

A Guerrilha Estética de Secos & Molhados como Semiótica Micropolítica¹

Luiza Müller²

Alexandre Rocha da Silva³

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

Resumo

Este artigo investiga a guerrilha estética do grupo Secos & Molhados enquanto processo molecular, como entendido por Felix Guattari, nascido das estruturas rígidas e molares da indústria cultural. Para tanto, parte de um debate acerca de sua existência enquanto fenômeno da cultura de massa a partir da conceituação de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer e Edgar Morin. Posteriormente, discorre a respeito da guerrilha estética como semiótica micropolítica expressa na performance e na androginia que a compõe.

Palavras-chave: Revolução molecular; Indústria cultural; Guerrilha estética; Cultura de massa; Secos & Molhados.

1 Introdução

Sob a censura do Regime Militar vigente no Brasil da década de 1970 entra em cena o trio de nome Secos & Molhados, hoje considerado importante expoente da música brasileira. O ano era 1973 e, de mãos dadas com a contracultura e a resistência estética, o grupo tornou-se, paradoxalmente, fenômeno da Cultura de Massas.

João Ricardo e Gerson Conrad deram início ao projeto. Após pouco tempo, tinham boa parte das canções que viriam a ser o repertório do trio que, mais tarde, ficou completo com a entrada de Ney Matogosso. O cantor foi responsável por boa parte da composição visual e performática de Secos & Molhados. Agregado a isso, a voz diferenciada de Ney, combinada com os poemas de ilustres figuras da literatura nacional compunham o tripé de elementos inovadores que o grupo trazia para a cena da música nacional (BAHIANA, 2006). Com o objetivo de investigar a relação paradoxal de agente contestador e fenômeno da Cultura de Massa, aqui abordaremos esse “conjunto da obra” como Guerrilha Estética – uma revolução molecular visual, expressa em sua performance e androginia, emersa da Indústria Cultura como agente molar.

¹ Trabalho apresentado na Divisão de Estudos Interdisciplinares, da Intercom Júnior – XII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela FABICO-UFRGS, email: luizaemuller@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social da FABICO-UFRGS, email: arsrocha@gmail.com

A existência ambivalente de Secos & Molhados existe na medida em que o grupo ocupou dois nichos paradoxais: o popular e o letrado, o *mainstream* e o *underground*, o conciliador e o contestador. Na lógica de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer (1985), aquele que impõe algum tipo de resistência ao sistema garante sua sobrevivência integrando-se às lógicas da indústria cultural. Sob esse prisma, compreendemos o trio como fenômeno da Cultura de Massas que teve a capacidade de questionar o *status quo* de dentro para fora. Nesse ponto, trazemos o conceito de ‘invenção-padronização’ de Edgar Morin (1981). Nele, o teórico defende que a contradição é a essência da cultura de massa, pois é o que permite sua adaptação ao público e do público a ela. No caso específico de Secos & Molhados, a heterogeneidade do público é especialmente relevante para a compreensão da inserção do grupo nos mecanismos da Cultura de Massa, visto que catalisaram diversas referências em um mesmo produto cultural, capaz de gerar a dupla mais-valia do sucesso mercadológico e da empatia do público massivo que estava, contudo, a serviço de um posicionamento disruptivo.

Como o eletrodo negativo que ativa a corrente elétrica da Cultura de Massa, a estética e a musicalidade de Secos & Molhados é de guerrilha, andrógina e performática. Tal guerrilha se enquadra na Revolução Molecular (GUATTARI, 1985), na qual o agenciamento do desejo atua no combate ao poder institucionalizado, seja do governo ou da indústria cultural.

2. A contramola que resiste

Gerson Conrad (2013) utiliza o termo “guerrilha estética” para denominar a resistência comportamental instituída pelo movimento *hippie* e outras expressões da contracultura nos anos 1960 e 1970. Guerrilha essa oriunda como um subproduto de forças opressoras, sendo que, no Brasil, podemos traçar um paralelo direto com a Ditadura Militar.

Cabeças cortadas sobre a mesa. Corpos seminus nos palcos (enquanto corpos completamente nus eram estraçalhados nos porões), menestréis que faziam da nostalgia da beleza a sua arma naquela guerra suja: uma rosa de Hiroshima “sem cor sem perfume sem rosa sem nada”. (CONRAD, 2013, p. 8).

Na Guerrilha Estética – diferente de uma noção antiga de arte na qual há papéis e regras bem estabelecidas – todos tomam parte no combate. “O artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador” (MORAES, 2013, s/p), ou seja, o artista dá o tiro, contudo não lhe cabe escolher o alvo da bala – sua estética é uma pulsão sígnica em

potencial. Como integrantes da contracultura, Secos & Molhados eram, também, baluartes desta resistência estética, menestréis/guerrilheiros.

O discurso institucionalizado de esquerda, ainda mais no contexto ditatorial, encontrava-se completamente contaminado por uma sistemática molar já viciada em suas práticas – duas instituições macropolíticas, dois discursos territorializados. Era preciso instaurar um eletrodo negativo – o molecular a emergir do molar.

“Enquanto que não é possível manter juntos numa mesma frase o prazer e o gozo com a revolução não se pode dizer que exista um ‘prazer da revolução’ ou um ‘gozo da revolução’ [...]” (GUATTARI, 1985, p. 173). A guerrilha estética de Secos & Molhados representa, justamente, o agenciamento do desejo no combate ao poder institucionalizado da ditadura e da Indústria Cultural, sendo essa a verdadeira fratura provocada no sistema. Nesse sentido, Guattari defende que “a luta deve ser levada em nossas próprias fileiras, contra nossa própria polícia interior” (GUATTARI, 1985, p. 24). Isso se aplica à Guerrilha Estética do trio na medida em que esta se apresenta no *front* do desejo – não levanta bandeiras, mas expressa uma sexualidade libertária através de sua performance e androginia, as quais iremos abordar a seguir.

Entretanto, é importante contrapor que até mesmo expressões estéticas e ideológicas antagônicas “(...) entoam o mesmo louvor ao ritmo do aço.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113) – a Indústria Cultural atua como força homogeneizadora da arte e de seus criadores. Além disso, enquanto agenciamento molar, de mãos dadas com a Ditadura Militar (no contexto específico investigado nesse trabalho), foi também força reguladora a nível micropolítico, por adentrar no campo dos agenciamentos do desejo de seus receptores. De acordo com a premissa de Deleuze e Guattari (1996), toda a sociedade e todo o indivíduo são atravessados por ambas as instâncias – molar e molecular. Por essa razão, compreendemos que o molecular, enquanto processo, pode nascer do molar.

Secos & Molhados são, justamente, a representação da potencialidade, mesmo que regrada, de inovação inerente à Indústria Cultural. Sendo esse o eletrodo negativo, a pitada de contestação, necessário para que a corrente do mercado funcione positivamente (MORIN, 1981). Num verdadeiro processo de *hackeamento*, João Ricardo, Gerson Conrad e Ney Matogrosso utilizaram dessa liberdade limitada para empreender uma intentona performática e andrógina que questionou, através de sua estética, o sistema que eles mesmos alimentavam.

Ademais, seguindo a lógica de Edgar Morin (1981), o mercado cultural cria o público de massa ao contrário de ser condicionado por ele. Portanto, Secos & Molhados como integrante dessa indústria, também criava seu público calcado no Capitalismo Mundial e Integrado que, de maneira desterritorializante, recompõe-se diante de crises e mudanças sociais.

3. Guerrilha estética performática

A performance está ontologicamente conectada com uma maneira disruptiva de encarar a arte. Essa visão transgressora busca uma aproximação direta com a vida, na qual se estimula o espontâneo, o orgânico e o natural. Além disso, Cohen (2002) defende que a performance promove um processo de dessacralização da arte. “Esse movimento é dialético, pois na medida em que, de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização dos atos comuns da vida [...] passam a ser encarados como atos rituais e artísticos.” (COHEN, 2002, p. 38). Há, justamente, uma corrente ancestral da performance que remete aos ritos tribais, assim como às celebrações dionisíacas de gregos e romanos e aos menestréis da Idade Média, sendo todas elas ligadas por uma interpretação natural e extrovertida. A performance é, portanto, pagã e intrinsecamente ligada ao campo do desejo.

O artista é um homem que não pode se conformar com a renúncia à satisfação das pulsões que a realidade exige. Toda arte é o desenho do desejo. O artista dá livre vazão aos seus desejos eróticos e fantasias. A realidade interdita o tempo todo. Desde coação social até a gramática. A obra de arte se caracteriza pela transgressão, por não obedecer à gramática. (FREUD *apud* COHEN, 2002, p. 37).

Sobre isso, Guattari (1985) retoma o grupo teatral Mirabelles, da França, que provocava os limites do gênero e extrapolavam, em sua performance, a representação do desejo com o objetivo primordial de chocar e, a partir do choque, desconstruir padrões. “Elas [as Mirabelles] recorrem ao travesti, ao canto, à mímica, à dança, etc., não como meios de ilustração de um tema, para distrair o espírito do espectador, mas sim para perturbá-lo, para agitar dentro dele zonas turvas de desejo que ele sempre se recusou a explorar” (GUATTARI, 1985, p. 43). No caso de Secos & Molhados, a performance tinha objetivo semelhante – os corpos nus, a maquiagem, as vestimentas, a dança e a interpretação das canções eram uma arte distante da mera contemplação. O trio era, por sua simples existência enquanto estética, uma grande afronta às regras limitantes da moral e dos bons costumes. “O objetivo primordial é um só, claro, flagrante: chamar a atenção de uma

plateia altamente massificada, usar um insólito visual para chocar [...]” (BAHIANA, 2006, p. 197).

Sobre a característica de guerrilha da performance, Frederico Moraes fala de uma arte que vai além da mera contemplação ou entretenimento – mas interage com o público e também é impactada por ele.

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma emboscada. Atuando, imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (...) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento do cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (...), sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (...) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que estranhamento ou repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação. (MORAES, 2013, s/p).

O artista de performance visa libertar e se libertar de amarras condicionantes da sociedade, assim como dos padrões impostos pelo sistema. “A performance trabalha ritualmente as questões existenciais básicas utilizando, para isso, recursos que vão desde o teatro da crueldade até elaborados truques sígnicos” (COHEN, 2002, p. 45). Desde o corriqueiro do cotidiano até os prazeres e os vícios que crescem inerentes à natureza do ser humano são explorados visualmente pela performance que choca, excita, enjoa e inspira.

Os praticantes da performance, numa linha direta com os artistas da contracultura, fazem parte de um último reduto que Susan Sontag chama de ‘heróis da vontade radical’, pessoas que não se submetem ao cinismo do sistema e praticam, à custa de suas vidas pessoais, uma arte de transcendência. (COHEN, 2002, p. 45).

Tal “vontade radical” é um “dever outro”, o qual “trata-se de uma etapa para tornar-se diferente daquilo que o corpo social repressivo nos destinou autoritariamente” (GUATTARI, 1985, p. 44). Aqui explicita-se o processo de singularização descrito por Guattari, em que a simples interiorização dos valores capitalísticos é boicotada em prol da criação de novos valores. Sobre o contexto no qual sua performance se inseria, Ney Matogrosso explica: “Eu era o que esperavam, o que eles reprimiam e era o que queriam reprimir sempre. [...] Eu não falava de política, mas eu me expunha de uma maneira que acabava sendo uma forma política de estar em público” (MATOGROSSO *apud* SILVA, 2007, p. 288). Seus espetáculos eram densos e complexos, e o corpo era uma peça tão importante para a interpretação da canção quanto a voz, assim como a roupa e o movimento tinham a mesma relevância nessa construção que a letra e a música.

“O discurso da performance é o discurso radical” (COHEN, 2002, p. 88). Sua linguagem é de combate e insurge, historicamente, como afronta a sociedades decadentes e

opressoras, além de caminhar na contracorrente de uma arte territorializada e institucionalizada que compactua com este sistema; por isso, para a compreensão da performance enquanto forma transgressora e periférica de arte, é preciso “[...] analisar a marginalidade, não como uma manifestação psicopatológica, mas como a parte mais viva, a mais móvel das coletividades humanas nas suas tentativas de encontrar respostas às mudanças nas estruturas sociais e materiais” (GUATTARI, 1985, p. 46).

Para Guattari, o objetivo das Mirabelles, por exemplo, era tirar a homossexualidade de seu gueto militante: “[...] o que lhes interessa é que espetáculos como o seu possam tocar não somente a massa de homossexuais, mas também a massa de pessoas que estão mal por não assumirem seus desejos” (GUATTARI, 1985, p. 44). A performance de Secos & Molhados, por sua vez, mesmo não tendo um interesse declaradamente político, como explicava Ney, atuava na desterritorialização de um tabu, sendo a sua existência em si um ato político. Por essa razão, a própria visualidade do grupo, enquanto imagens ativas do desejo, provocava a insurreição de sentimentos latentes no público – fossem eles de empatia ou repulsa. Nesse ponto é importante destacar, novamente, o figurino do trio, que tinha papel essencial no impacto de sua apresentação. Para essa compreensão, retomamos o fenômeno ocorrido no campo da arte da pintura.

Jackson Pollock lança a ideia de que o artista deve ser o sujeito e objeto de sua obra. Há uma transferência da pintura para o ato de pintar enquanto objeto artístico. A partir desse novo conceito, vai ganhar importância a movimentação física do artista durante sua ‘encenação’. O caminho das artes cênicas será percorrido então pelo approach das artes plásticas: o artista irá prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público. O passo seguinte é a body art (arte do corpo) em que se sistematizam essa significação corporal e a inter-relação com o espaço e a plateia. (COHEN, 2002, p. 44).

Da música ao ato de interpretá-la cenicamente à utilização do corpo como peça catalizadora na produção de novos signos, percebemos em Secos & Molhados uma grande conexão com o público. Zumthor (1997) coloca a relação entre o executante da performance e o espectador como elemento que pode ser tão determinante quanto o entorno que catalisa o processo de singularização. “A relação emocional que se estabelece entre o executante e o público pode não ser menos determinante, provocando toda espécie de dramatização ou de desdobramento do canto: intervenções do poeta no seu próprio jogo, que exigem uma grande destreza, mas engendram uma liberdade” (ZUMTHOR, 1997, p. 158). Na performance de Secos & Molhados, a relação com o público é de intensa interatividade e, até mesmo, de agressividade

A apresentação de uma performance muitas vezes causa choque na plateia (acostumada aos clichês e à previsibilidade do teatro). A performance é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor. A performance não é, na sua essência, uma arte de fruição, nem uma arte que se proponha a ser estética (muito embora, como já levantamos, se utilize de recursos cada vez mais elaborados para conseguir aumentar a ‘significação’ da mensagem). (COHEN, 2002, p. 46).

Ademais, a performance na qualidade de herdeira da radicalidade, como já comentamos, é uma linguagem de experimentação que não estabelece compromissos com a mídia, muito menos com as expectativas de público ou com uma ideologia política engajada. “Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, esta a força motriz da arte” (COHEN, 2002, p. 45). Para Ney Matogrosso, “o Secos & Molhados era frontalmente desafio” (VAZ *apud* SILVA, 2007, p. 267). Aquelas figuras que reboavam sem pudor e ostentavam tanto o feminino quanto o masculino, sem receio de parecer andrógino ou homossexual, chocavam, causando perplexidade e interesse. Ney, entretanto, buscava sempre uma experiência ainda mais intensa para o público. Por isso, de forma natural, agredia através de sua estética.

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 & Molhados não tinha nem essa justificativa. Era pura loucura. O João Ricardo ficava atrás de mim reboando, me agarrando, e eu ficava de quatro olhando sério para a cara das pessoas. (MATOGROSSO *apud* VAZ *apud* SILVA, 2007, p. 267).

Além da ditadura institucionalizada à época, os microfascismos eram também agentes mantenedores do sistema. Além do uso de cassetetes, censura e tortura, procurava-se o controle por meio de laços quase invisíveis que prendiam as pessoas de modo mais eficiente. Essas amarras eram a resistência primeira de um público que consumia Secos & Molhados como um produto da cultura de massas, mas que, todavia, também era atingido por essa performance que afrontava, na instância dos agenciamentos moleculares, o pensamento microfascista que legitimizava o governo totalitário, pois a “repressão é adaptada de modo que possa ser interiorizada mais facilmente” (GUATTARI, 1985, p. 64). O espetáculo do grupo era força em busca da “[...] libertação das energias populares e do desejo próprio de toda espécie de minorias oprimidas” (GUATTARI, 1985, p. 64).

Guattari (1981) assinalou que a noção clássica de desejo não dá conta de alguns processos sociais, essencialmente o da produção de subjetividade. De acordo com Deleuze

e Guattari (1996, p. 93), “o desejo nunca é separável de agenciamentos complexos que passam necessariamente por níveis moleculares, microformações que moldam de antemão as posturas, as atitudes, as percepções, as antecipações, as semióticas, etc.”. Deseja-se liberdade porque esse é um valor que aparece na sociedade como um ideal. Com efeito, os autores dizem que “não há pulsão interna no desejo, só há agenciamentos. O desejo é sempre agenciado, ele é o que o agenciamento determina que ele seja” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 112).

Por parte da massa, manifestações de preconceito apareciam quando eram cantadas músicas mais delicadas e sensíveis, como *Rosa de Hiroshima*. O grupo reagia agredindo o público deliberadamente. Tal agressividade, invariavelmente, sempre calava os gritos de “bicha” e demais enfrentamentos. Ney Matogrosso gostava, especialmente, quando assoviavam com a intenção de ofendê-lo.

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 sentira 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 *apud* SILVA, 2007, p. 268).

Paul Zumthor (1997) afirma a leitura e a oralidade como provocadores da expressividade corporal. A voz, ao ser pronunciada ou ouvida, provoca reações no corpo. A performance de Secos & Molhados traduzia a musicalidade em gestos cênicos. Para isso, eram utilizadas roupas extravagantes, plumas, colares, braceletes, penachos e outros adereços que reforçavam a sensualidade, além de criar uma atmosfera andrógina, sedutora, ambígua e provocativa. Ou seja, o grupo era uma bomba erótica, “[...] corpo masculino servindo de ‘cavalo’ a uma rumbeira com alma de cigana” (DIAS *apud* SILVA, 2007, p. 254).

O que quer que, por meios lingüísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz proclama emanção do nosso ser. (ZUMTHOR, 1997, p. 157).

Guattari defende que “colocar-se à escuta dos verdadeiros desejos do povo implica sejamos capazes de nos colocarmos à escuta de nosso próprio desejo [...]” (GUATTARI, 1985, p. 44). O choque provocado por Secos & Molhados advinha, portanto, de desejos

enrustidos. O público agredia por se sentir atingido no âmago daquilo que ainda não havia sido libertado dentro de si. “O artista lida com a transgressão, desobstruindo os impedimentos e as interdições que a realidade coloca [...]” (COHEN, 2002, p. 45). No subcapítulo seguinte, a alforria da sexualidade será abordada através da característica andrógina da guerrilha estética do trio.

4. Guerrilha estética andrógina

É errôneo qualificar o amor de maneira unívoca, pois ele sempre comporta devires heterogêneos – devir planta, devir mulher, devir música, etc. Possuir uma ideia de antemão permite que se reduza a dualidades branco/preto ou macho/fêmea. Essa “operação redutora-binarizante” existe com o objetivo claro de assegurar poder e dominação (GUATTARI, 1985). Ou seja, a construção política do sujeito está intrinsecamente vinculada aos objetivos de legitimação ou exclusão. Essas operações estão ocultas e também naturalizadas, pois se somam às estruturas jurídicas como seu fundamento. “O poder jurídico ‘produz’ inevitavelmente o que alega meramente representar; [...] Com efeito, a lei produz e depois oculta a noção de ‘sujeito perante a lei’ [...]” (BUTLER, 2003, p. 19). Disso decorre a marginalização das minorias não representadas pela lei e sua subsequente necessidade de se automarginalizarem como única alternativa de alguma instância de luta ou reivindicação, visto que o sujeito do marginal é produzido e reprimido pelas estruturas de poder que teriam como papel emancipá-lo.

Na instância do gênero, tudo que fuja aos valores e sistemas da sexualidade dominante está, na verdade, correlacionado a eles através de uma relação de opressão. “Sua dependência da normalidade heterossexual se manifesta por uma política do segredo, uma clandestinidade alimentada pela repressão e também por um sentimento de vergonha ainda vivo nos meios ‘respeitáveis’ [...]” (GUATTARI, 1985, p. 34). Para Judith Butler (2003), a causa de tal sentimento de vergonha é o vestígio contemporâneo da hipótese do “estado natural”, isto é, o binarismo homem/mulher – “[...] fábula fundante que é constitutiva das estruturas jurídicas do liberalismo clássico” (BUTLER, 2003, p. 20).

A androginia, portanto, promove a descontinuidade dos padrões, da ordem natural; associada à guerrilha estética, sua função é desarrumar o cotidiano, “[...] colocando em circulação objetos insólitos, enigmáticos, aterrorizantes. A arte teria, então, como meta quebrar a lógica do sistema de objetos, tumultuando o cotidiano. [...] No lugar da rotina, o insólito, o imprevisto” (BRETON *apud* MORAES, 2013, s/p).

Tomando essa premissa, compreende-se a lógica de Ney Matogrosso, que não desejava definir, mas confundir; buscava ser tudo e qualquer coisa, emaranhando os olhos de quem vislumbrasse o espetáculo engendrado por Secos & Molhados, composto também por Gerson Conhad e João Ricardo que acompanhavam seu *lead singer* na expressão ambígua de sexualidade. “[...] cada um saía do armário para brincar com Eros ali encarnado, contestando regras e limites claros, borrando as fronteiras do ‘é homem ou mulher’, sem outra possibilidade” (SILVA, 2007, p. 268). Sobre isso é interessante a visão de Butler do gênero como artifício flutuante:

Quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino quanto um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino. (BUTLER, 2003, p. 24-25).

Eram homens *viris*, mas não deixavam de ser mulher; libertavam-se de condicionantes da sociedade através de sua performance e expressavam sexualidade híbrida – andrógina.

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 *apud* SILVA, 2007, p. 253).

Judith Butler (2003) defende que a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre o que compreendemos por corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. “Além disso, mesmo que os sexos pareçam não problematicamente binários em sua morfologia e constituição [...] não há razão para supor que os gêneros também devam permanecer em número de dois” (BUTLER, 2003, p. 24). Nesse sentido, o que Ney expressa é uma vontade de extrapolar esses signos preestabelecidos, não querendo parecer uma coisa específica, pois, “quanto mais indefinido, mais aberto e mais amplo pode ficar tudo”. Assim, a restrição binária do sexo é resultado de um sistema de heterossexualidade compulsória, sendo a derrubada desse paradigma, o primeiro passo para o verdadeiro humanismo da pessoa livre dos grilhões normativos do gênero homem ou mulher (WITTING *apud* BUTLER, 2003).

Na dialética que determina o gênero como construção social, o corpo se apresenta como um meio passivo sobre o qual agem signos sociais e culturais ou como “[...]”

instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por sim mesma” (BUTLER, 2003, p. 27). Entretanto, o corpo, assim como o gênero, também pode ser uma construção. De qualquer maneira, gênero e sexo são livres ou fixos em função de um discurso que busca estabelecer limites ou salvaguardar dogmas. Ou seja, toda e qualquer configuração de gênero é possível; porém, as fronteiras analíticas sugerem limites condicionantes, e esses limites advêm de um discurso cultural hegemônico e binário.

Buscando signos ainda indefinidos, *Secos & Molhados* representava o irrepresentável, pois, em uma linguagem predominantemente masculinista e falocêntrica, as mulheres, por exemplo, assim como os homossexuais, constituem o inexistente.

Numa linguagem que repousa na significação unívoca, o sexo feminino constitui aquilo que não se pode restringir nem designar. Nesse sentido, as mulheres são o sexo que não é ‘uno’, mas múltiplo. (...) Assim, o sexo que não é uno propicia um ponto de partida para a crítica das representações ocidentais hegemônicas e da metafísica da substância que estrutura a própria noção de sujeito. (BUTLER, 2003, p. 28-29).

Para Guattari, toda organização advinda do desejo deve compartilhar de um devir mulher, pois ele constitui uma linha de fuga à repressão institucionalizada “como acesso possível a um ‘mínimo’ de devir sexuado, e como última tábua de salvação frente à ordem estabelecida” (GUATTARI, 1985, p. 36). Portanto, o binarismo homem/mulher existe para embasar uma ordem social que desemboca nas oposições de classe, de casta, etc. Além disso, tudo aquilo que rompe normas preestabelecidas está ligado aos devires heterogêneos que mencionamos anteriormente. “Toda semiotização em ruptura implica numa sexualização em ruptura. Não se deve, portanto, [...] colocar a questão dos escritores homossexuais, mas sim procurar o que há de homossexual em um grande escritor, mesmo que ele seja, além disso, heterossexual” (GUATTARI, 1985, p. 36). Da mesma maneira, em *Secos & Molhados*, a questão não é defini-los como andróginos, mesmo que o sejam ou que encarem sua orientação como homossexual ou heterossexual, mas buscar neles o que há de andrógino semioticamente.

A guerrilha estética andrógina de *Secos & Molhados* contesta, através de seus elementos visuais, o “poder” heterossexual em seu próprio terreno, pois, como produto cultural, *Secos & Molhados* teria o papel de propagar os valores vigentes, em concordância com a indústria cultural. Entretanto, de maneira vanguardista, utiliza-se da estética como posicionamento político. “Agora quem vai ter que prestar contas é o heterossexualismo. O problema está deslocado, o poder falocrático tende a ser questionado” (GUATTARI, 1985, p. 34). Tal campo de poder abrange o eixo da diferença sexual, desenhando um mapa de

intersecções. No lugar de atuar exclusivamente nas economias significantes masculinistas, “[...] a apropriação e a supressão dialéticas do Outro são uma tática entre muitas, centralmente empregada, é fato, mas não exclusivamente a serviço da expansão e da racionalização do domínio masculinista” (BUTLER, 2003, p. 34).

Todavia, existe ainda outro nível mais molecular. Nele,

não se distinguiriam mais de uma mesma maneira as categorias, os agrupamentos, as ‘especialidades’, em que se renunciaria às oposições estanques entre os gêneros, em que se procuraria, ao contrário, os pontos de passagem entre os homossexuais, os travestis, os drogados, os sadomasoquistas, as prostitutas; entre as mulheres, os homens, as crianças, os adolescentes; entre os psicóticos, os artistas, os revolucionários. Digamos, entre todas as formas de minorias sexuais, desde que se saiba que neste domínio só se pode ser minoritário. Neste nível molecular, nos deparamos com paradoxos fascinantes. Por exemplo, pode-se dizer ao mesmo tempo: 1) que todas as forças de sexualidade, todas as formas de atividade sexual, se revelam fundamentalmente aquém das oposições personológicas homo/hétero; 2) que no entanto elas estão mais próximas do homossexualismo e daquilo que se poderia chamar de um devir feminino. (GUATTARI, 1985, p. 34-35).

Contudo, a libido condiciona-se, ao nível do corpo social, a se binarizar. Ela é tomada pela oposição de classe e de sexo: “[...] ela tem que ser machona, falocrática; ela tem que binarizar todos os valores – oposição forte/fraco, rico/pobre, útil/inútil, limpo/sujo, etc.” (GUATTARI, 1985, p. 35). Já como corpo sexuado, a libido está envolta no devir mulher, que serve de referência na tela de outros devires heterogêneos. Constitui-se como a libertação dos condicionantes binários da libido, vestindo a condição de mediador diante de outros devires sexuados.

A sexualidade não está, portanto, somente no espectro da intimidade de cada indivíduo, pois estão em jogo uma enorme gama de fenômenos sociais, como a exploração capitalista e as relações de sujeição que ela. Trata-se, por essa razão, de buscar uma definição para o que seria a sexualidade numa sociedade liberta dessas influências (GUATTARI, 1985). Uma guerrilha no campo da androginia seria, então, uma luta por libertação social.

A matriz cultural que estabelece e regula a forma e o significado da sexualidade, além de construir determinismos acerca da identidade de gênero, precisa, para desenvolver sua ordem, que certos tipos de identidade não possam existir. Sendo essas últimas as que o gênero não decorre do sexo fisiologicamente falando, e que as práticas do desejo também não o fazem. Partindo dessa premissa reguladora, certos tipos de identidade de gênero que não correspondem aos padrões passam a serem “falhas do desenvolvimento” ou impossibilidades lógicas, justamente por não se conformarem às normas da inteligibilidade

cultural binária. A androginia visual de Secos & Molhados, assim como toda “falha” que adentre e contamine essa matriz cultural é a contramola a resistir e gera reflexão. “[...] sua persistência e proliferação criam oportunidades críticas de expor os limites e os objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade e, conseqüentemente, de disseminar, nos próprios termos dessa matriz de inteligibilidade, matrizes rivais e subversivas de desordem de gênero” (BUTLER, 2003, p. 39).

Como um dos fundamentos do capitalismo, a alienação sexual consiste na polarização do corpo social na masculinidade em oposição à objetificação do corpo feminino, que se transforma em mercadoria. O desejo, nessa dialética, fica em segundo plano, extraditado no devir mulher. Por isso, a questão deixa de ser qual dos papéis se irá representar, o feminino ou o masculino, mas sim libertar os corpos das representações e constrangimentos do corpo social, assim como dos papéis, das posturas e dos desejos estereotipados. “O essencial aqui não é [...] movimento de transformação. [...] um homem que ama seu próprio corpo, o homem que ama o corpo de uma mulher ou de um outro homem está sempre, ele próprio, implicado secretamente num devir feminino” (GUATTARI, 1985, p. 43).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Secos & Molhados, além de equação para o sucesso de mercado, compreendemos a Guerrilha Estética também como potência transgressora do *status quo*, guardadas as suas limitações de grupo musical e produto cultural. Essa ambivalência consiste no agenciamento do desejo como afronta ao poder da Ditadura e da Indústria Cultural. Pois, em um contexto em que o discurso dos partidos e organizações oficiais de esquerda haviam sido silenciados, era necessária a insurgência de forças micropolítica capazes de combater tal opressão, sendo essa a verdadeira fratura provocada no sistema. Elementos da Guerrilha Estética de Secos & Molhados podem se enquadrar, pontualmente, como essa força. Bandeiras não eram levantadas e discursos ideológicos não eram proferidos, porém, o grupo era combatente na medida em que se livrava da autocensura advinda do medo da repressão e postava-se no *front* do desejo através da expressão de corpos sexualmente livres e libertadores. Tal processo de libertação, entretanto, não se dava através da empatia. O trio buscava o embate direto com seu público, buscando chocar e provocar. A nudez, a dança, os figurinos e a maquiagem tinham o objetivo claro de chamar a atenção e afrontar todo e qualquer preconceito ou desejo enrustido por parte da plateia.

É no âmbito do corpo e do desejo, expresso em sua performance no palco, que podemos considerar o grupo transgressor. Sua arte era emboscada – criadora de ambiente tenso e de constante expectativa. O comportamento, principalmente de Ney Matogrosso, mostrava o posicionamento de artista-guerrilheiro que, de maneira insistente, ataca. Esse ataque, todavia, não busca aniquilar, mas provocar o oponente ao revide constante, para criar uma relação eterna de ‘toma lá, dá cá’. O artista provoca o choque, o público responde, o artista investe novamente e, dessa maneira, a performance mantém-se viva. O objetivo primordial dessa afronta provocada pela Guerrilha Estética é, primeiramente, libertar o próprio artista de sua auto-censura e, paralelamente, libertar o público das amarras que o prendem aos cerceamentos do sistema.

Compreendemos esse processo através do conceito de ‘devir outro’ de Guattari (1985), que consiste no primeiro passo dado para tornar-se diferente daquilo que a sociedade opressiva determina. Nesse contexto, a androginia expressa na estética do grupo mostrou-se como a alternativa mais contestadora disponível, visto que representava uma fuga aos padrões estabelecidos de identidade de gênero, sejam os aceitos, ou mesmo os marginalizados – Secos & Molhados não era homem, mulher, gay ou travesti, mas sim um signo composto por todos esses elementos. Calcada na ideia de ‘devir mulher’ (GUATTARI, 1985), a estética do trio representava a descontinuidade de todos esses padrões fundados na ordem binária de gênero, pois buscava ampliar sua indefinição visual. O grupo representava o irrepresentável, visto que a realidade masculinista e falocêntrica exclui o feminino de suas instâncias de poder. “Nesse sentido, as mulheres são o sexo que não é ‘uno’, mas múltiplo.” (BUTLER, 2003, p. 28 e 29)

Por isso, o grupo pôde fomentar um novo debate, retirando as discussões de gênero ne guetos militantes. O choque provocado por sua visualidade tinha o objetivo primeiro de libertar os corpos dos constrangimentos do corpo social e seus estereótipos.

Para Secos e Molhados o corpo era também uma construção, não servindo apenas para expressar uma vontade mental de identidade de gênero. Sua performance colocava o corpo como uma tela em branco na qual o grupo desenhava as infinitas possibilidades da multiplicidade visual e sexual que desejavam fazer real e possível – mais que um mero instrumento passivo diante da identidade de gênero. A Guerrilha Estética era produto do Devir Mulher, o abraço ao indefinido, inexistente e, por isso, libertador.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- BAHIANA, Ana Maria. **Nada sera como antes - MPB anos 70, 30 anos depois**. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2006.
- BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed, 2006.
- GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular: Pulsões política do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografia do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2010.
- GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papyrus, 2008.
- CONRAD, Gerson. **Meteorico Fenômeno**. São Paulo: Anadarco, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs; capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1996.
- MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional**. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.
- MOTTA, Nelson. **Noites tropicais : solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX : o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- MORAES, Frederico de. **O corpo é o motor da obra**. Disponível em: <<http://arteref.com/gente-de-arte/o-corpo-e-o-motor-da-obra/>>. Acesso em: 21 nov..2014.
- MUGGIATI, Roberto. **Rock, o Grito e oi Mito: A musica pop como forma de comunicação e contracultura**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- SILVA, A. R.; ARAUJO, A. C. S. Percursos para uma semiótica crítica. *In: XXXVI Intercom – Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2013, Manaus. Anais do Congresso Brasileiro de Comunicação, 2013.*
- SILVA, Maurício F. **Comunicação e autoritarismo no Brasil: a política de comunicação do regime militar**. Cruz das Almas: Editora UFRB, 2012.
- SILVA, Vinícius Rangel Bertho da. **O doce e o amargo do Secos & Molhados: poesia, estética epolítica na música popular brasileira**. Dissertação (Mestrado em Letras). Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.
- VARGAS, Herom. **Secos & Molhados: experimentalismo, mídia e performance**. *In: XVIII Compós*, Rio de Janeiro, 2010.
- ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação, 2004.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.