acts with direct implications over the control of the bodies.

**Keywords:** *Happening*. Discursive practices. Musical Tropicalism.

### 1. Para transformar o chumbo em ouro: o *happening* tropicalista e a relação artista-plateia

As vanguardas estéticas do final da década de 1960, no Brasil, propuseram rupturas que interferiram nas práticas culturais da arte, instaurando um ambiente fértil de experimentação criativa. Nesse período, permutas artísticas entre várias linguagens expressivas desaguaram, em especial, no *happening*, um dos ícones do experimentalismo e da vanguarda desse período. Renato Cohen (2009), em seus estudos, pontua que “a tradução literal de *happening* é acontecimento, ocorrência, evento. Aplica-se essa designação a um espectro de manifestações que incluem várias mídias, como artes plásticas, teatro, *art-collage*, música, dança, etc” (COHEN, 2009, p. 43).

O imaginário da década de 1960, segundo Martini (2008) era nutrido pela linguagem expressiva do *happening*. No entanto, se o *happening* povoava a prática de muitos artistas, também se atrelava à especificidade do contexto histórico do decênio de 1960. De acordo com Pesavento (2008):

O imaginário existe em função do real que o produz e do social que o legitima; existe para confirmar, negar, transfigurar ou ultrapassar a realidade. O imaginário compõe-se de representações sobre o mundo do vivido, do visível e do experimentado, mas também se apóia sobre os sonhos, desejos e medos de cada época, isto é, sobre o não tangível nem visível, que passa, porém, a existir e a ter força de real para aqueles que o vivenciam (PESAVENTO, 2008, p.14).

Rastrear sonhos, desejos, medos, tangíveis e intangíveis, através da linguagem do *happening* é também buscar compreender o celeiro de seu surgimento - a cidade de Nova Iorque. Nesse período, segundo Martini (2008), a reforma urbana atingia os bairros do Brooklyn, Bronx, West Village e empurrava para as margens os habitantes desses bairros. As transformações urbanas ameaçavam estes habitantes, que resistiam, concebendo a rua enquanto continuação da casa, enquanto “continuação do corpo de cada um” (MARTINI, 2008, p.186).

Gaston Bachelard (1988) em seus estudos sobre a poética do espaço, apoiado em fontes e documentos literários, tematiza a casa, sua dimensão afetiva, de intimidade, refúgio, proteção, de modo a explicar que a casa nos protege contra as forças externas que a circunscrevem, que a sitiam. O referido autor aborda a imagem poética que permeia o espaço e pontua que: “Qualquer grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal põe cores particulares” (BACHELARD, 1988, P.130). Ele explica que “A imagem não está mais sob o domínio das coisas, assim como também não está agindo pelo impulso do inconsciente. Ela flutua, voa, imensa na atmosfera de liberdade de um grande poema” (BACHELARD, 1988, P.153).

Esses apontamentos são importantes para compreender a temática da produção cultural nos Estados Unidos, bem como as poéticas artísticas que assimilavam a rua e o espaço público a partir de sensibilidades que convocavam e denunciavam também as atrocidades perpetradas pelos representantes políticos do governo no coletivo urbano.

De acordo com Martini (2008):

Então, a arte assimila-se à rua. O *happening* é uma estética feita de arquitetura, dança, teatro e artes plásticas. Essas artes entram em mutação ao juntar-se, nessa outra estética que é “de rua”, para fazer ver a rua, pelo chão e pelo ar (MARTINI, 2008, p.186).

Além disso, a guerra era um fator presente no imaginário da população. Vivenciava-se a Guerra do Vietnã e o auge da Guerra Fria. Como se não bastasse, nem duas décadas haviam passado depois do final da II Guerra Mundial e o imaginário da população era rondado por disputas bélicas (CARMO, 2000, p.48).

Esse contexto histórico permite entrever a construção de sensibilidades, que contribuíram para a explosão do *happening*. Cohen (2009) situa a *live art* como a fonte criadora da linguagem do *happening*. Ele explica que essa concepção aproxima a arte da vida, do imprevisto. O referido autor pontua que:

É nessa estreita passagem da representação para a atuação, menos deliberada, com o espaço para o improviso, para a espontaneidade, que caminha a *live art*, com as expressões *happening* e *performance*. É nesse limite tênue também que a vida e a arte se aproximam. A medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco (COHEN, 2009, p.97).

A partir desse ponto de vista, irei me reportar ao contexto histórico brasileiro para compreender como o *happening* criou interfaces com a música *É proibido Proibir*, de Caetano Veloso.

No III Festival Internacional da Canção (FIC), nas fases eliminatórias ocorridas em setembro de 1968 na cidade de São Paulo, no TUCA (Teatro da Pontifícia Universidade Católica), na primeira etapa, Caetano Veloso já havia provocado um alvoroço na plateia. (DUN, 2010). Desta forma, o contexto político favoreceu o surgimento do *happening* nesse festival na medida em que a repressão dos militares e a crítica à política de oposição se acentuavam. Em dezembro do referido ano, o governo ditatorial decreta o Ato Institucional n. 5 e, devido a isso, o poder dos militares se encaminha para o ápice da repressão policial, com inúmeras mortes e prisões. Desse modo, torna-se possível fazer múltiplas conexões no interior dessas práticas discursivas e culturais, por meio das quais podemos construir novos olhares para pensar as composições artísticas e os discursos estéticos desse período.

Esses eventos de vanguarda foram embalados por uma série de acontecimentos. Na década de 1960, nos EUA, a contracultura construiu uma postura crítica em relação à sociedade de consumo. Na França, havia acabado de ocorrer o “*Maio de 68*”, acontecimento revolucionário, famoso pela insurreição estudantil representada por meio de várias greves de estudantes em algumas universidades de Paris, o que irrompeu uma série de embates políticos. Esse movimento inspirou outros estudantes em todo o mundo.

Observa-se, então, que as manifestações artísticas na década de 1960 estavam atreladas às redes de poder, de forma que corpo, história, poder, política e sociedade compunham um entrelaçamento de forças que atuavam diretamente sobre a produção artística desse período. O intuito aqui é relacionar o *happening* tropicalista com as brechas instauradas em pleno regime militar pelo Tropicalismo Musical para debater algumas questões do

pensamento de Foucault acerca da Microfísica do poder (2012) em relação ao corpo, que aparece entremeadado nesse entrelaçamento de forças.

Com base nesses pressupostos, quero fazer duas colocações. Primeiramente, chamar a atenção para o caráter repressivo do governo dos militares. Para tal, devo destacar que nessa época vigoravam atos institucionais. Com a tomada do poder pelos militares, foram instituídos inúmeros decretos que instauraram vigilância e controle dos corpos.

Nesse íterim gostaria de tecer algumas reflexões. À luz do pensamento de Foucault (2012), o poder não emana unicamente de um eixo central – o Estado. Para o referido autor, existem múltiplas ramificações em um nível micro nas quais o poder se constrói. Para o mesmo autor, o poder se constrói nas relações. Ele está relacionado às produções discursivas, aos saberes. Foucault (2012) faz algumas precauções metodológicas no tocante ao estudo do poder. Para ele:

O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas, os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer esse poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte e consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outras termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles (FOUCAULT, 2012, p.284).

Essas constatações abrem espaço para outra reflexão, também já realizadas por Foucault (2012): a de que existem uma série de práticas e relações de poder que extrapolam a imposição de uma lei, de um decreto. Quando me refiro aos atos institucionais impingidos pelo governo dos militares, gostaria de dizer também, apoiada no pensamento de Foucault (2012) que as práticas de controle dos corpos, na década de 1960, não foram apenas instauradas por decretos e, portanto, não podem ser vistas de forma unilateral, já que a formação de redes em que o poder se espraia está vinculado a sociabilidades, a outras instituições e práticas que transcendem o nível estatal e se estendem no interior de diversas instituições como escola, ciência, fábrica, entre outras (FOUCAULT, 2012).

## **2. Narrativas de tempos, movimentos e espaços: a cena do *happening* tropicalista**

O Tropicalismo Musical ocorreu no âmbito da música, alicerçado por um grupo de artistas, em sua maioria baianos. Esses artistas foram os criadores de uma proposição estética que emergiu nos Festivais de Música. Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Caetano Veloso, entre outros - propuseram, no final da década de 1960, inúmeras rupturas no âmbito artístico.

A partir de uma estética, muitas vezes alegórica, com traços do *Modernismo* e da concepção da antropofagia de Oswald de Andrade, o Tropicalismo Musical parodiou a modernização brasileira, em que o arcaico e o moderno coexistiam (FAVARETTO, 2000).

No Tropicalismo Musical, pode se observar a hibridação de linguagens expressivas que se intensificam junto ao *happening* de Caetano Veloso. Sobre a Tropicália, Naves (2001) pontua que:

Havia uma predisposição, por parte dos músicos que inauguraram a tendência, de pensar criticamente a arte e a cultura brasileiras. Ao agirem dessa forma, fizeram da canção popular o *locus* por excelência do debate entre diferentes linguagens: musicais, verbais e visuais. Explica-se, a partir desse procedimento, a participação no movimento de poetas (Torquato Neto e Capinam), músicos de formação erudita (Rogério Duprat e Júlio Medaglia) e de extração popular (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e os Mutantes), e artistas plásticos (Rogério Duarte) (NAVES, 2001, p.49).

A proposta de Caetano Veloso ao compor a música *É Proibido Proibir* para ser apresentada no III Festival de 1968 era apostar no experimentalismo musical e transformar a música em *happening* na parte final, com a intenção de recitar versos de algum poeta, no caso, o escolhido foi Fernando Pessoa. Essa justaposição de linguagens expressivas, desde a performance de um convidado secreto - “um genuíno hippie norte-americano, fugido do serviço militar de seu país, que entrou uivando e berrando palavras incompreensíveis”- até o figurino<sup>i</sup>, planejado para compor a cena de provocação, instaurou um clima oportuno para a realização do *happening*. (CALADO, 1997, p.218).

No processo compositivo dos *Tropicalistas*, os artistas deslizaram por experimentações que não se restringiram à linguagem da música. Segundo Naves (2001):

Os tropicalistas levam a intertextualidade – a prática de aludir, em suas canções, a outros textos poéticos ou musicais – às últimas consequências, tomando-a como próprio fundamento de seu projeto estético. Constroem seus textos musicais a partir de citações as mais diversas, provenientes de repertórios que não se limitam ao universo da canção popular. (...) De maneira semelhante, recorrem alternadamente à paródia e ao pastiche, ora questionando os elementos da tradição cultural, ora lidando carinhosamente com eles (NAVES, 2001, p.51).

Neste festival, Caetano foi aprovado para a segunda eliminatória com a música *É Proibido Proibir*. Um clima de tensão se formou na plateia no momento em que um integrante do público - defensor do Tropicalismo - levantou um cartaz com os dizeres: “Folclore é reação”, enquanto Geraldo Vandré cantava *Caminhando*, uma música de protesto que atingia o gosto dos partidários da canção nacionalista-participante. Isso soou como

provocação para os estudantes universitários e alavancou um clima de revide. Esse ambiente foi propício para a criação do *happening* *É Proibido Proibir* (DUNN, op. cit.). Caetano Veloso relata o acontecimento da seguinte forma:

Nós fizemos uma introdução que durava mais que um minuto de música atonal feita pelos Mutantes. Isso levou os estudantes a uma histeria de raiva. Eles já tinham raiva do nosso trabalho. Para ser sincero, fiz uma provocação. Foi um *happening*... Então cantei a música com todos de costas pra mim, eu cantava movendo os quadris para a frente e para trás, com uma roupa de plástico preta e verde... e com o cabelo bem grande, e cheio de tomadas amarradas no pescoço (CAETANO VELOSO apud DUNN, 2010, p.160).

A partir do Tropicalismo, os gestos performáticos se intensificaram. A construção do corpo de Caetano se transformou em interface com o *happening* *É Proibido Proibir*. O referido cantor, durante a apresentação, no palco do Festival, foi construindo movimentos corporais e compondo uma dança provocativa. Segundo Calado (1997), o cantor provocou ainda mais a plateia, criando uma dança que apostou na sensualidade do movimento da pélvis, projetados para frente e para trás, um movimento de quadris que imitava uma relação sexual. O referido autor complementa que depois que Caetano saiu do palco, Lennie Dale, artista polivalente, coreógrafo brasileiro importante, cumprimentou o cantor nos bastidores, dizendo que tinha adorado a dança.

A plateia respondeu gritando e jogando lixo no palco, enfurecida, reagindo diretamente contra a proposição de Caetano (DUNN, 2010). Engajamentos emotivos e perceptivos se aglutinaram nesse evento, de modo a aproximar todos em um *happening* coletivo. Segundo Cohen (2009), no *happening*, a relação entre o espectador e a obra produz um distanciamento psicológico menor.

De acordo com Calado (2007), bolas de papel, tomate, ovos, inclusive pedaços de caixas de madeira foram arremessados pela plateia. Gilberto Gil subiu ao palco para apoiar os amigos e foi atingido por uma barra de madeira e só mais tarde, nos bastidores, percebeu que sua perna sangrava. (CALADO, 2007). Por fim, Caetano Veloso fez o discurso que coroou o *happening*:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder?...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!... Eu hoje vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival... e fazê-la explodir... foi Gilberto Gil e fui eu... O problema é o seguinte: estão querendo policiar a música brasileira...Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso... Gilberto Gil está aqui comigo para nós acabarmos

com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Nós só entramos no festival pra isso... Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil. O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! (APUD DUNN, 2009, p.160 e 161).

É possível perceber através dessa narrativa discursiva que Caetano Veloso proferiu um discurso corajoso que criticou o sistema e a estrutura dos festivais, além de fazer críticas políticas à configuração que a esquerda vinha assumindo naquele período. A relação com conteúdos e alusões políticas com as novas sociabilidades e sensibilidades da década de 1960 influenciaram diretamente na construção do corpo desses artistas.

É importante destacar aqui a microfísica do poder abordada por Foucault (2012) com a intenção de compreender as flutuações de forças que ocorreram junto ao *happening* de Caetano Veloso. Para Foucault (2010):

Ora, o estudo desta microfísica supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma “apropriação”, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que um privilégio que se pudesse deter; que lhe seja dado como modelo antes a batalha perpétua que o contrato que faz uma cessão ou a conquista que se apodera de um domínio (FOUCAULT, 2012, p.29).

Quando Caetano Veloso, em seu discurso nos diz: “Nós só entramos no festival pra isso... Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? (...)” (APUD DUNN, 2010), pode se observar que o artista demonstra essa atividade ascendente do poder, que permite analisá-lo no interior dos “níveis mais elementares da sociedade” (FOUCAULT, 2012, P.287). Nesse caso, a ascendência do poder está no posicionamento e na participação de Caetano nesse evento. O fato é que no *happening* o cantor respondeu a mecanismos de poder instaurados pela organização da sistemática do festival em dada conjuntura histórica, utilizando-se de outras técnicas de poder a partir de um arranjo de forças que ele articulou no momento de sua apresentação no próprio interior do festival de música.

O *happening* se construiu a partir dessas flutuações de forças representadas pelo artista, pela plateia e pelos jurados. No momento em que foi chamado ao palco para cantar, Caetano proferiu um discurso corajoso. Neste sentido, enquanto artista, ele se posicionou politicamente e fez uma crítica à estrutura festiva de dentro desse sistema.



Com isso, pudemos observar através do *happening* *É Proibido Proibir*, de 1968, novas possibilidades para compreender como as práticas discursivas agem também enquanto tática para compor novas disposições de poder colocadas na relação entre artista e plateia.

### Referências:

BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico; A poética do espaço*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARMO, Paulo Sergio do. *Culturas da rebeldia*. São Paulo: Senac, 2003.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DUNN, Christopher. *Brutalidade e Jardim: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, Alegoria e Alegria*. São Paulo: Ateliê, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*; tradução de Ligia M. Pondé Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1989.

------. *Microfísica do poder*. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 2012.

MARTINI, Maria Luiza Filippozzi. Espetáculo: acontecimento e documento. In: *Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural*. Porto Alegre: Asterisco, 2008.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

PESAVENTO, Sandra; SANTOS, Nádia; ROSSINI, Miriam. *Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural*. Porto Alegre: Asterisco, 2008.

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Castelo e Tancredo, 1964-1985*; tradução Mario Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro, R.J: Nova Fronteira, 1988.

### Notas

---

1 Segundo Ventura (1988), durante o *happening*, Caetano estava vestido com uma roupa de plástico verde e preta. Colares de correntes, tomadas penduradas e pedaços de lâmpadas compunham o restante do figurino.