



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

**SHEYLA CASTRO DINIZ**

**DESBUNDADOS & MARGINAIS:  
MPB E CONTRACULTURA NOS “ANOS DE CHUMBO” (1969-1974)**

**CAMPINAS  
2017**

**SHEYLA CASTRO DINIZ**

**DESBUNDADOS & MARGINAIS:  
MPB E CONTRACULTURA NOS “ANOS DE CHUMBO” (1969-1974)**

Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Sociologia.

***Orientador:* MARCELO SIQUEIRA RIDENTI.**

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA POR SHEYLA CASTRO DINIZ, ORIENTADA PELO PROF. DR. MARCELO SIQUEIRA RIDENTI.



---

ASSINATURA DO ORIENTADOR

**CAMPINAS  
2017**

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** FAPESP, 2012/20608-0; CAPES

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Paulo Roberto de Oliveira - CRB 8/6272

D615d      Diniz, Sheyla Castro, 1985-  
Desbundados e marginais : MPB e contracultura nos "anos de chumbo"  
(1969-1974) / Sheyla Castro Diniz. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Marcelo Siqueira Ridenti.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Contracultura. 2. Ditadura. 3. Músicos brasileiros. 4. Música popular  
brasileira - Análise, apreciação. 5. Música popular - Brasil - 1969-1974. 6.  
Registros sonoros - Indústria - Brasil. I. Ridenti, Marcelo Siqueira, 1959-. II.  
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências  
Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Desbundados and marginais : MPB and counterculture in the  
"years of lead" (1969-1974)

**Palavras-chave em inglês:**

Counterculture

Dictatorship

Brazilian musicians

Brazilian popular music Analysis, appreciation

Popular music - Brazil - 1969-1974

Sound recordings - Industry - Brazil

**Área de concentração:** Sociologia

**Titulação:** Doutora em Sociologia

**Banca examinadora:**

Marcelo Siqueira Ridenti [Orientador]

Marcos Francisco Napolitano de Eugênio

Celso Fernando Favaretto

José Roberto Zan

Michel Nicolau Netto

**Data de defesa:** 05-09-2017

**Programa de Pós-Graduação:** Sociologia



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

**A Comissão Julgadora dos trabalhos de defesa de Tese de doutorado, composta pelos professores doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada no dia 5 de setembro de 2017, considerou a candidata Sheyla Castro Diniz aprovada.**

Prof. Dr. Marcelo Siqueira Ridenti (Orientador) – IFCH/Unicamp

Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto – FFLCH/USP

Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio – FFLCH/USP

Prof. Dr. José Roberto Zan – IAR/Unicamp

Prof. Dr. Michel Nicolau Netto – IFCH/Unicamp

***A Ata de Defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no processo de vida acadêmica da aluna.***

*Para meus pais e para o Lucas, pelo amor incondicional.  
Para minha terapeuta, pela sanidade mental, e corporal.  
E para meu negro gato Melodia, pela companhia.*

## AGRADECIMENTOS

Tentarei ser sucinta, pois, para realmente contemplar as inúmeras pessoas que cruzaram o meu caminho nesses cinco anos e meio de doutorado, e que, direta ou indiretamente, contribuíram com ele, meus agradecimentos certamente ficariam mais longos do que esta tese. Tese que tantas vezes se fez sujeito e angústias me trouxe (desconheço alguém que diga o contrário quando se escreve uma), mas que, em contrapartida, lapidou meu olhar investigativo, descorrinou para mim um universo de pesquisa pouco explorado, levou-me a conhecer uma porção de gentes e lugares, e mostrou-me, uma vez mais, que sou apaixonada pelo que faço. (Reconciliar com a tese é reconciliar consigo mesma).

Agradeço a Percília, Leonardo e Lucas pelo amor imenso, pela compreensão e apoio irrestritos; pelos cuidados e abraços (e queijos, rs.) que de tempos em tempos fui ali buscar nas *Geraes* (continuarei indo), a uns 600 quilômetros daqui... Sou grata ao meu orientador, desde o mestrado, Marcelo Ridenti, ele que sempre confiou em meu trabalho e o incentivou, mesmo quando tudo parecia meio nebuloso: “*No woman, no cry...*”. Os professores Celso Favaretto, Marcos Napolitano, José Roberto Zan e Michel Nicolau Netto tão prontamente aceitaram a compor a banca de defesa, tecendo leituras perspicazes e estimulantes sobre meu texto e encorajando sua divulgação em artigos e, quem sabe, em livro. Estendo meu apreço aos professores Renato Ortiz, Mário Augusto Medeiros, Márcia Tosta Dias, Anaïs Fléchet (que supervisionou meu estágio doutoral na *Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines*), Afrânio Garcia e Vassili Rivron (neles também tive acolhida intelectual em Paris), Walter Garcia (cuja disciplina no IEB/USP, sobre canção, instigou possibilidades interessantes de análises), Adalberto Paranhos (amigo de longa data e ex-orientador na UFU) e José Adriano Fenerick (coordenador do Grupo de Estudos Culturais, GECu, da UNESP/Franca). Por mais que não estivessem presentes no “Dia D”, pude contar, em diversas ocasiões no decorrer desse processo, com suas interlocuções e com seus ouvidos atentos sobre minha pesquisa e, em alguns casos, sobre tantos outros temas.

Sintam-se igualmente considerados, aqui, todos os integrantes do *Grupo de Estudos em Música Popular: história, produção e linguagem*, do Instituto de Artes/Departamento de Música da Unicamp, grupo conduzido pelos queridos professores Zan e Rafael dos Santos. E, do mesmo modo, todos os membros do GECu, que vários bons *insights* me proporcionaram *Nas trilhas do rock* (colóquio de 2016), bem como em nossos calorosos debates no *Cavern Club*. Em minhas viagens Brasil afora, e além Brasil, para participar de eventos acadêmicos, realizar entrevistas ou checar documentações em acervos, não me faltaram guaridas nem companhias

agradáveis: obrigada Íris Morais Araújo, Michele Bete Petry, Sheila Maria dos Santos, Gaspar Rodrigues, Flávio Mendes (não só por isso), Sabira Alencar, que me apresentou ao pesquisador Frederico Coelho, com quem troquei muitas ideias sobre a *cultura marginal*, de nosso comum interesse, e Livia Moraes, que intermediou o meu contato com João Sampaio, filho de Sérgio Sampaio. Ao João, agradeço pela disponibilidade, e por continuar reavivando a música do pai.

Às amigas que estiveram mais perto na reta final da escrita, ainda que distantes fisicamente, gostaria que soubessem o quanto foram e são importantes para mim. Um beijo afetuosos em cada uma de vocês: Juliana Guanais (sem palavras para agradecer sua força e presença! E mande aquele abraço para o Gil!), Luana Antunes e Zilda Martins (Paris tem desses encontros mágicos e para a vida inteira, não é?), Marcela Mendes Sales e nossa empatia instantânea que sobrevive e só cresce com o tempo – que Igor (valeu!) não nos ouça (rs.); e Bárbara Luisa Pires (“Miiiiga” – seu bordão inconfundível –, você estava coberta de razão, tudo deu certo!). Não me esqueci, como poderia? Obrigada Gabriel Rimoldi e Hugo César Palhares pelo carinho de anos (e por seguirem à risca as instruções de minha mãe, rs.); Joviniano Resende, que religiosamente me fez repetir, tal como um mantra, “Tese boa é tese defendida” (rs.); Warner Buke; Daniela Rezende; Milene Marques; Marcinho Moneta e Henrique Pasti, pelos diálogos tão providenciais e desabafos recíprocos; e João Augusto Neves, que aparecia lá em casa sem avisar, me arrancava da frente do computador e me atualizava sobre o mundo. Nas linhas que se seguem há ainda dedinhos de prosa com Daniela Vieira dos Santos, Gabriel Matuto, Luíza Carnicero, Maira Abreu, Marcelão de Sá, Rodrigos Merheb e Pezzonia e Vinícius Xegado.

Agradeço, como fã e pesquisadora, a Jorge Mautner, Jards Macalé e José Carlos Capinan pelas entrevistas que gentilmente me concederam. Rio 40 graus, Mautner não fez cerimônias e continuou como estava antes de minha chegada, de cueca, expondo, logo de cara (e de corpo), seu espírito libertário e anticonvencional. De minha parte, achei um sucesso! Macalé, depois de ter desfilado pela Mangueira, em homenagem a Maria Bethânia, me recebeu mesmo assim, numa quarta-feira de cinzas, entre caixas e com ensaio marcado para dali duas horas, em seu apartamento no Jardim Botânico, para onde se mudara recentemente. Capinan, em seu sossego no bairro soteropolitano de Rio Vermelho, conversou comigo tarde adentro, enquanto escutávamos, da janela, um ou outro pregão de rua. Coisas da Bahia... Entrevistá-los me fez constatar o quanto o assunto contracultura, no Brasil, pode render, justamente porque carece de fontes primárias que a Sociologia da Cultura ou a História ainda não registraram devidamente. Com o mesmo entusiasmo, sou grata a Walter Franco pelos telefonemas e opiniões compartilhadas; a Luiz Carlos Lacerda, Bigode, por atender solicitamente ao meu pedido e me

presentear com seu documentário *Casa 9*; e a Xico Chaves e Aurélio Michiles pelas informações e materiais preciosos que me forneceram (a Aurélio devo também agradecer pelo papo tão simpático em São Paulo).

Esta tese não seria viável sem a infraestrutura disponibilizada pela Unicamp, em especial pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, em cujo Arquivo Edgard Leuenroth (AEL) as funcionárias (obrigada!) decoraram o meu nome durante os seis meses que ali passei recolhendo dados sobre a contracultura na imprensa *underground* do início dos anos 1970. Muito menos viável seria sem o financiamento inicial da CAPES e, sobretudo, o da FAPESP.

Na entrevista com Macalé, uma fala sua me sensibilizou profundamente. Tomei aquela reflexão como se fosse destinada a mim, já que a socióloga, mais lendo e escrevendo do que cantando e tocando, nunca deixou de ser musicista: *A artista mesmo é aquela que se joga; que mergulha fundo na criação de alguma coisa; seja que linguagem for. Ela quer descobrir alguma coisa... Ela e mais tudo que a envolve. Daí ela vai depurando, até... Jogar a coisa pra fora!*

*Criar não se prendendo às coisas existentes aqui no Brasil – linguagem do lazer nacional – mas remetendo cartas internacionais. FROM BRAZIL. levar adiante tudo que resultou em mim. Morte às linguagens existentes. morte às linguagens existentes. experimente livremente. estratégia de vida: mobilidade no EIXO rio são paulo bahia. viagens dentro e fora da BR. deixar de confundir minha vida com o fim do mundo.*

**Waly Sailormoon, “Self – Portrait”.**

***Me segura qu’eu vou dar um troço ([1972] 2003: 106).***

## RESUMO

1969-74, no Brasil, foi um período marcado paradoxalmente pela forte repressão, censura e pelo extraordinário crescimento econômico impulsionado pelo próprio Estado autoritário. O ideário nacional-popular e as utopias revolucionárias que orientaram ações e projetos artísticos ao longo da década de 1960 se esvaíam com a consolidação da indústria cultural sob os “anos de chumbo”. Ao concentrar-me na MPB dos chamados marginais (ou “malditos”) e desbundados, com destaque para Jorge Mautner, Jards Macalé, Luiz Melodia, Sérgio Sampaio e Walter Franco, passando ainda pelos Novos Baianos, Secos & Molhados e por alguns daqueles egressos do tropicalismo, como Gilberto Gil, Gal Costa e Caetano Veloso, demonstro que a contracultura *made in Brazil*, não raras vezes tachada de escapista, alienada ou depressiva, não foi um simples mal-estar provocado pelo AI-5, tampouco uma semente mal plantada, em terras inóspitas, do fenômeno estadunidense. Pelo contrário: reinventando meios de lidar com a coerção, ganhou aqui uma porção de nomes, significados e um solo histórico *sui generis*. A partir da análise de documentos de época, canções e discos selecionados, além de festivais e outras atividades em que os músicos e seus parceiros estiveram envolvidos, sem negligenciar suas relações com a indústria fonográfica e os diálogos que estabeleceram com demais artistas atuantes, defendo a hipótese de que as novas experiências, linguagens, práticas e valores abarcados pela polêmica palavra contracultura configuraram-se, no Brasil daquele contexto, como uma *estrutura de sentimento*, afinada com transformações políticas, econômicas e socioculturais tanto em âmbito nacional quanto internacional.

**Palavras-chaves:** MPB anos 70; desbunde; músicos marginais; contracultura; ditadura.

## ABSTRACT

1969-74, in Brazil, was a paradoxical period marked by strong repression, censorship, and extraordinary economic growth driven by the authoritarian state itself. The national-popular ideals and the revolutionary utopias that guided artistic actions and projects throughout the 1960s were blurred by the consolidation of the cultural industry under the “lead years”. By concentrating on the MPB of the so-called marginal (or “cursed”) and *desbundados*, with emphasis on Jorge Mautner, Jards Macalé, Luiz Melodia, Sérgio Sampaio and Walter Franco, as well as New Baianos, Secos & Molhados and some of the Gilberto Gil, Gal Costa and Caetano Veloso, showed that the counterculture made in Brazil, not often described as escapist, alienated or depressed, was not a simple malaise provoked by AI-5, nor a badly planted seed in inhospitable lands, of the North American phenomenon. On the contrary: by reinventing means of dealing with coercion, it has gained here a number of names, meanings and a *sui generis* historical solo. From the analysis of periodicals, selected songs and discs, as well as festivals and other activities in which the musicians and their partners were involved, without neglecting their relations with the music industry and the dialogues they established with other performing artists, I defend The hypothesis that the new experiences, languages, practices and values encompassed by the controversial word counterculture were, in Brazil, contextual, as a structure of feeling, attuned to political, economic, and socio-cultural transformations both nationally and internationally.

**Keywords:** MPB 70's; Desbunde; Marginal musicians; Counterculture; Dictatorship.

# SUMÁRIO

|                                                                                                    |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                                                            | <b>13</b>  |
| <b>I – CONTRACULTURA BRASIL-MUNDO .....</b>                                                        | <b>21</b>  |
| UM PROBLEMA DE TERMINOLOGIA (E DE PERSPECTIVA): “LER COM OLHO-FÓSSIL OU LER COM OLHO-MÍSSIL” ..... | 21         |
| FLUXOS TRANSNACIONAIS NOS ANOS 1960 .....                                                          | 29         |
| CONTRACULTURA COMO ESTRUTURA DE SENTIMENTO, <i>MADE IN BRAZIL</i> .....                            | 45         |
| <b>II – A VIRADA CONTRACULTURAL.....</b>                                                           | <b>57</b>  |
| ... OU A VIDA CULTURAL NOS “ANOS DE CHUMBO” .....                                                  | 57         |
| -FA-TAL- .....                                                                                     | 65         |
| A AMBIVALÊNCIA DO <i>DESBUNDE</i> .....                                                            | 71         |
| <i>ACABOU CHORARE</i> : O <i>DESBUNDE</i> DOS NOVOS BAIANOS .....                                  | 77         |
| <b>III – “MALDITOS” &amp; MARGINAIS.....</b>                                                       | <b>92</b>  |
| CUIDADO! HÁ UM AI-5 NA PORTA PRINCIPAL!.....                                                       | 92         |
| A CONSTELAÇÃO DOS SIGNIFICADOS EM DISPUTA .....                                                    | 98         |
| <i>SOCIEDADE DA GRÃ-ORDEM</i> E O BLOCO DO SAMPAIO .....                                           | 102        |
| MACALÉ E SEUS PARCEIROS MARGINAIS.....                                                             | 115        |
| WALTER FRANCO: “QUE É QUE TEM NESSA CABEÇA, IRMÃO?” .....                                          | 132        |
| <b>IV – CONTRACULTURA E MISTICISMO NO EXÍLIO .....</b>                                             | <b>145</b> |
| <i>O DEMIURGO</i> E OUTRAS PERIPÉCIAS .....                                                        | 145        |
| COMEÇOU A CIRCULAR O <i>EXPRESSO 2222</i> ... ..                                                   | 151        |
| <i>SE ORIENTE, RAPAZ</i> ... ..                                                                    | 156        |
| <b>V – CONTRACULTURA: ENGAJAMENTO E MASSIFICAÇÃO.....</b>                                          | <b>165</b> |
| O SHOW DE GILBERTO GIL NA POLI/USP (1973) .....                                                    | 165        |
| <i>O BANQUETE DOS MENDIGOS/ APRENDER A NADAR</i> .....                                             | 173        |
| SECOS & MOLHADOS: LIBERAÇÃO SEXUAL E FENÔMENO DE MASSA .....                                       | 181        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>                                                                  | <b>190</b> |
| <b>FONTES E REFERÊNCIAS .....</b>                                                                  | <b>195</b> |
| 1. FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....                                                        | 195        |
| 2. FONTES DISCOGRÁFICAS .....                                                                      | 212        |
| 3. ENTREVISTAS REALIZADAS PARA A PESQUISA E DEPOIMENTOS .....                                      | 216        |
| 4. OUTRAS ENTREVISTAS CONSULTADAS.....                                                             | 216        |
| 5. FONTES DE JORNAIS E REVISTAS .....                                                              | 217        |
| 6. FILMES E DOCUMENTÁRIOS .....                                                                    | 222        |
| 7. OUTRAS FONTES AUDIOVISUAIS .....                                                                | 224        |
| 8. SITES .....                                                                                     | 224        |

## INTRODUÇÃO

*Costura, meu amor, costura  
Com linha pura o meu amor com o teu  
Pinta e borda que dá pano pra manga  
O meu amor com o teu [...]*  
**“Pano pra manga” (Jards Macalé e Xico Chaves)**  
**LP *Let's play that* (Rock Company, 1983).**

Ao nos voltarmos para a história político-econômica e sociocultural brasileira da passagem dos anos 1960 e 1970, dois momentos se colocam de maneira bem evidente. O primeiro diz respeito ao Ato Institucional n.º 5 (AI-5), o “golpe dentro do golpe” de 13 de dezembro de 1968 e que perdurou por dez anos, mas cujas medidas ultraconservadoras e antidemocráticas se fizeram notar, com mais rigor, ao longo do governo Médici (1969-74). O outro apontava para os primeiros sinais de arrefecimento do regime militar a partir de 1975, com a tramitação do processo “lento, gradual e seguro” de transição da ditadura à democracia sob o governo Geisel (1974-1979). A repressão e a tortura, ainda muito expressivas, começaram a ser questionadas com mais contundência pela sociedade civil e por segmentos “mais brandos” dentro das próprias forças armadas. 1968 e 1975 modificaram as expectativas em relação ao destino do país.

O entremeio desses anos foi caracterizado pelo extraordinário salto na economia conhecido como “milagre brasileiro” ou “milagre econômico” (1968-73). Apoiado por subsídios e acordos internacionais, o Estado investiu em tecnologia avançada e em meios de comunicação de massa. Reestruturava-se um mercado cultural impulsionado pelo próprio Estado autoritário: a censura que impunha às especificidades de obras musicais, teatrais, visuais ou cinematográficas não impedia a generalidade da produção artística. Findado o “milagre”, o Estado elaborou o Plano Nacional de Cultura (PNC) e decretou que “cultura também é desenvolvimento”, embora o seu empenho nesse sentido não fosse tímido desde o golpe civil-militar de 1964. Para o sociólogo Renato Ortiz, o que surgiu de diferente na segunda metade dos anos 1970 foi a distribuição de renda e de oportunidades, estimulando o setor cultural num patamar bem mais dinâmico (cf. ORTIZ, 2006b: 113-148). 1975 sinalizava “o *boom* da canção brasileira”, ocasião em que as condições de criação e circulação deste produto, segundo a análise de Marcos Napolitano, irão melhorar significativamente, com a perspectiva da abertura política (cf. NAPOLITANO, 2002: 5).

Entre 1969 e esse “*boom* da canção”, a MPB (Música Popular Brasileira) esteve situada num contexto de profundas transformações políticas, econômicas e socioculturais, tanto em

âmbito nacional quanto internacional. Em que medida ela teria sido porta-voz da desconstrução de ideologias e valores próprios de uma época, e projetado, ao mesmo tempo, uma outra realidade política e sociocultural? A *contracultura* tem muito a dizer sobre esse processo. Mas como foi possível uma contracultura no Brasil naqueles anos paradoxalmente repressivos e desenvolvimentistas? Como equacionar contracultura e MPB, já que a sigla nasceu amalgamada a uma cultura de esquerda que se pretendia nacional e popular, ao passo que contracultura tem a ver com o abalo das fronteiras da memória nacional? A propósito, contracultura é um termo que qualifica apenas hippies, amor livre, drogas e rock? Termo que só adquire plena relevância para explicar o fenômeno estadunidense da década de 1960? E o que é *desbunde*? Uma postura declarada contra qualquer tipo de engajamento político? Uma gíria acusatória, mas ambivalente? E em até que ponto músicos e letristas denominados *marginais* estavam mesmo à margem? À margem de quê? Dos meios convencionais de produção? Do mercado capitalista? À margem das gravadoras e da apreciação do grande público?

Estas são perguntas às quais me propus a, antes do que meramente responder, problematizar. A MPB do início dos anos 1970, que hoje já conta com um número razoável de contribuições sobre a “trajetória”, a “obra” e outros vários aspectos que dizem respeito a um músico, uma banda ou a um grupo mais facilmente identificável de artistas, sem falar de trabalhos – a maioria artigos – que se dedicaram ao tema com uma mirada mais ampla<sup>1</sup>, consiste ainda num objeto de pesquisa pouco perscrutado pela bibliografia afinada com os estudos culturais, seja ela da área da Sociologia, História, Letras ou Música. A motivação primeira deste doutorado foi justamente constatar um hiato interpretativo no que tange à produção musical denominada “pós-tropicalista” e aquela outra que a precedeu. Os 15 anos que se somaram desde que iniciei (e concluí) as graduações em Música e Ciências Sociais até o término do doutorado em Sociologia levaram-me a dar muita importância para as relações da música com a sociedade de seu tempo. Digo a *canção gravada*, aquela comercializável em formato de disco – pois se trata de uma época anterior à do suporte digital – e que possui letra. Seria infrutífero, no entanto, ter a veleidade de contemplar “toda” uma produção musical que, entre 1969 e 1974, meu recorte temporal, foi abarcada pela sigla MPB.

Em minha escolha há um quê de gosto pessoal, como não poderia deixar de ser, embora o contrário, apesar de raro, aconteça. Escolha que, nem por isso, foi menos guiada por critérios objetivos, já que a contracultura, no Brasil, esteve impreterivelmente vinculada às expressões *desbunde* e *marginalidade*. No escopo desta última, os músicos, letristas e compositores

---

<sup>1</sup> Conferir, por exemplo: NAPOLITANO, 2002; BOZZETTI, 2007; BRITTO, 2003; NAVES, 2010; PERRONE, 1988; TATIT, 2005; VARGAS, 2012.

chamados *marginais* também atenderam, via de regra, pelo adjetivo *malditos*, um rótulo colado pela imprensa e pela indústria fonográfica e menos benquisto por eles do que o outro. Refiro-me a *Jorge Mautner*; *Jards Macalé* e a seus parceiros *Torquato Neto*, *Waly Salomão*, *José Carlos Capinan*, *Rogério Duarte*, *Chacal*, *Duda Machado* (que além de letristas eram escritores, poetas, jornalistas ou designers gráficos); *Luiz Melodia*; *Sérgio Sampaio*; e *Walter Franco*. Ocupam igualmente lugares privilegiados em minha pesquisa a cantora *Gal Costa*, que, pelo público e pela crítica, foi “eleita” “musa da contracultura brasileira”; *Os Novos Baianos*, autodeclarados hippies e considerados típicos representantes do *desbunde*, e os ícones do Tropicalismo *Caetano Veloso* e *Gilberto Gil*, que, mesmo exilados por imposição do regime militar de meados de 1969 até janeiro de 1972, não só vivenciaram o auge da contracultura na Inglaterra como seguiram fomentando discussões sobre o assunto na imprensa brasileira.

Os artistas que coloco em destaque – mas não só eles – colaboraram para alargar e ressignificar a MPB, sigla inicialmente identificada com a “música engajada” ou “canção de protesto”. Colocada em xeque pelos tropicalistas no fim dos anos 1960, é na década seguinte, porém, que a MPB se torna um complexo cultural plural, admitindo inclusive o rock em seus variados estilos; rock antes tido, por muitos, como símbolo-mor do imperialismo ianque. Sem negligenciar, na medida do possível, outros tantos que contribuem com o debate, meu objetivo consistiu em apreender, descrever e discutir, ao concentrar-me numa amostra de músicos e em suas produções discográficas, o que significou empiricamente a contracultura no Brasil nos “anos de chumbo”.

No primeiro capítulo, após aparar algumas arestas sobre o meu percurso intelectual ao trabalhar com a noção de contracultura, regressei um pouco no tempo em relação ao meu recorte específico, visando a situar alguns desses e outros artistas caros à pesquisa no escopo da arte engajada dos anos 1960. Meu propósito foi mostrar que, desde o início daquela década, o desejo por revolução social, explícito ou implícito em parte considerável da produção artístico-cultural, vinha muitas vezes acompanhado do ímpeto por libertação existencial e inovação estética, ímpeto que mais tarde ganharia corpo entre os *marginais* e/ou *desbundados*.

O Tropicalismo musical (1967-68), ao qual me atenho tendo em vista sua inegável importância artística e política, é normalmente apontado como a “porta de entrada” para a contracultura no Brasil. Proponho, a esse respeito, um olhar um pouco distinto. “Porta de entrada” ou alguma expressão semelhante implicaria conferir exterioridade à contracultura, palavra que, ao carregar todo um imaginário envolvendo a Inglaterra, a França e, acima de tudo, os Estados Unidos, perde muito em significado e potência quando avaliada unilateralmente, de “cima para baixo”, isentando-a de um processo que foi, também, local. Óbvio que a conjuntu-

ra política, socioeconômica e cultural era outra, mas criou-se, desde os anos 1960, e se intensificou no início da década seguinte, um fluxo de informações e de novos valores geralmente empobrecidos se se parte do princípio que jovens e artistas brasileiros tenham sido simplesmente influenciados. Essa abordagem me permitiu argumentar que a contracultura *made in Brazil* não foi uma mera aclimação do que se passava (ou do que já havia se passado) em países de Primeiro Mundo, mas sim um fenômeno de envergadura transnacional que teve aqui o seu chão histórico *sui generis*.

Em 1969, o Tropicalismo musical, tal qual se constituiu entre 1967-68, havia se esgotado. Seu legado, incontestado, fez com que pesquisadores e jornalistas renomados – e o que eles escreveram são reflexões incontornáveis<sup>2</sup> – propagassem, ao longo da década de 1970, o termo “pós-tropicalismo”. Ainda que utilizado como um marco temporal – para identificar tanto os tropicalistas num momento posterior quanto os que se relacionavam com eles mais diretamente e com suas propostas (como Jards Macalé, Waly Salomão, Luiz Melodia, Walter Franco, para citar alguns) –, o “pós-tropicalismo” acusava uma dificuldade de nomear, ou mesmo de etiquetar, experiências plurais e heterogêneas que surgiram no pós-68. O termo, por isso, e porque tende a generalizar ou a engessar, foi me parecendo cada vez mais anódino. Até quem o veiculou, Heloísa Buarque de Hollanda ([1998] 2014: 489), admitiria, a propósito de Waly, que a tentativa de assim classificá-lo “não parece dar conta da originalidade, complexidade e vigor experimental de seu talento e na criação da linguagem poética”. Ou, como notou Frederico Coelho (2010: 223), corre-se o risco de conferir uma “essência, um estatuto que impregna tudo o que vem depois”. Não há como negar, todavia, que “placas tectônicas” tenham sido (e que outras continuassem a ser) abaladas. É sintomático, aliás, outro “pós”, o de pós-moderno, não raras vezes atrelado ao “contra” de contracultura; questão que comentarei em minhas considerações finais sem ter a ambição de esgotá-la.

A contracultura está longe de encerrar possibilidades analíticas sobre a produção musical do início da década de 1970. Marcos Napolitano fez um balanço da MPB da época, referindo-se a três grandes circuitos socioculturais que, simultaneamente, marcaram o sistema cultural brasileiro como um todo. De um lado, estaria o “engajado”, herdeiro da “hegemonia nacional-popular dos anos 60”, e alinhado, em larga medida, à chamada esquerda ortodoxa. De outro, estaria o “massificado”, “marcado pela presença da indústria cultural amplamente capitalizada (editorial, fonográfica, televisual), que impunha aos produtos certas fórmulas e situava o artista dentro do *star-system*”. Já o terceiro seria o “alternativo, ligado tanto à heran-

---

<sup>2</sup> Conferir: VASCONCELLOS, 1977; HOLLANDA, [1978] 2004; WISNIK, 1979; BAHIANA, 1979.

ça das vanguardas quanto às novas subculturas jovens que explodiram no Brasil”. Tais “circuitos” não se encontravam isolados, como bem mostra o historiador, já que a suposta incommunicabilidade entre eles não permite “explicar o caráter híbrido que a MPB assumiu e sua peculiar relação com o mercado”. Noções como “resistência” e “cooptação” “devem ser situadas num conjunto mais amplo de problemas culturais, estéticos e ideológicos” (NAPOLITANO, 2005: 127-128).

Nenhum dos músicos com os quais trabalho esteve circunscrito a apenas uma dessas definições, como ficará claro ao longo dos capítulos. A minha hipótese é de que a contracultura, como um conjunto de práticas, valores e experiências, naquele período que vai do fim dos anos 1960 até meados da década seguinte, pode ser interpretada como uma *estrutura de sentimento*. Esta noção de Raymond Williams ([1961] 1984; 1979: 130-137), ou, melhor dizendo, esta hipótese cultural, deu-me condições teóricas e metodológicas para afirmar que todos aqueles artistas dialogaram de forma mais aberta e direcionada com novas coordenadas históricas que se afirmavam no pós-68. As utopias revolucionárias que orientaram boa parcela da produção artístico-intelectual dos anos 1960, bem como o ideário nacional-popular que sustentou essa produção dita engajada, já não terá espaço, não da mesma maneira, entre os considerados *desbundados* e/ou *marginais*, o que não significa, de modo algum, que eles tenham se eximido de criticar o regime ditatorial e o “milagre econômico” sob os mais diversos ângulos.

No segundo capítulo, após mapear algumas experiências artísticas e contraculturais fora do eixo Rio-São Paulo, discuto a ambivalência da gíria *desbunde*, ora usada como adjetivo acusatório, a designar “alienação” política, ora em acepção positiva, como sinônimo de quebra de tabus, revolução comportamental-sexual, anticonsumismo, anarquismo e pacifismo. A gíria circulava, sobretudo, no Rio de Janeiro, onde foi realizada a emblemática temporada de shows *-Fa-Tal-*, de Gal Costa, no final de 1971, e cujo disco gravado ao vivo foi batizado pela imprensa carioca de “álbum da geração desbunde”. Abordado igualmente neste segundo capítulo, principalmente no que concerne ao seu modelo de vida comunitário, o grupo Os Novos Baianos abraçou o *desbunde* pela via do ideário hippie; *desbunde* que, nalguma medida, gerou novos padrões estéticos (comportamento, vestuário, linguagem musical) como forma de “distinção”.

A referência à noção empregada por Pierre Bourdieu (2007) não é aleatória. A dimensão do caráter prático assumido por jovens e artistas encontra correspondência com a definição de *habitus*: “é um conhecimento adquirido e também um *haver*, um capital [...], indica a disposição incorporada, quase postural [...] de um agente em ação: tratava-se de chamar a atenção para o ‘primado da razão prática’” (BOURDIEU: 2009: 61). Apesar das particularidades do

*habitus* de Bourdieu e da *estrutura de sentimento* de Williams, ambos os autores lidavam com valores compartilhados em sociedade. Williams os concebia a partir de suas relações com os modos de produção econômica e sociocultural num determinado contexto. Bourdieu ressaltava como são formados e como *distinguem* os agentes no interior de um *campo* relativamente autônomo de produção. Não me atenho propriamente ao conceito de campo, mas o observo na medida em que auxilie a compreender, como pano de fundo, debates e lutas simbólicas em torno do *desbunde* e da *marginalidade*, que se converteram em pautas recorrentes no meio artístico-musical, político e jornalístico da época<sup>3</sup>.

Os “malditos” e/ou *marginais*, que não se furtaram de traços que remetem ao *desbunde*, lideravam o “*ranking*” de encalhe de discos, mantendo relações instáveis e às vezes complicadas com as gravadoras, sendo, ao mesmo tempo, reconhecidos por frações da crítica e do público por suas posturas ousadas e inovações musicais. Parto, no terceiro capítulo, da apresentação de Jards Macalé no IV Festival Internacional da Canção da TV Globo (IV FIC, 1969). Trago à tona consonâncias e dissonâncias que envolveram aquelas insígnias coladas sobre sua *persona*. Ao comentar sobre o LP *Jards Macalé* (Phonogram/Philips, 1972), no qual o músico aglutinou seus parceiros Waly Salomão, Torquato Neto e José Carlos Capinan, cotejo o marginalismo estético com a atuação desses artistas noutras frentes, procurando demonstrar intersecções entre experimentalismo, marginalidade, desbunde e nova sensibilidade. Focalizo, em seguida, Sérgio Sampaio e seu LP, assinado em conjunto com Raul Seixas, Miriam Batucada e Edy Star, *Sociedade da Grã Ordem Kavernista apresenta “Sessão das 10”* (CBS, 1971). Ressalto as práticas experimentais, a rejeição da gravadora e o dilema do músico entre “inserção e marginalização”, evidenciado a partir do sucesso de sua canção “Eu quero é botar meu bloco na rua”, lançada pela Phonogram/Philips num compacto simples de 1971 e em LP homônimo de 1973. Retomo a discussão acerca dos festivais e da consolidação do mercado cultural em Walter Franco, destacando, para isso, sua música “Cabeça” e seu LP *Ou não* (Continental, 1973). O experimentalismo radical e vanguardista do músico ia ao encontro do de Tom Zé, outro rotulado “maldito” que não deixei de observar.

O fonograma, sobretudo nos 1960 e 1970, quando atingiu seu apogeu, não se limitou à condição de suporte técnico, constituindo-se, não raras vezes, como forma artística peculiar, o que se percebe, por exemplo, na disposição consciente das faixas e nas concepções autorais dos projetos gráficos (cf. MAMMI, 2014). Ao conceber o fonograma como um documento de época, revelador de seu contexto histórico-social, busquei detectar no material gravado (letra

---

<sup>3</sup> Para uma discussão sobre as afinidades entre *estrutura de sentimento* e *habitus*, ver: PASSIANI (2009).

e música, arranjos e técnicas e estúdio) relações com as capas e os encartes, um dentre outros critérios que guiaram a escolha das canções analisadas: seu alcance e veiculação na mídia e entre o público jovem; a teia de diálogos com demais canções da época; polêmicas geradas no meio artístico-cultural; e a presença de aspectos-chave vinculados à contracultura – experimentalismo, linguagem rock, componente lisérgico, postura *drop-out*, afirmação individual, políticas do cotidiano e o misticismo, comum a Walter Franco e a Gilberto Gil.

No quarto capítulo, examino o LP *Expresso 2222* (Phonogram/Philips, 1972), de Gil, e sua canção “Oriente”, não sem antes abordar o ambiente contracultural vivenciado pelo músico no exílio na Europa. Quando regressam ao Brasil, em 1972, Gil e Caetano, que em Londres reuniram em torno de si vários artistas exilados ou autoexilados, continuaram levantando debates sobre a contracultura e inspirando jovens a optarem pelo *desbunde* como mudança radical de comportamento, às vezes em detrimento de significados políticos explícitos. Simultaneamente, os dois colaboraram para aproximar “polaridades” acirradas no fim dos anos 1960. No quinto e último capítulo, analiso, nesta direção, o show de Gilberto Gil realizado em 1973 na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, e, ainda, o show *Os Direitos Humanos no banquete dos mendigos*, idealizado por Jards Macalé, no mesmo ano, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ambos os eventos demonstravam que contracultura e engajamento político *stricto sensu* não eram necessariamente estanques.

Esvaída a proximidade imaginativa da revolução social, fosse ela socialista ou comunista, a revolução mudou um pouco e aos poucos de foco, já que alcançou o *indivíduo*, sua *coletividade*, seu *corpo* e *subjetividade*, impulsionando criações muito menos presas a certos condicionantes estéticos e ideológicos. Em 1974, quando Jards Macalé lançava o seu experimental e conceitual LP *Aprender a nadar* (Phonogram/Philips), abordado igualmente no último capítulo, os Secos & Molhados atingiam um estrondoso sucesso nos meios de comunicação de massa. Para finalizar a tese, teço considerações sobre algumas canções e performances do trio formado por Ney Matogrosso, João Ricardo e Gérson Conrad, atuante entre 1973 e 1974. Atiçando e traduzindo novas modalidades de se fazer política nos “anos de chumbo”, este foi certamente o grupo musical que mais levou ao extremo contradições políticas e socioculturais da primeira metade dos anos 1970.

Cada um dos artistas para os quais dou voz, e principalmente aqueles pouco contemplados pela bibliografia, como os “marginais/malditos”, mereceria um trabalho específico. Não fui exaustiva ao me referir às suas biografias, trajetórias ou carreiras, já que estava interessada em descobrir o que havia de comum em suas ações culturais e produções artísticas num período em particular. Para apreender e interpretar essas ações, muitas delas dispersas ou inexisten-

tes na literatura, e também com o intuito de entrecruzar fontes e referências, entrevistei Jards Macalé, Jorge Mautner e José Carlos Capinan, contando, ainda, com auxílios e informações (via *e-mail*, *facebook*, telefone ou conversas informais) de Walter Franco, João Sampaio (produtor musical e filho de Sérgio Sampaio), Xico Chaves (fotógrafo, poeta, artista visual e compositor), Aurélio Michiles e José Carlos Lacerda “Bigode” (cineastas). Trabalhei com esses depoimentos não como expressões da “verdade absoluta” sobre os fatos, mas como “versões” que ajudam a compreender e a interpretar o passado. Na mesma direção, baseei-me em matérias jornalísticas, fotos, filmes e documentários. Alguns desses materiais foram produzidos pelos próprios sujeitos envolvidos, apontando para a necessidade de não desatar arte e vida em meu diagnóstico.

Ao tomar a contracultura como palavra-chave e fio condutor da pesquisa, concebendo-a menos como uma estética restrita ao rock ou ao estilo de vida hippie, e mais como uma “nova cultura”, material, polissêmica e repleta de paradoxos, espero, com esta tese, contribuir com os estudos sobre a produção cultural, sobretudo a musical, situada num momento delicado da história brasileira. Momento de desilusão, crise, repressão e censura, porém recheado de práticas lúdicas, criatividade, originalidade crítica, embates culturais e alguma utopia.

## I – CONTRACULTURA BRASIL-MUNDO

**Um problema de terminologia (e de perspectiva): “Ler com olho-fóssil ou ler com olho-míssil”**

*Não sei quantas vezes desejei nunca ter ouvido a maldita palavra [...]. Contudo, descobri que não se poderia refletir exaustivamente sobre muitas questões, e algumas, creio, não podem ser abordadas a menos que tenhamos consciência das palavras como parte dos problemas.*  
**Raymond Williams ([1976] 2007: 32-33; 2013).**

A atenção que Raymond Williams sempre rendeu à *cultura*, buscando extrair das clivagens semânticas dessa palavra “vestígios de um conflito entre os elementos dominantes, os emergentes e os arcaicos” (SARLO, 1997: 93), veio ao auxílio de minhas inquietações diante da não menos “maldita” *contracultura*. Palavra inicialmente difundida pela imprensa estadunidense, ganhando naquele país uma enorme repercussão nos anos 1960, época da Guerra do Vietnã, de tão sugestiva tornou-se inegavelmente controversa. Sua ênfase no prefixo faz com que soe, a priori, insuficiente para traduzir gamas e gamas de manifestações, expressões artísticas, utopias, inconformismos e rebeldias de lastro anarquista que não estavam contra *a cultura*, sendo ela todo um modo de vida e substancialmente material. Mas contra *uma cultura* que se impunha como dominante e opressiva. Como o Fio de Ariadne, os jovens – e se é jovem sociologicamente, ou seja, por compartilhar de valores semelhantes numa mesma conjuntura sociopolítica, para lembrar o que argumentara Karl Mannheim (1993) a propósito do conceito de *geração* – são os principais sujeitos a desembaraçar os seus meandros.

Quando iniciei minha pesquisa de doutorado, em 2012, propondo uma discussão sobre a contracultura na MPB entre 1969-74, estava convencida de que, naquele tempo, houve uma contracultura no Brasil. Atenta à literatura com a qual tinha familiaridade, eu partia do pressuposto de que, aqui, no “lixo ocidental” – assim cantava Milton Nascimento, em 1970, em “Para Lennon e McCartney”<sup>1</sup> –, a contracultura não se efetivara nos mesmos moldes que nos Estados Unidos ou na Europa; premissa que, para mim, continua irrefutável. De 2012 até agora, porém, 2017, o mundo e minha cabeça (que só não explodiu, Walter Franco, graças, também, à sua música!<sup>2</sup>) deram mil reviravoltas. Não vem ao caso mencionar o caos em que foi afundada, nesse ínterim, a política brasileira. Bem antes fosse o *Kaos*, com *K*, do Jorge

<sup>1</sup> Cf. “Para Lennon e McCartney” (Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant). Milton Nascimento. LP *Milton*. EMI-Odeon, 1970.

<sup>2</sup> Cf. “Cabeça” (Walter Franco). Walter Franco. LP *Ou não*. Continental, 1973.

Mautner...<sup>3</sup>. Trocando em miúdos, aquele convencimento prévio se desmontou num giro de 360 graus, para, no fim das contas, retornar, mais refinado, ao ponto de partida.

Com base na questão construo minha tese. Julguei necessário, por isso, apresentá-la neste primeiro tópico, cujo subtítulo é um verso de Waly Salomão<sup>4</sup>. Um dia o poeta, que nos anos 1970 passeava “incógnito”, cometia “baixeiras” e se entregava “às infâmias como um simples mortal”, já que, assim como os seus companheiros de vida e de arte, nunca sequer teve aquela “auréola sagrada” da qual se despiu, bem antes, Charles Baudelaire ([1857] 1985: 483), veio e derrubou a cadeira em que eu estava sentada em frente ao computador. Sua escrita buliçosa e descolonizada é uma das responsáveis por esse *turning point*. Explico:

Em determinado momento da pesquisa, eu desisti de falar em *contracultura no Brasil*. Algumas leituras e debates me levaram a compreender que o regime militar pós-edição do AI-5 barrou quaisquer possibilidades de uma “contracultura de fato” se constituir sob a mão pesada da repressão e da censura<sup>5</sup>. Os Estados Unidos da segunda metade dos anos 1960 consistiam, para mim, no termômetro com o qual se deveria mensurar o quão “quente ou fria” teria sido a contracultura no contexto que me interessava e, claro, como ela teria se expressado e/ou se fixado na produção musical que selecionei para análise. Foi fácil perceber que, não obstante o nosso clima tropical, o termômetro estadunidense acusava, aqui, temperaturas mais amenas.

Embora aqueles tenham sido os “anos de chumbo”, e a produção artística fosse submetida à avaliação ideológica da “revolução de 64” (bote aspas nisso), os meios de comunicação de massa registraram um alto nível de expansão e consolidação. Sob o “milagre econômico” do governo Médici, discos, filmes e livros associados à contracultura estadunidense eram consumidos pela juventude cosmopolita de classe média, tendo em mente que boa parcela daquela juventude era secundarista ou universitária. Além disso, notícias sobre os novos estilos de vida e contestações juvenis que agitavam o hemisfério norte – e carece acrescentar outros dois principais centros difusores nesse sentido: Londres e o Maio de 68 francês – eram veiculadas em emissoras de rádios, em grandes jornais e na televisão, cuja aquisição de aparelhos, inclusive em cores (a novidade da década de 1970), foi vertiginosa.

Veiculadas, no entanto, com o devido “filtro”. O acesso àqueles produtos, e, sobretudo, às informações, dependia, em muitos casos, da articulação de um circuito que, tomando de

---

<sup>3</sup> Cf. *Mitologia do Kaos* (MAUTNER, 2002).

<sup>4</sup> Cf. Do poema “Ao leitor, sobre o livro” (SALOMÃO [1983] 2014: 112-113).

<sup>5</sup> O AI-5, além de reforçar a censura à produção artístico-intelectual, fechou o Congresso, suspendeu os direitos políticos e civis aos considerados subversivos, proibiu o *habeas corpus* e fortaleceu a perseguição e repressão às organizações clandestinas de luta armada e ao já disperso movimento estudantil.

empréstimo o termo usado por jovens londrinos e estadunidenses, foi batizado, na época, de *underground*. A imprensa convencional, conforme apontou Antônio Risério, antropólogo e poeta baiano que vivenciou o período, “armou um verdadeiro bloqueio para evitar que as informações sobre a movimentação internacional chegassem até nós. E foi também por isso que acabou se articulando por aqui uma rede informacional alternativa” (RISÉRIO, 2005: 26). Assim mesmo, note-se, por exemplo, que o estudo pioneiro de Theodore Roszak ([1969] 1972), historiador da Universidade da Califórnia, foi traduzido e publicado no Brasil, em 1972, pela Vozes, editora católica progressista<sup>6</sup>. E, num leque mais amplo, o emblemático *Woodstock*, maior festival até então ocorrido nos Estados Unidos, em agosto de 1969, e que recebeu “cobertura de toda a imprensa mundial”<sup>7</sup>, foi lançado em LP e documentário<sup>8</sup>; sucesso de bilheteria em cinemas cariocas e paulistanos em 1970: “Via-se duas, três, quatro, dez vezes. Alguns se tornavam especialistas, decoravam nota a nota os solos de Jimi Hendrix [...]” (BAHIANA, 2006c: 111).

Em minhas reflexões pesava igualmente a constatação de que o lema “Paz e amor” – somado às drogas, à busca por autoconhecimento, ao misticismo, à antipsiquiatria, à rejeição de tabus envolvendo a sexualidade, à aversão ao capitalismo industrial e ao consumo exacerbado, à crítica à família burguesa como instituição reprodutora de uma moral obsoleta, dentre outros aspectos –, por mais que tenha fascinado centenas de jovens, não foi poderoso o suficiente para desembocar num movimento hippie à altura daquele que se afirmou nos Estados Unidos, especialmente em São Francisco, Califórnia, de 1965 até pelo menos 1969.

Os *baby-boomers*<sup>9</sup> não teriam muito do que se queixar se pertencessem à classe média branca, não fosse justamente o *American way of life*, *modus vivendi* de muitas famílias (êxito profissional, disciplina, pragmatismo, estabilidade, chauvinismo ou a crença na superioridade dos cidadãos americanos) contra o qual se rebelaram, além de se mobilizarem contra a Guerra na Ásia e o alistamento obrigatório. Uma parcela deles, evidentemente, já que seria no mínimo uma ingenuidade imaginar que todos os jovens do país fossem libertários e/ou contestadores nesse sentido. Sob o governo de Lyndon Johnson, que sucedeu o presidente Kennedy assassinado em 1963, as lutas das minorias negras, feministas e homossexuais por direitos civis

<sup>6</sup> Título da 2.<sup>a</sup> edição brasileira: *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972.

<sup>7</sup> Cf. “Woodstock no cinema”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 3, 23 set. 1969.

<sup>8</sup> Cf. WADLEIGH, Michael. *Woodstock*. Documentário, 184 min., Warner Brothers, 1970. Reeditado e ampliado para 225 minutos na década de 1990, o documentário consta, deste então, no Registro Nacional de Filmes da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos por seu significado estético, histórico e cultural. A versão ampliada pode ser assistida em: <http://www.veoh.com/watch/v18397652Kw796aMR>. Acesso: 10 jan. 2016.

<sup>9</sup> Expressão utilizada para designar o súbito crescimento demográfico pós-Segunda Guerra Mundial nos países de Primeiro Mundo, sobretudo Estados Unidos, França, Inglaterra, Canadá e Austrália. Ver: SIRINELLI, 2003.

mais consistentes – lutas que também compuseram o mosaico da contracultura, embora, com variadas nuanças, datem de muito antes – encontraram, naqueles Estados Unidos do *Welfare State*<sup>10</sup>, um chão histórico fértil. Em que pesassem a sociedade hierarquizada e o Estado-nação imperialista, tratava-se de um país liberal e democrático. Já o Brasil pós-AI-5, não bastasse o recrudescimento da repressão e da censura, e a despeito do “milagre econômico”, não superou as taxas abismais de desigualdade.

Ao deparar-me com essas e outras discrepâncias que – supunha – contrariavam minha proposta inicial, avaliei ser mais razoável conceber a contracultura no Brasil (1969-74) como uma *ideia* ou *discursos polissêmicos*, em larga medida introduzidos e assimilados via indústria cultural, já que a contracultura, tal qual sua “matriz de origem”, não poderia irromper e se sustentar na ausência de democracia. Ao adotar essa perspectiva, enfatizava – pois as fontes me cobravam – que tais ideias ou discursos, uma vez condicionados à realidade brasileira, não deixaram de orientar práticas e tomadas de posição. Quando, contudo, desviei um pouco meu olhar do Brasil, esse argumento me pareceu muito simplório. Jargões como “fora do sistema”, ou a tendência de se idealizar a contracultura com o verniz do *Summer of Love*, propagado a partir do *Monterrey International Pop Festival* (Califórnia, 1967), jogam para debaixo do pano a coerção do Estado, o papel imprescindível de uma indústria cultural especializada – vide astros do rock do porte de Bob Dylan, Jimi Hendrix, Janis Joplin ou bandas inglesas como os Beatles e os Rolling Stones – e, o que não é menos relevante, a atmosfera sombria que não seria mais latente no desfecho disso tudo. Sheila Whiteley, musicóloga britânica perita no assunto, já bem salientou que a contracultura abarcou tanto a utopia quanto a distopia (cf. WHITELEY, 2012: 7).

Sinônimos de juventude, liberdade e transgressão de normas socioculturais, perdem-se muitas vezes de vista os múltiplos agentes envolvidos (empresários, produtores, publicitários) e a movimentação econômica gerada em torno de festivais como *Monterrey* e *Woodstock*, que contabilizaram, respectivamente, 200 e 400 mil expectadores. Em *Monterrey*, músicos garantiram contratos com gravadoras. Estima-se que em *Woodstock* o cachê de Jimi Hendrix foi de 32 mil dólares (cf. CROSS, 2005: 267). Isso não contemplaria a contracultura na medida em que a palavra é geralmente associada àquilo que é *outsider*, *hors du système*; imaginário distorcido quando se trata, sobretudo, da esfera musical. Se descontarmos as devidas diferenças e os distintos processos históricos, os artistas brasileiros com os quais trabalho estavam todos vinculados às gravadoras, até porque não havia condições estruturais que permitissem a elabo-

---

<sup>10</sup> Política de assistência social que entraria em crise nos Estados Unidos a partir dos anos 1970.

ração de seus discos de outra maneira. A maioria participou de festivais ou programas da TV Globo no início dos anos 1970, quando a emissora galvanizava seu predomínio nos meios de comunicação de massa. A questão é ter em mente algo aparentemente trivial, mas que penso ser importante realçar. Os astros da contracultura anglo-americana não estavam “fora do sistema”. Não faz sentido exigir que estivessem músicos brasileiros.

De todo modo, a intensidade e as especificidades da contracultura no Primeiro Mundo não devem ser “parâmetros” para dosar *experiências distintas*, que se expressaram simultaneamente ou com uma pequena defasagem em outros países. A condição periférica e de subdesenvolvimento, aliada à ditadura ferrenha que, a um só tempo, patrocinava uma modernização sem precedentes, é também matéria-prima de nossa contracultura. De um lado, pesquisadores ingleses e norte-americanos, embasados numa nova mirada sobre o assunto (*Global Sixties*), vêm ressaltando a descentralidade do *fenômeno*<sup>11</sup>. De outro, diversos autores, não só brasileiros, já demonstraram que o Tropicalismo musical, entre 1967-68, incorporou referenciais estéticos e comportamentais que remetiam à efervescência da juventude internacional, porém redefinindo-os à luz de um passado cultural e dos conflitos político-ideológicos locais. O *caráter contracultural* do Tropicalismo, isto é, mais que ideias ou discursos, é praticamente consenso na bibliografia<sup>12</sup>. Ora, apesar do AI-5 e da indústria cultural que abandonava sua fase artesanal, por que seria então agora inapropriado, no imediato pós-68, falar de contracultura no Brasil?

Numa época que apontava para a “mundialização da cultura” e para a “globalização da economia e da técnica”<sup>13</sup> tal qual conheceríamos depois, ideias naturalmente circulavam, não se restringindo, diga-se de passagem, a uma via de mão única. Algumas, quando não confinadas à moda para consumo frívolo, de que é exemplo o vestuário hippie-chique de boutique, à venda nas prateleiras do Rio de Janeiro, Nova York, Londres ou Paris, realmente não puderam cavar brechas e se enraizar em plenos “anos de chumbo”; ou, talvez, pouco ou nada tinham a ver com o material histórico-cultural brasileiro. Entretanto, circunscrever a contracultura naquele período a ideias ou discursos sem âncora, neutralizados pela indústria cultural ou pelo

<sup>11</sup> Ver, por exemplo: BROWN, 2013; BROWN e LISON, 2014; ZOLOV, 2008, 2014; DUNN, 2016. Digo *fenômeno* não no sentido de algo extraordinário sem fundamento histórico, mas sim um acontecimento cujas causas estão relacionadas com aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais.

<sup>12</sup> Cf. HOLLANDA, [1978] 2004; FAVARETTO, 2004; BROWN, 2007; CAPELLARI, 2007; ALMEIDA e NAVES, 2007; DUNN, 2009; BARROS, 2014; para citar alguns autores.

<sup>13</sup> A diferenciação dos termos feita por Renato Ortiz (mundialização/globalização) é esclarecedora já que “não haveria uma ‘cultura global’ ou uma ‘identidade global’; a unicidade postulada no plano econômico e tecnológico seria imprópria para se compreender a dimensão cultural. Ao longo dos anos, essa distinção comprovou ser analiticamente frutífera, pois, no espaço da modernidade-mundo, a diversidade cultural adquiriu, cada vez mais, uma presença expressiva” (ORTIZ, 2007: 116-134; 2009: 246).

mercado de bens simbólicos em geral, seria quase o mesmo que concordar com a concepção de *reflexo* – que esclarecerei em ocasião oportuna –, já tão revidada por estudos culturais de viés marxista.

Obviamente que há aí um problema de terminologia (e de perspectiva). A *contracultura*, termo em disputa que segue provocando calorosos debates desde a década de 1960, escapa às definições rígidas que um conceito exigiria: “*La notion embrouille au lieu de débrouiller*” [A noção confunde ao invés de explicar], alertou um dos organizadores do livro *Contre-cultures!* (BOURSEILLER, 2013a: 21). Roszak, ainda que não tenha sido o primeiro a alçá-la à reflexão, foi quem a popularizou no meio acadêmico<sup>14</sup>. Para ele, a mola mestra da movimentação juvenil que acompanhava em seu país chamava-se *tecnocracia*: “forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração [...], na qual os governantes justificam-se invocando especialistas técnicos [...], mais desenvolvida nos Estados Unidos do que em qualquer outra sociedade” (ROSZAK [1969] 1972:16; 18-19). Suas análises, movidas pelo calor da hora, mas nem por isso desinteressantes, cabiam bem àquela realidade, sendo às vezes tomadas indiscriminadamente para explicar contextos que não gozavam da mesma abundância.

Em *Counterculture through the ages: from Abraham to Acid House*, para dar um exemplo diferente e mais atual, os jornalistas estadunidenses Ken Goffman e Dan Joy teceram uma abordagem trans-histórica<sup>15</sup>. No livro, de título autoexplicativo, e cuja introdução é assinada pelo neorocientista Timothy Leary – o “papa das drogas”, tal como ficou conhecido após ser expulso da Universidade de Harvard, em 1963, por realizar experimentos com LSD entre seus alunos –, os autores dedicaram algumas linhas ao Tropicalismo. Contracultura seria “‘ruptura’ por definição, mas é também uma espécie de tradição. É a tradição de romper com a tradição” (GOFFMAN; JOY, 2007: 13). Essa concepção, que apesar de atemporal não deixa de ser instigante para se pensar os anos 1960/70, acaba se mostrando muito plástica, e, no limite, pouco iluminadora do que a contracultura deve ao contexto em que ganhou relevo interpretativo na história contemporânea.

No Brasil, não raras vezes tangenciada, a noção torna-se ainda mais melindrosa por conta de seus desdobramentos, embora alguns deles tenham seus termos correlatos mundo afora. Propagada na década de 1970 por estudiosos e jornalistas<sup>16</sup>, a contracultura também atendeu

<sup>14</sup> John Milton Yinger (1960), autor do primeiro estudo de que se tem notícia sobre o assunto, concebia a contracultura como um conflito motivado pela escassez, reservando à “subcultura” – igualmente comum nesses debates – um papel secundário e não necessariamente conflituoso.

<sup>15</sup> Título da edição brasileira: *Contracultura através dos tempos: do Mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

<sup>16</sup> Consultar, por exemplo: VENTURA, [1971-1973] 2000; VELHO, [1975] 1998; SANTIAGO, [1978] 2000; VASCONCELLOS, 1977; HOLLANDA, [1978] 2004; MARTINS, [1979] 2004; NOVAES [1979] 2005.

por *desbunde* (ou curtição), *drop-out* (“cair fora”), *udigrudi* (corruptela para *underground*), *cultura alternativa*, *cultura subterrânea* e *cultura marginal*. Esses nomes têm muito a dizer sobre o nosso subdesenvolvimento e impasses político-ideológicos. O *desbunde*, no caso, gíria pejorativa empregada originalmente para rotular os dissidentes da luta armada, indicava, em suma, uma guinada existencial e comportamental. Dois itinerários cujas distâncias demarcam uma singularidade brasileira, mas que num ou noutro impasse não deixaram de se cruzar.

Quem sabe fosse menos arriscado explorar somente um daqueles nomes como *leitmotiv* de minha pesquisa. Todavia, e não obstante suas diferenças, principalmente no que concernem ao *desbunde* e à *cultura marginal*, não os percebo como autoexcludentes. Não contemplaria a complexidade da produção musical que me comprometi a analisar se assim procedesse, nem a teia de relações, situações e significados que aproxima os artistas que coloco em destaque. Por isso, *contracultura*, que tem muito mais ganhos se concebida como um *conjunto de valores* (em sua vasta maioria não formalizada) e, sobretudo, como *experiência* e *prática*, desponta como palavra-chave com o potencial de entrelaçar aquelas outras.

Em livro recente – *Contracultura: alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil* –, o brasilianista Christopher Dunn vai além do enunciado ao mapear práticas contraculturais no México, Chile e, inclusive, Cuba, chamando a atenção para o fato de que a contracultura na América Latina sempre foi acusada de importada e inautêntica:

Enquanto a contracultura nos Estados Unidos explodiu no contexto das lutas pelos direitos civis, Guerra de Vietnã e descontentamento com a sociedade industrial moderna, as contraculturas latino-americanas surgiram em resposta à moral conservadora da Igreja Católica, à estrutura patriarcal da família, aos governos autoritários e, em alguns casos, ao impacto da insurgência revolucionária (DUNN, 2016: 9. Tradução minha).

Em Cuba, o rock foi oficialmente proibido em 1966. Por razões óbvias: música amplamente associada à libertinagem, ao individualismo pequeno-burguês e ao imperialismo ianque, e que poderia, portanto, desviar a juventude dos princípios da Revolução de 1959, sendo a arte e a cultura nacionais preponderantes para a coesão e soberania do país. Em 2006, durante os seis meses em que morei na ilha, frequentei um curso dedicado à música cubana, no qual reuni, despretensiosamente naquela ocasião, informações sobre a circulação do rock nos anos 1960 e 1970. Vários jovens desafiaram a ordem vigente e formaram os seus grupos, como *Los Pacíficos*<sup>17</sup>, sem contar que, a partir de 1970, algumas rádios passaram a transmitir canções dos Beatles, dos Rolling Stones, The Animals, The Who, dentre outras bandas. Não obstante as represálias, já que “hippies, cabeludos e descontentes” se viram forçados a trabalhos manu-

<sup>17</sup> Para informações, consultar: <http://www.lospacificos.com>. Acesso: 14 nov. 2016.

ais e a sessões de reeducação obrigatória (cf. MOORE, 2006: 151), não há como negligenciar atitudes e valores juvenis contrários à “cultura oficial”, o que não quer dizer que esses jovens compactuassem deliberadamente com o imperialismo norte-americano.

No Chile, um pequeno grupo que se autodenominava *siloístas* causou certo rebuliço por não se identificar nem com a direita nem com a esquerda. Pregava a “revolução total” por meio da guinada místico-espiritual, tachando de reformista o governo de Salvador Allende (cf. DUNN, 2016: 12-13). No México, em setembro de 1971, três anos depois do massacre dos estudantes na Praça dos Três Poderes, foi realizado o *Festival Rock y Ruedas*, em Avándaro. Na esteira de uma movimentação juvenil conhecida como *La Onda Chicana*, o festival somou em média 300 mil pessoas. Num documentário a respeito, veem-se jovens consumindo maconha e peyote, cenas de nudismo e palestrantes que discursam sobre ioga e ecologia<sup>18</sup>.

Pois mais que se trate de uma “palavra importada”, e envolvida em constelações de sentidos, seria um disparate querer encontrar aqui, e noutros países latino-americanos, as mesmas condições *sine qua non* que permitiram o florescimento da contracultura nos Estados Unidos. Seria igualmente improdutivo inventar outro termo (e tantos já foram inventados) que supostamente abarcasse a “nova sensibilidade” expressa por jovens e artistas brasileiros entre o fim dos anos 1960 e o início da década seguinte. Sem deixar de apontar o intercâmbio de informações e o que haveria de mais ou menos semelhante em realidades tão distintas, já que, nos Estados Unidos, também se registrou um intenso refluxo em relação à moral conservadora da família burguesa, penso que a equação só pode ser equilibrada se evitarmos a comparação pura e simples. Arbitrária, ela nos faria perder a chance de esmiuçar o que a contracultura nos “anos de chumbo” tem a nos dizer de concreto, sobre o Brasil especificamente e – por que não – sobre o mundo. Não só consistiu em experiências mais porosas e muitas vezes sufocadas como esteve enredada no processo de *modernização conservadora*<sup>19</sup> intensificado pelo “milagre econômico”. Meu trajeto foi outro até retornar, com maior conhecimento de causa, àquela motivação inicial que resultou neste doutorado. Mas reitero que a contracultura, como parte de um fenômeno global, emergiu e respondeu a crises e a conflitos particulares na sociedade brasileira (cf. DUNN, 2016: 13-14).

<sup>18</sup> Cf. LOZANO, Arturo Lara, CRUZ, Carlos, et alii. *Las glorias de Avándaro*. Documentário, 66 min., México, 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uLGYhsp5Rdc>. Acesso: 15 set. 2016.

<sup>19</sup> O termo, atribuído a Barrington Moore Jr. (1966), diz respeito à passagem das sociedades agrárias às sociedades industriais, processo que, realizado pelo “alto”, conserva as estruturas oligárquicas anteriores. Marcelo Ridenti (2014) enfatiza que “não caberia imaginar que a modernização conservadora do período ditatorial foi apenas continuação do que havia antes. Implicou rearranjos institucionais e econômicos que permitiram o salto conhecido como ‘milagre brasileiro’, bem como um reordenamento da sociedade”.

Um derradeiro ponto a ressaltar sobre o problema da terminologia: referir-se às *contra-culturas*, no plural, é um recurso pertinente na medida em que reforça a inexistência de “um modelo” e a imprescindibilidade de contextualização. Tampouco haveria, nesse sentido, uma “cultura unívoca” a ser confrontada. Mesmo assim, a palavra, no singular, que não veio à tona por acaso no fim dos anos 1960 (a revolução tecnológica estava anunciada), traz consigo uma dimensão *transnacional* (cf. BOURSEILLER, 2013a: 23; FLÉCHET, 2011). A contracultura, onde quer que tenham se manifestado seus valores, práticas e experiências – que naturalmente variavam, dependendo das circunstâncias locais –, confundiu, incomodou ou transgrediu instituições e tradições, fossem estéticas, políticas, morais, ideológicas ou científicas. Seu paradoxo residiu em justamente tensionar aspectos da *cultura dominante* em que se inseria. Eis aí também as suas limitações. Ou não foi este o caso de músicos (estadunidenses, britânicos ou brasileiros) vinculados à indústria fonográfica? A expressão “Espírito de época de 68” ilustra bem o que quero sublinhar. Se aquele ano não terminou, conforme diz a famosa frase cunhada pelo jornalista Zuenir Ventura (1988), é porque, em âmbito global, explodiram questões que já vinham fervilhando num caldeirão político-cultural. No Brasil, a repressão e a consolidação do mercado capitalista não apaziguaram da noite para o dia todos os estilhaços<sup>20</sup>.

### Fluxos transnacionais nos anos 1960

*Fiz uma viagem aos Estados Unidos, em 1960-61, para estudar teatro, mas foram a descoberta da Beat Generation e a questão de Cuba as experiências que mais me impressionaram e, pode-se dizer, modificaram a minha juventude. O gosto pela rebeldia se manifestava em dois níveis – o primeiro individual, afetivo; o segundo, histórico. A Beat Generation materializava o sonho rebelde; a questão de Cuba nos obrigava a um alinhamento com a esquerda. Acho particularmente interessante que eu tenha me tornado um socialista razoavelmente convicto, o chamado intelectual de esquerda, inegavelmente atraído pelo marxismo, precisamente nos Estados Unidos. Luiz Carlos Maciel (1996: 31).*

<sup>20</sup> A propósito de uma compreensão diferenciada sobre o assunto contracultura, que mencionei, Brown e Lison argumentam que “1968 representa um momento significativo do fluxo e da culminação da *Global sixties* [...], as distinções entre Leste/Oeste, esquerda/direita, alta/baixa cultura, produção e consumo, som e imagem não poderiam ser mantidas acriticamente” (BROWN; LISON, 2014: 10). A indicação é interessante para se refletir sobre as novas concepções em torno da produção artística em diálogo com as novas tecnologias, bem como sobre a interconexão dos movimentos contestatórios nos anos 1960, desde que não se caia no extremo de supor, com levandade, que já estaríamos ali num contexto globalizado tal qual conhecemos hoje, ou que tais fronteiras (Leste/Oeste, esquerda/direita, alta/baixa cultura, Norte/Sul) foram extintas. Pelo contrário, elas continuam tensionadas ao longo da história, e há sempre uma dimensão ideológica nesses conflitos. Minha proposta no próximo tópico, que nomeei de “Fluxos transnacionais nos anos 1960”, não é de modo algum nivelar essas diferenças, mas apontar que desde o início daquela década valores que desembocariam na contracultura eram partilhados e produzidos no seio da própria cultura de esquerda no Brasil, ganhando outros sentidos em relação ao Primeiro Mundo e provocando dilemas específicos.

*Paul Goodman, o grande filósofo e guru de toda a geração hippie, quando eu cheguei ao Village [East Village/Manhattan], ele me viu e falou assim: “Mas o que você está fazendo aqui no Village? O Brasil inteiro é o verdadeiro Village!”. Então, contracultura é um nome que cada geração dá a essa descoberta e transfiguração de tudo... Jorge Mautner<sup>21</sup>.*

*Falávamos também de McLuhan, Hendrix, Ezra Pound, tudo. A descoberta de Hendrix foi realmente uma bomba atômica, porque Hendrix era mesmo uma bomba atômica. Eu já era admirador de Franz Kafka, James Joyce, etc., enquanto que aqueles caras estavam com aquela estética do realismo socialista. Rogério Duarte (2003: 144).*

*A contracultura foi um tsunami que pegou todo mundo legal na praia. José Carlos Capinan<sup>22</sup>.*

Em 2015, Luiz Carlos Maciel (1938-2017), que há tempos já não mais concordava com o “fundamento do marxismo”, isto é, com “uma racionalidade, uma dialética, no que chamam de História, pois tal ideia sugere que ela é uma entidade real quando é, na verdade, um relato arbitrário e subjetivo” (MACIEL, 1996: 33), divulgou em sua página do *Facebook* que estava à procura de um trabalho que lhe desse “uma grana para aliviar esse sufoco”. Desempregado e sem aposentadoria aos então 77 anos, o porto-alegrense radicado no Rio de Janeiro escrevia outro livro para apresentar o seu último *insight*: “A contracultura e o movimento hippie não tiveram um pensamento por trás. Era uma intuição. Heidegger poderia explicar essa situação”. Isso porque os hippies, com sua vida *in natura* e abnegada, embora gostassem de rock e guitarra elétrica, iriam ao encontro da crítica do autor de *Ser e Tempo* à sociedade alicerçada na razão e na tecnologia<sup>23</sup>.

Essa disposição para conferir significado à experiência que vivenciou entre o fim da década de 1960 e o início da de 1970, disposição que tomou para si como *métier* ao encabeçar a “Coluna Underground” (1969-1971) no famoso semanário *O Pasquim*, fez de Maciel, filósofo de formação, jornalista, escritor, dramaturgo e crítico de cinema, o “guru da contracultura brasileira”, “epíteto que, segundo Ruy Castro, terei de carregar até o final dos meus dias como uma corcunda” (MACIEL, 2014: 75). Aficionado por cinema e teatro, o futuro “guru” viu seus horizontes de criação ampliados após conhecer, em Salvador, o ainda anônimo para o grande público Glauber Rocha, com quem sem demora colaboraria, ao lado de outro baiano, Rogério Duarte (1939-2016), no curta-metragem *A cruz na praça* (1959). Hoje desaparecido,

<sup>21</sup> Cf. Jorge Mautner. In: COSTA, Tito. *Contracultura Brasil*, Documentário, 26 min., Cine Brasil TV, 2013.

<sup>22</sup> Cf. José Carlos Capinan em entrevista à autora. Grav. digital, 120 min. Salvador, 29 jan. 2016.

<sup>23</sup> Apud LEAL, Cláudio. “Conexão underground”, *Folha de S. Paulo Ilustríssima*, São Paulo, p. 4-5, 12 jul. 2015; MACIEL, Luiz Carlos. “Sonhos que sonhamos ter: a resposta hippie ao desencanto de Heidegger”, *Folha de S. Paulo Ilustríssima*, São Paulo, p. C7, 03 jan. 2016.

o curta lançava luz sobre o tema-tabu da homossexualidade, roteiro, no entanto, mínimo, pois se tratava de um “novo exercício caligráfico de cinema” (*idem*, 1996: 59)<sup>24</sup>.

Rogério, “mentor intelectual da Tropicália”, figura emblemática da *cultura marginal*, no início dos anos 1970, partiu em seguida para o Rio de Janeiro onde se especializaria em design industrial, chegando a ser coordenador do setor de artes plásticas do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE); ao passo que Maciel, de posse de uma bolsa da Fundação Rockefeller, foi estudar direção teatral em Pittsburgh. De volta ao Brasil, em 1961, para cumprir o combinado – dar aulas na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia –, deparou-se com uma efervescência político-cultural de esquerda que, mais saliente do que quando deixara o país, nutriu sua franca empatia pelo marxismo e pelos cubanos castristas aos quais havia se juntado em manifestações em Manhattan (cf. MACIEL, 1996: 32). Mas se, nos Estados Unidos, a revolução cubana de 1959 não pôde, a princípio, galgar a ideologia hegemônica anticomunista da Guerra Fria, quadro que se modificaria com a oposição maciça à Guerra do Vietnã (cf. LARSEN, 1995: 4-5), no Brasil pré-golpe de 64, em plena agitação política que marcou o governo João Goulart (1961-64), Cuba tornara-se um dos exemplos mais eloquentes, e o mais próximo, de que uma revolução entre nós, e noutros países da América Latina, seria possível.

Maciel, entretanto, que nunca se filiou a organizações comunistas, trazia consigo na bagagem outra referência, insólita de ser conciliada com suas convicções à esquerda. Da *beat generation*, turma de jovens poetas e escritores gestada inicialmente em Nova York, nos anos 1940, e cujos membros logo escolheriam São Francisco como cidade diletta de seus temas e perambulações, participaram, dentre outros, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs, Gregory Corso e Lawrence Ferlinghetti. Drogas, sexo livre, desdém pelas instituições, fascínio pelo jazz e tradições orientais (seguindo a trilha aberta por Rimbaud, William Black ou William Yeats) são assuntos que permearam suas vidas e literatura, na contramão do beletismo e do formalismo acadêmico. *On the road* (*Pé na estrada*, 1957), *best-seller* de Kerouac de caráter confessional, e, mais ainda, “Howl” (“Uivo”, 1956), poema no qual Ginsberg comparava “o capitalismo e o imperialismo americano ao monstro Moloch, deus sanguinário e canibal” – protesto que não emanava de Marx, e sim do inconformismo de Black –, instigaram o comportamento libertário de parte significativa da juventude estadunidense (PENOT-LACASSAGNE, 2013: 136-140).

---

<sup>24</sup> Seguindo de *O pátio* (1959), *A cruz na praça* é o segundo filme de Glauber Rocha, sendo considerado “o primeiro tratamento cinematográfico feito no Brasil sobre o tema da homossexualidade” (VENTURA, 2000: 108).

Por essas e outras, os *beats* seriam unanimemente considerados precursores dos *hippies*, porém não sem antes terem sido associados e tidos como inspiradores dos *hipsters*, termo que, oriundo do vocabulário do jazz, é citado por Ginsberg em seu célebre poema. *Hispter*, que justamente viraria *hippie*, tal qual veiculado pela *Time Magazine* para nomear os que se aglomerariam em São Francisco em meados dos anos 1960, era um tipo que divagava pelas “cidades norte-americanas, *déraciné*, livre, *fre wheelin*, *on the road*, tomando anfetamina, bebendo cerveja, fumando maconha”. Maciel assim o definiu baseado num dos expoentes da contracultura nos Estados Unidos, o jornalista e ativista contra a Guerra do Vietnã Norman Mailer, para quem a atitude *hispter* – concomitantemente incorporada por Hollywood nas figuras de atores como Marlon Brando, *O Selvagem* (1953), e James Dean, *Juventude transviada* (1955) e *Assim caminha a humanidade* (1956) – deveria alguma coisa ao existencialismo francês de Sartre e sua noção de liberdade (cf. MACIEL, 2014: 79; MONNEYRON; XIBERRAS, 2008: 7).

Também um existencialista de primeira hora, é com tal ecletismo que Maciel assume uma cadeira na Federal da Bahia, graças ao diretor da Escola de Teatro Martim Gonçalves, brechtiano que havia intermediado sua ida para o exterior. Na esteira da modernização capitaneada pelo governo Kubitschek, a Federal da Bahia passava por uma reforma progressista sob a reitoria de Edgard Santos. Apesar de malquisto pela esquerda universitária, pois subira ao cargo indicado pela oligarquia local, Santos renovou as áreas de Artes e Humanidades. Lá lecionaram, por exemplo, a dançarina polonesa Yanka Rudzka, a arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi e, na Escola de Música, o alemão Koellreutter e os suíços Smetak e Widmer, com os quais Tom Zé (1936-), baiano de Irará, estudaria. Episódio relatado por Risério (1995) e Caetano Veloso (1997a) – que, assim como Gilberto Gil, circulava pela Escola de Música –, Salvador vivia um “renascimento cultural”, “paralelo à instalação da Petrobrás na região que modernizaria a vida na cidade” (RIDENTI, 2000: 109).

Aluno de Direito e Teatro, foi na universidade onde o poeta e letrista José Carlos Capinan (1941-), natural de Entre Rios/BA, fez amizade com os outros baianos – e também com o piauiense de Teresina Torquato Neto (1944-1972) –, que, mais tarde, em São Paulo, estariam à frente do Tropicalismo. Ele conta que

Maciel foi meu professor. E pela primeira vez eu ouvi falar dos *beats*. Ele voltou dos Estados Unidos com essa informação. Eu simpatizei. Era algo que fazia sentido para um jovem que ainda não descobriu sua forma de entrar no mundo, de participar. A gente lia Kafka, que seria uma literatura pequeno-burguesa na concepção mais ortodoxa. Lia Kafka como montava Brecht, e lia Maiakovski. Tinha um insumo muito forte. Já era uma contracultura contra o conservadorismo (José Carlos Capinan em entrevista à autora..., *op. cit.*).

Já o irmão do baiano de Jequié e estudante de Direito Waly Salomão, Jorge Salomão – ele que nos anos 1970 atuaria como cenógrafo, iluminador e diretor de shows como *Luiz Gonzaga volta pra curtir* (1972) e *Cantar* (1974), de Gal Costa – auxiliou seu professor e diretor na montagem da peça *Morte e Vida Severina* (1963); uma versão mais “realista, documental”, se comparada àquela realizada, em 1965, pelo Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA), contando com música de Chico Buarque e premiada no Festival francês de Nancy (cf. MACIEL: 1996: 140). Seja como for, a obra de João Cabral de Melo Neto, encenada, em tudo convergia para o ímpeto revolucionário que se avolumava entre artistas, intelectuais, jornalistas, estudantes e sindicalistas, em âmbito nacional. A denúncia do latifúndio e do imperialismo econômico-cultural encontrou igualmente na MPB repercussões por excelência.

Marcelo Ridenti avalia que a cultura política de esquerda no Brasil, dos anos 1950 até, pelo menos, o fim dos 1960, apresentou características que a permitem nomear de *brasilidade* (*romântico*) *revolucionária*. Na acepção de Michael Löwy e Robert Sayre, o *romantismo* consiste numa *autocrítica da modernidade capitalista, sensibilidade* que, na década de 1960, moveu as mais diversas manifestações em escala mundial – incluindo aquela dos hippies. Uma vez *revolucionária*, não desejaria meramente “restaurar o passado pré-moderno, mas instaurar um futuro novo”, no qual fosse possível recuperar parcelas do que se perdeu com a modernidade: “a comunidade, a gratuidade, o dom, a harmonia com a natureza, o trabalho como arte, o encantamento da vida” (LÖWY; SAYRE, 2015: 268). *Brasilidade*, uma representação complexa que, entre outras acepções, remonta ao pensamento de Gilberto Freyre, não preveria justificar a ordem existente, mas questioná-la. O modelo para esse *futuro novo*, ou *homem novo*, nos termos de Che Guevara, “estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do ‘coração do Brasil’, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista”. Haveria uma aposta, partilhada por diferentes setores da esquerda, de que a integração das raças, a harmonia e a felicidade do povo, oprimido pelo poder do latifúndio, do imperialismo e do capital, poderiam ser alcançadas através de uma revolução brasileira (cf. RIDENTI, 2000: 24; 2010b: 85-86; 94).

As figuras populares caras à MPB dos anos 1960 (como o retirante nordestino, o miserável do morro, o escravo, o pescador, as “Marias e violas”) iam ao encontro de um Brasil subdesenvolvido, em busca de transformação social. Primeiramente rotulada MMPB (Moderna Música Popular Brasileira), a sigla não dizia respeito a um só gênero ou estilo musical, já que foi socialmente instituída num nível menos estético que político-ideológico, sem embargo o estético não deixasse de ser político. Veiculada a partir de 1965, início da “era dos festivais” (1965-72), a MPB abarcava canções heterogêneas, mas, em larga medida, tributárias da Bossa

Nova, do samba e do jazz. Canções que, de um modo ou de outro, estavam sintonizadas com o ideário *nacional-popular*. Numa leitura essencialista e mais à direita, o nacional-popular se relaciona com a construção da *memória nacional*; pauta-se no *folclore* e/ou na *cultura popular* como categorias que resguardariam a idiossincrasia do *povo*. O *popular* exprimiria, assim, a totalidade compreendida pela *nação* (cf. ORTIZ, 1992: 22-26). Reformulado, contudo, sob os mais diversos ângulos pela *intelligentsia* nacionalista de esquerda, ao menos dois outros aspectos fundamentais o constituíram como *ideia força* (cf. NAPOLITANO, 2014b: XXXI) que esteve no cerne da produção artística engajada: nossa tradição modernista (sobretudo via Mário de Andrade) e a presença considerável, na esfera cultural, do Partido Comunista Brasileiro (PCB), defensor da revolução burguesa, nacional e democrática como condição prévia à revolução socialista.

A revolução por etapas do PCB, bem como sua política de classes conciliatória com setores progressistas, vinha acompanhada da visão dualista sobre o Brasil. Sinteticamente, o país subdesenvolvido, sendo o Nordeste o seu maior exemplo, necessitava passar por um processo de modernização para alcançar o país em pleno desenvolvimento. Uma das bases do nacional-desenvolvimentismo, essa visão, sustentada por teóricos da CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe), do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e da SUDENE (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste), reverberou em alguma medida na arte engajada; relação, no entanto, difusa e não normativa.

No já bastante comentado *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, redigido em 1962 pelo então diretor do Centro Popular e sociólogo do ISEB, Carlos Estevam Martins, a arte no Brasil talvez nunca tenha sido tão concebida como recurso de conscientização política<sup>25</sup>. A noção de *povo* como detentor de autenticidade, nobreza e cordialidade, unia-se, nesse e noutros casos, à *de sujeito histórico potencialmente revolucionário*. O didatismo e a simplicidade estética que norteavam as propostas do anteprojeto, em última análise uma “carta de intenções” inspirada na política cultural do realismo socialista (cf. GARCIA, 2007: 31), não encontraram respaldo, evidentemente, nas múltiplas iniciativas. Para isso, bastaria atentar para a linguagem musical sofisticada de Edu Lobo e Carlos Lyra, ambos envolvidos com o CPC (sendo Lyra um de seus sócios-fundadores) ou com o seu legado (cf. CONTIER, 1998). Rogério Duarte, que bolou vários cartazes da UNE, ia mais fundo no desafio: “Vamos ‘desestevanizar’ o CPC! Era como se fosse ‘desestalinizar’. Por isso me chamavam Rogério Caos, ‘porra-louca’; ali eu estava na discussão da arte” (DUARTE, 2003: 144).

<sup>25</sup> Para o “Anteprojeto do Manifesto do CPC”, ver: HOLLANDA, 2004: 135-168.

De toda forma, a organização promoveu atividades artísticas (música popular, teatro, cinema, poesia) visando a falar não apenas *sobre*, mas *para* o povo. Criado no Rio de Janeiro no final de 1961, contemporâneo do Movimento de Cultura Popular (MCP), no Recife, e do método de alfabetização Paulo Freire, o CPC contou ainda com unidades em São Paulo, Curitiba, Porto Alegre, Belém, Belo Horizonte (levada a cabo pelo poeta e escritor Affonso Romano de Sant’Anna) e Salvador, da qual participaram ativamente Jorge e Waly Salomão, Tom Zé e Capinan, para quem, aliás, CPC/nacional-popular e vanguarda (leia-se a arte comprometida com a inovação formal), na Bahia, não eram excludentes. Os dois últimos levaram à “Escola de Teatro, à concha acústica, à rua, à Praça da Sé e ao interior do Estado” a dança dramática *Bumba meu boi*, peça que, logo após o golpe de 64, quando a UNE é forçada à clandestinidade<sup>26</sup>, acarretou a Capinan, que também ingressara no PCB, um inquérito militar por “subversão à ordem”<sup>27</sup>.

O letrista acrescenta que, na mesma época em que “fazia o CPC, Maciel estava ajudando Glauber a escrever o roteiro de *Deus e o diabo na terra do sol* [1964]. A gente assistia o roteiro no café da Escola”. O filme clássico do Cinema Novo, um dos vetores da arte engajada dos anos 1960, e que deu projeção internacional a Glauber e à sua *Estética da Fome*<sup>28</sup>, era um dos preferidos (como não poderia ser?) da “Geração Paissandu”, jovens boêmios e politizados (homens e mulheres) que frequentavam assiduamente o Cinema Paissandu, no bairro carioca do Flamengo, e os bares das redondezas. Às vésperas do golpe, o jornalista Carlos Leonam, que não faltava às sessões (do cinema e dos bares), cunhou a expressão “esquerda festiva” no *Jornal do Brasil*, precavendo que Jaguar, cartunista do ainda inexistente *Pasquim*, iria à próxima “reunião da célula” fantasiado de “reforma de base”<sup>29</sup>, humor obviamente político haja vista as reformas (agrária, educacional, eleitoral) que eram pedra angular do governo deposto dias depois. “Irmã mais velha” do *desbunde, esquerda festiva* vigorou por algum tempo para denominar, ou estigmatizar, aqueles que torciam o nariz para a “austeridade” da esquerda partidária.

<sup>26</sup> A UNE teve sua sede, no Rio de Janeiro, incendiada e depredada por golpistas à paisana no fatídico 1.º de abril de 1964.

<sup>27</sup> Cf. José Carlos Capinan em entrevista à autora..., *op. cit.* Dentre as produções do CPC, destacaram-se o compacto *O povo canta* (1963), com a canção de Carlos Lyra “O subdesenvolvido”; o filme *Cinco vezes favela* (1962), de Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hiszman; a peça *O auto dos 99%* (1962); e a série de poesias “Violão de rua” (1962), publicada nos “Cadernos do povo brasileiro”.

<sup>28</sup> A perspectiva *terceiro-mundista* adotada por Glauber em seu manifesto de 1965, no qual afirmava que “a mais nobre manifestação da fome é a violência”, reverberava o pensamento revolucionário de Che Guevara e o do autor de *Os condenados da terra* (1961), Frantz Fanon, médico negro martinicano que lutou contra a França pela independência da Argélia. Para uma análise da “estética da fome”, ver: XAVIER, [1983] 2007: 83-143.

<sup>29</sup> Cf. LEOMAN, Carlos. “De homem para homem – Deus e o diabo”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 4, 25 mar. 1964.

Com seu pôster feito por Rogério Duarte, tão impactante quanto, *Deus e o diabo na terra do sol* ecoava no título o romance *Deus da chuva e da morte*, segundo alega Jorge Mautner: “Glauber me disse que seu filme tinha título inspirado no meu livro, que em 62 ele já mostrara na Bahia a Caetano. Foi sua irmã Anecy Rocha quem levou” (MAUTNER, 1980: 25). Caetano, que considera Mautner o antecipador de muitas questões levantadas pela contracultura (“a imaginação no poder, o sexo na política, a religião além da irreligião”), reitera: “Anecy me falou dele, frisando que Glauber tinha lhe dito quão interessante seu livro era” (VELOSO, 1997a: 442; 1997b). *Deus da chuva e da morte* (1962) rendeu ao escritor e compositor de apenas 21 anos de idade o prêmio Jabuti. Nascido carioca e criado em São Paulo, Mautner recebeu formação literária do pai: pensador e ateu, embora judeu austríaco de família tradicional. Nietzscheano desde a tenra idade, mas encantado pela “amálgama brasileira, pelo candomblé e Jesus de Nazaré”, ele assegura que tudo em seu livro de estreia, “além de cultura germânica, é Padre Antônio Vieira, Câmara Cascudo e Gilberto Freyre”<sup>30</sup>. Naquele compêndio não linear de fantasias, reflexões político-filosóficas e diário de bordo, em que o autor se misturava aos personagens reais de seu universo juvenil, não faltavam referências mais do que simpáticas, e justapostas, ao comunismo e aos *beats*:

Eu amo sinceramente a bandeira vermelha porque já vi criança nordestina morrer de fome. E Kerouac vai perguntar: “Mautner, você ama a humanidade?” E eu direi: “Sim, Kerouac, eu amo a humanidade e as criancinhas mortas pela fome”. Depois ficarei quieto e direi: “Eu agora quero dormir”. E Kerouac também irá dormir. E a bandeira vermelha irá trabalhar. [...] Se o socialismo vencer o que acontecerá? (MAUTNER, [1962] 1997: 136-137).

Em 1962, a convite do renomado físico e crítico de arte Mário Schenberg, Mautner integrou uma célula cultural do Comité Central do PCB. Dissolveu, para isso, o seu irreverente Partido do Kaos (PK), com o intuito de “irradiar sua mitologia: nunca mais o holocausto, a grandeza da cultura brasileira-universal, o anarquismo pacifista”. PK era uma aleatória turma paulistana que, entre 1958-62, orbitava sobre assuntos e interesses variados (política, filosofia, física quântica, arte, sexo, religião). No auge do Concretismo de Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, a turma, além de assistir às conferências dos três vanguardistas que rompiam com o verso como unidade-estrutural do poema, fazia coisas como desfilar com “velas na mão imitando os dadaístas; éramos uns 40 seres a descer a rua Augusta, parando o trânsito, cantando”. Ou então picar muros: “James Dean não morreu, da América Latina surgirá a Coisa Nova” (*idem*: 1980: 102). Dentre tantos com os quais teve contato nessa época, Mautner cita Lindolf Bell e Roberto Piva (poetas), Antônio Peticov e o anticomunista João

<sup>30</sup> Cf. Jorge Mautner em entrevista à autora..., *op. cit.* Conferir também: MAUTNER, 2006: 22; 33.

Parisi Filho (artistas plásticos), João Quartim de Moraes (que seria dirigente da Vanguarda Popular Revolucionária, VPR, e posterior docente da Unicamp), Dulce Maia (que também atuaria na VPR, e, simultaneamente, no Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa), e os cocriadores do PK Arthur de Mello Guimarães e José Roberto Aguillar, em cujo ateliê era constante a presença de José Agrippino de Paula, que mais tarde lançaria o não menos surpreendente livro *PanAmérica* (1967).

O golpe de 64, malgrado as represálias aos opositores mais evidentes, não breou a produção artístico-intelectual engajada, para lembrar a famosa frase de Roberto Schwarz ([1970] 1978: 62): “apesar da ditadura de direita há relativa hegemonia cultural de esquerda no país”. Shows como *Opinião*, de Vianninha, estreado no Rio de Janeiro no fim de 64, ou *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, em cartaz em São Paulo no ano seguinte, levavam adiante o ímpeto de participação do artista preconizado pelo extinto CPC<sup>31</sup>. A representação do “povo brasileiro unido” contra a ditadura se fez notar em *Opinião: Zé Ketí* (sambista do morro), João do Valle (camponês do norte), e a jovem politizada de classe média, musa da Bossa Nova, Nara Leão, que cederia o posto à irmã de Caetano, Maria Bethânia. Dorri Caymmi, diretor musical, para ocupar a vaga do violonista Roberto Nascimento, atolado de trabalho com a cantora Elizeth Cardoso, admitiu no elenco o carioca da Tijuca, morador de Ipanema, Jards Anet da Silva (1943-), o Macalé:

Eu era amigo do Roberto, e ele me pediu para substituí-lo. Justo quando a Bethânia foi convidada para substituir a Nara. Bethânia ficou hospedada lá em casa. Aí os baianos começaram todos a aparecer. Torquato, que estava hospedado na casa de João Viana, poeta piauiense, eu já conhecia. Daí a minha casa, a casa de minha mãe, virou uma reunião. Já o Gil eu fui conhecer em São Paulo, no Teatro de Arena...<sup>32</sup>.

Em São Paulo, Macalé se juntou a Gil, Caetano, Tom Zé, Gal Costa, Maria Bethânia e ao também baiano Piti para realizar *Arena canta Bahia* (1965), outra montagem de Boal. A exemplo de *Zumbi*, cuja trilha sonora de Edu Lobo exaltava Quilombo de Palmares como símbolo de resistência dos deserdados de todas as épocas, e, sobretudo, daquela época, *Bahia*, com canções dos próprios artistas – como “História do senador” (Tom Zé), “Cavaleiro” (Caetano), “Procissão” (Gil), “Viramundo” (Gil e Capinan) –, narrava a saga dos retirantes “vindos para o Sul, assolados pela escassez e pela opressão” (GALVÃO, 2004: 382). Parceiro dos baianos, Macalé faz questão de salientar que até poderia ser “pré” ou “pós”, mas nunca um tropicalista:

<sup>31</sup> Para uma abordagem dos shows *Opinião* e *Arena conta Zumbi*, consultar: NAPOLITANO, 2001: 70-76.

<sup>32</sup> Cf. Jards Macalé em entrevista à autora. Grav. digital, 80 min. Rio de Janeiro, 10 fev. 2016.

Pois, naquele momento [1967-68], eu estava estudando: com Guerra-Peixe, Ester Seliar, Turbilio dos Santos e composição na Pró-Arte, do Rio. Guerra-Peixe era nacionalista, mas também experimental. E Ester fugia dos parâmetros. Era mais pra John Cage que pra coisa tradicional. Então, minha música foi cambando pra outras ousadas (Jards Macalé em entrevista à autora..., *op. cit.*).

Formado pela cultura de esquerda dos anos 1960, dotado de bagagem musical arejada, ex-copista da Orquestra Tabajara, sob a batuta do maestro Severino Araújo, e, de quebra, amante inveterado das histórias em quadrinhos, foi inicialmente com Capinan que Macalé começou a “desenvolver uma música mais livre, menos fixada no samba, mais experimental”, diferente da “Seresta” que interpretou em *Brasil, do guarani ao guaraná* (Elenco, 1968), ainda que se notem ressonâncias do Tropicalismo nesse LP de Sidney Miller (cf. GONGAGH, 2017: 76-121). Até sacudir os ânimos do IV Festival Internacional da Canção da TV Globo, com “Gotham City”, em 1969, o músico diz que “a passagem foi difícil, mas era vital” (*apud* NHMPB, 1978: 3).

*Opinião, Arena* e uma série de outros espetáculos similares e, acima de tudo, os festivais que, entre 1965-68, agitaram a cena artística do eixo Rio-São Paulo, foram palco de afirmação do nacional-popular na MPB. Deu-se, num primeiro momento, uma tensão entre essa música expressão de “nossos verdadeiros anseios” e o rock iê-iê-iê da Jovem Guarda, acusado de mimético e imperialista e que nada tinha a ver, de fato, com o nacional-popular ou com a brasilidade romântico-revolucionária. Nessa querela, que faria inclusive Gilberto Gil a comparecer na icônica passeata contra as guitarras elétricas<sup>33</sup>, Jorge Mautner, “marxista-zen-kaos” tal qual se definia em 1964 (*in* COHN: 2007: 22), era, até certo ponto, ponto fora da curva.

O futuro compositor de “Maracatu atômico”<sup>34</sup> procurava, sem sucesso, conquistar o público jovem. Em seu primeiro compacto, lançado em 1966 pela RCA Victor e produzido por Moracy do Val – que, nos anos 1970, seria empresário dos Secos e Molhados –, as duas canções registradas não contemplavam aquelas denominações, por mais que jornalistas insistissem em aproximá-las do que cantavam Roberto e Erasmo Carlos, Vanusa, Wanderléa e vários outros. Mautner, acompanhado pelos irmãos The Vikings, dupla de *folk-rock n’ roll* cover dos Everly Brothers, tocava num assunto que não estava na ordem do dia para a Jovem Guarda, e nem para a MPB, focada, grosso modo, na realidade nacional. “Radioatividade”, com seu

<sup>33</sup> A passeata “Frente Única da Música Popular Brasileira”, em julho de 1967 no centro de São Paulo, juntou cerca de 400 pessoas, dentre elas os músicos Geraldo Vandré, Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo e Gil, que, três meses depois, apresentaria “Domingo no Parque” no III Festival da MPB, ao lado dos roqueiros Mutantes.

<sup>34</sup> Cf. “Maracatu atômico” (Jorge Mautner e Nelson Jacobina). LP *Jorge Mautner*. Rock Company Records, 1974. A canção, gravada também por Gilberto Gil num compacto simples (Philips, 1974), seria popularizada anos depois na versão de Chico Science e Nação Zumbi (LP *Afrociberdélia*. Chaos/Sony Music, 1996).

violão, gaita, percussão, harmonia simples e melodia repetitiva, somadas ainda à interpretação um tanto *kitsch*, provocou estranhezas no meio artístico em que alcançou alguma repercussão. Nara Leão teria indagado: “O que tem o Brasil a ver com a bomba atômica?”<sup>35</sup>.

**A:** Você está tão triste/ Não dormiu também/ Eu sei o motivo/ Não conto pra ninguém./ Porque todo mundo sabe/ É medo que o mundo acabe/ E que sobre a Terra/ Venha a nova guerra/ Venha a nova guerra./ Por isto você não dorme/ Tem insônia e tem horror/ De ver que no mundo/ Já não tem amor/ Já não tem amor.

**B:** *Por isto eu quero viver/ Longe da maldade/ Do dinheiro que escravizou/ Toda a humanidade./ Por isto eu quero viver/ Com toda a intensidade/ Sem ligar pra opinião/ De quem não fala a verdade.*

**A’:** Eu também não durmo/ Fico a cismar/ Se amanhã ainda/ Eu hei de cantar/ Porque amanhã quem sabe/ Até a minha voz se acabe/ Quando na cidade/ A morte chegar/ Com a radioatividade.

Os versos panfletários, afinados com a campanha pelo desarmamento nuclear, deflagrada na Europa no fim dos anos 1950, denunciavam as atrocidades da Segunda Guerra Mundial, expressando o temor de que as mesmas bombas despejadas pelos Estados Unidos sobre Hiroshima e Nagasaki viessem botar um fim no mundo em tempos de Guerra Fria. No lado B do compacto, “Não, não, não”, esta mais propriamente um *folk rock n’ roll*, sustentada pela marcação da bateria, atacava uma mentalidade burguesa e preconceituosa, referindo-se, na última estrofe, à coisificação do amor e da mulher, sendo que machismo demoraria um bocado para ser a pauta da vez na canção popular. Ambas as letras, todavia, principalmente a segunda, se considerarmos o olhar afetivo e tantas vezes cristão projetado sobre o sofrimento do povo, não estavam tão distantes de temas abordados pela MPB, com a diferença de que, com a música, fariam jus a qualquer situação de opressão, mais internacionalistas que alinhadas ao nacional-popular:

**B:** *Não, não, não quero ouvir mais você falar!/ Não, não, não quero ouvir mais você falar!/ Bobagem sobre todas as coisas/ Todas as coisas, sem exceção/ Dói, dói, dói no coração/ Dói, dói, dói no coração.*

**B’:** Você fala que os homens não são iguais/ Que no mundo nunca vai haver a paz./ Não, não, não quero ouvir mais você falar!

**A:** Tudo é tão triste quando ouço você/ Parece que tudo assim sempre a dizer/ Guerra e matança e fome sem esperança./ É que você não liga pra quem vive a sofrer/ Cristo também era pobre/ Não tinha o que comer.

**B’:** Você diz que mulher é ser inferior/ Que dinheiro compra tudo/ Compra até o amor.

**B:** *Não, não, não quero ouvir mais você falar...*

Sem grandes pretensões técnico-musicais, o que o distinguia enormemente dos que tinham no samba-Bossa Nova e/ou no samba-jazz suas maiores referências, Mautner, com seu compacto e à sua maneira, fazia coro com a *protest song* estadunidense, cujos ídolos por exce-

<sup>35</sup> Cf. Jorge Mautner em entrevista à autora..., *op. cit.*

lência da juventude pró-direitos civis, pacifista, antiguerra e solidária a Martin Luther King na luta contra a segregação racial eram Joan Baez e Bob Dylan; Dylan que, àquela altura, porém, não era mais o mesmo. Em 1965, no “politicamente correto” Festival de Newport, ele chocou a plateia ao empunhar uma guitarra, e assumir, dali por diante, um viés mais existencial em suas letras, o que não lhe poupou do repúdio de quem nada mais via naquilo senão a deturpação da canção engajada e da tradição encarnadas no *folk*. Vetor da contracultura anglo-americana, o rock bebeu nas fontes do *folk*, do *rock n’ roll* dos anos 1950, do *blues* e, em certa medida, na do jazz; incorporou instrumentos eruditos e orientais, desenvolveu uns tantos procedimentos experimentais e efeitos psicodélicos; para não falar de traços inovadores nas apresentações, indumentárias e artes gráficas dos discos. Menos que um gênero musical que uma forma cultural, Dylan e os Beatles foram seus dois principais pilares criativos na segunda metade dos anos 1960 (cf. MERHEB, 2012: 10; 23-27).

Mautner, que em 1964 havia sido pressionado pelo I Exército a elogiar os militares, teve o seu compacto e o seu “pornográfico e subversivo” livro *Vigarista Jorge* (1965) apreendidos pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Isso o motivou a seguir, sob circunstâncias meio escusas, para o autoexílio em Nova York. Controverso, concordaria que adquiriu “passe raro, o do gênio louco”, com o qual “poderia percorrer todos os setores e ideologias da nação” (MAUTNER: 1980: 53). Além de lavar pratos e trabalhar como massagista, foi secretário do poeta Robert Lowell, um dos vários artistas e intelectuais a receber apoio dos Estados Unidos para que estabelecesse relações diplomáticas, algo que nem sempre cumpriu à risca<sup>36</sup>.

No Village, onde Mautner foi morar, as casas de espetáculos, as livrarias e os entorpecentes como a anfetamina exalavam uma atmosfera pop, boêmia e intelectual, *vis-à-vis* àquela outra que se respirava na Califórnia. Ademais das inúmeras bandas de rock que atrairiam para São Francisco as gravadoras mais conceituadas do país, lá havia se constituído a legendaria comunidade em Haight-Ashbury, que mereceu do *Jornal do Brasil*, na ocasião do *Human Be-in* – celebração ao ar livre que, em janeiro de 1967, deu início ao chamado *Summer of Love* –,

---

<sup>36</sup> Ao que tudo indica, Mautner, por intermédio de Afrânio Coutinho (diretor dos *Cadernos do Povo Brasileiro*), foi para Nova York financiado pelo Congresso pela Liberdade da Cultura (CCF), órgão ligado à CIA como ficaria provado. No interior da chamada *Cultural War*, ao longo da Guerra Fria, sobretudo após a revolução cubana, a política cultural dos Estados Unidos passou a investir numa intelectualidade progressista, apostando nela como tática para extirpar o comunismo e disseminar o *American way of life*. Elizabeth Cancelli enfatiza, entretanto, que vários dos que se beneficiaram “não tinham sequer ideia das pretensões estratégicas desenhadas no interior da CIA”. Para ela, Lowell era um caso desses. Depois de provocar constrangimentos na Argentina, em 1962, declinou de convites e acusou o seu país de chauvinista (CANCELLI, 2004: 113; 118). Quanto a Mautner, às críticas ele rebateria: “De bolchevique fui até chamado agente da CIA pelos imbecis” (MAUTNER: 1980: 27).

uma matéria simpática aos hippies com fotos em relevo, distinta das que os ilustraria na grande imprensa brasileira no pós-AI-5<sup>37</sup>.

Apesar de “não acredite em ninguém com mais de 30” ser uma máxima da época, houve aqueles, bem mais velhos, que se juntaram à juventude libertária ou foram promovidos a seus porta-vozes, como, nos dois casos, Ginsberg e Timothy Leary, empenhados na divulgação dos benefícios do LSD. Compondo a lista das referências contraculturais, o psicanalista Norman O. Brown e o filósofo da Escola de Frankfurt radicado nos Estados Unidos, Herbert Marcuse, combinavam Marx e Freud com resultados distintos. Em *Eros e civilização*, Marcuse ([1955] 1975) buscava compreender por que os “rebeldes, ao derrubarem o velho poder, se identificam com ele e por isso tornam a instituir um novo poder tão ou mais opressivo que o anterior” (LOUREIRO, 2005: 11). Emancipar-se da dominação interiorizada exigiria dos trabalhadores, estudantes e minorias uma transcendência radical da ordem social posta. Esta era a sua “grande recusa” em *O homem unidimensional* ([1964] 1967), livro no qual tecia uma crítica sagaz da sociedade industrial moderna. Divergindo de Marcuse, para O. Brown a luta verdadeira se daria “da política para a poesia... Poesia, arte, imaginação, o espírito criador é a própria vida; a verdadeira força revolucionária para reformar o mundo” (*apud* ROSZAK, 1972: 125).

Não menos influentes foram ingleses como Aldous Huxley, que relatou no badalado *As portas da percepção* (1954) suas experiências com mescalina, e o “pai espiritual dos hippies”, Allan Watts, autor de obras populares sobre zen-budismo. A outro “guru”, Roszak dedicou todo um capítulo de *The making of a counterculture*, autenticando a relevância da figura para a *New Left* e para a contracultura jovem (cf. *idem*: 189). Mautner diz ter sido sob a influência de Paul Goodman (filósofo anarquista, sociólogo, crítico literário, romancista, poeta, dramaturgo e psicoterapeuta) que se “desestalinizou 100%” (MAUTNER, 1980: 165). Dele teria ouvido que “o Brasil inteiro é o verdadeiro Village”. Pode-se apreender da frase, pouco importa sua veracidade, que o Brasil, para ativistas democratas, não estava apartado da verve contestadora que movia os Estados Unidos. Exceto as mobilizações pelos direitos civis, em sintonia com lutas anticoloniais na África, “as expressões mais características dos anos 60 no Primeiro Mundo”, na avaliação de Fredric Jameson, “surgiram todas mais tarde, sejam elas entendidas em termos de contracultura [...] ou em termos políticos da nova esquerda estudantil e de um movimento de massas antibelicista”. Isso porque tais expressões devem ao “terceiro-mundismo no que diz respeito a modelos político-culturais, tal como num simbólico maoísmo, e [...] encon-

---

<sup>37</sup> Cf. “‘Be-in’ é a onda”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1.º Caderno, p. 8, 28 mar. 1967. O primeiro *Human Be-in* (trocadilho para *Human Being* – ser humano; algo como “estar por dentro”) aconteceu no Golden Gate Park de São Francisco e contou com cerca de 20 mil pessoas. A matéria também comenta o *Human Be-in* de Nova York, em março.

traram sua missão na resistência a guerras cujo objetivo era justamente reprimir as novas forças revolucionárias atuantes no Terceiro Mundo” (JAMESON, 1992: 84-85).

O maoísmo, ou a “revolução cultural” em curso na China, conquistou a simpatia de setores da *New Left* inglesa e estadunidense, bem como a de parte da juventude que protagonizou o Maio de 68, igualmente informada pelo marxismo, pelo existencialismo de Sartre e pela “grande recusa” de Marcuse. Para além da moral burguesa e da ordem capitalista, o modelo soviético de comunismo, tido por muitos como despótico e altamente burocratizado, também foi alvo de duras críticas, de que é exemplo, o mais notável, a derrotada Primavera de Praga. Em Paris, a revolta dos estudantes alcançou a adesão temporária dos trabalhadores, de forma que as barricadas, os confrontos com a polícia e as greves gerais nas fábricas desestabilizaram ao longo do mês o governo De Gaulle, marcando o imaginário de toda uma geração, dentro e fora da França (cf. RIDENTI, 2000: 133-159; SIRINELLI, 2003).

O jovem francês quer se casar cedo, mas demonstra a preocupação de não ter filhos antes de dispor dos meios para educá-los corretamente. Seu principal objetivo é a realização profissional. Enquanto isso, economiza seus poucos recursos: o rapaz, para comprar um carro, a moça, para fazer o enxoval. Ele se interessa pelos grandes problemas do momento mas não busca um ingresso prematuro na vida política: 72% dos jovens acha que o direito do voto não deve ser concedido aos menores de 21 anos. Ele não acredita em uma guerra num futuro breve, e pensa que o futuro dependerá principalmente da eficiência industrial, da ordem interna e da unidade da população (*apud* MARTINS, [1979] 2004: 164).

A enquête patrocinada pelo Ministério da Educação, realizada em 1967 com 280 mil jovens franceses, e publicada no *Livre Blanc de la Jeunesse*, ou prova que o cenário era mesmo distinto no ano anterior ou acusa o quão distante estava a instituição das aspirações dos universitários de Nanterre e da Sorbonne, que engatilharam os acontecimentos. Impossível referir-se ao Maio e não citar a importância da Internacional Situacionista (IS, 1958-72) para aqueles estudantes revoltosos, sobretudo no que tange às ideias defendidas pelo belga Raoul Vaneigem ([1967] 2014) em seu *A arte de viver para as novas gerações* e, mais ainda, pelo francês Guy Debord ([1967] 1992) no célebre *A sociedade do espetáculo*, no qual explorava, um século depois, o diagnóstico de Marx n’*O Capital*: “A riqueza das sociedades onde reina o modo de produção capitalista aparece como uma ‘enorme coleção de mercadorias’” (MARX, [1867] 2013: 113).

As propostas da IS, cujo princípio era “Não trabalhe jamais!”, correram o mundo. As de *psicogeografia* e *deriva* pela cidade, que remontam à de *flâneur* tão discutida por Walter Benjamin, mesclavam-se ao surrealismo de André Breton, à literatura *beat* e à de Baudelaire no primeiro livro, de 1963, do paulistano Roberto Piva, *Paranoia*, título que não soaria inusitado

se se tratasse de uma obra do pós-AI-5<sup>38</sup>. A IS, almejando superar o dadaísmo e o surrealismo em que se apoiava, declarava-se um grupo artístico-intelectual vanguardista. Em torno de Debord, agregou a francesa Michèle Bernstein, o inglês Ralph Rumney, o ítalo-escocês Alexander Trocchi, o holandês Constant Nieuwenhuys e Vaneigem, para citar alguns. Contemporânea da *beat generation*, a IS, ou, melhor dizendo, Debord, acusava-a de fomentar uma consciência que ia da imbecilidade à satisfação prematura de uma revolta insuficiente: “O cheiro de ovo podre que exala da ideia de Deus impregna os cretinos místicos da ‘geração beat’”<sup>39</sup>. Tais acusações dão margem para se afirmar que nem toda forma de contracultura é vanguarda, se sua premissa for manter-se crítica e distanciada da cultura de massa. Toda vanguarda artística, todavia, é certamente uma forma de contracultura.

O combate de Debord à “sociedade espetacular” fez dele, não obstante as suas posições, um escritor/cineasta contracultural; é o que avalia Bourseiller ao detectar tanto na IS quanto nos *beats* uma “fenomenologia da vida cotidiana” (cf. BOURSEILLER, 2013b: 58). Alexander Trocchi, não por acaso, estreitou contatos com Ginsberg. Já Constant seria reconhecido, conforme Henri Lefebvre (de quem Debord foi aluno) como líder e pensador dos *Provos*<sup>40</sup>. O pequeno grupo anarco-pacifista que se notabilizou na capital da Holanda, entre 1965-67, cultivava uma conduta “ecológica”, se assim se poderia chamá-la antes que o termo existisse. Por exemplo, ocupava prédios abandonados e exigia da prefeitura bicicletas para evitar congestionamentos. Matteo Guarnaccia (2001: 13), que se dedicou à história do grupo, garante que os Provos inspiraram o Maio francês em alguma medida, e que, sem eles, “Amsterdã não teria sido o que se tornou: a lendária Meca da Contracultura”.

Nos Estados Unidos, foram inumeráveis os conflitos e intersecções entre a contracultura heterodoxa e a Nova Esquerda heterogênea. Entre 1966-68, registrou-se, em vários momentos, como na lúdica marcha, em Washington, para protestar contra a guerra na Ásia e levar o Pentágono – que não suspendeu um milímetro –, uma junção de forças entre hippies e ativistas. A marcha exportou para os quatro cantos do planeta a foto em que se botavam flores nos canos das armas dos policiais. Naquele 1967, o *Youth International Party*, de Abbie Hoffman e Jerry Rubin (preso mais de 30 vezes), colocou em cena a figura do *yippie*, hippie politizado. São comuns as interpretações de que “os hippies também representavam uma revolta política”; apesar de pujantes, as hostilidades não fizeram deles e dos ativistas radicais dois times

<sup>38</sup> Sobre *Paranoia*, consultar: ARRIGUCCI JR., 2009; e BATISTA, 2012: 32-45.

<sup>39</sup> Do original em francês: “L’odeur d’œufs pourris que répand l’idée de Dieu enveloppe les crétiens mystiques de la ‘beat generation’ américaine”. Cf. DEBORD, Guy. “Le bruit et la fureur”, *Internationale Situationniste*, n.º 1, jun. 1958. Disponível em: <http://mai68.org/textes/IS/i-situationniste.blogspot.com/>. Acesso: 02 jan. 2017.

<sup>40</sup> Cf. Henri Lefebvre em entrevista a Kristen Ross, “Henri Lefebvre e a Internacional Situacionista”. Disponível em: <http://guy-debord.blogspot.com.br/2009/06/henri-lefebvre-e-internacional.html>. Acesso: 10 jan. 2017.

separados<sup>41</sup>. Para o *Weather Underground*, drogas, sexo livre e revolução não se excluía. A organização de extrema-esquerda, nascida em 1969 como dissidência dos *Students for a Democratic Society*, bombardeou dezenas de prédios públicos evacuados, justificando os atos como ofensivas ao Estado imperialista<sup>42</sup>. *Weather...*, nome inspirado na canção “Subterranean Homesick Blues”, de Dylan (“Você não precisa de um meteorologista para saber a direção do vento”), reforça que a música esteve envolvida *em e por* cada faceta do fenômeno, desempenhando papéis nas vidas de, provavelmente, todos que o engrossaram (cf. PERONE, 2004: 7).

A contracultura no Brasil, distintamente dos Estados Unidos ou da Europa, é não raras vezes pura e simplesmente associada, de modo pejorativo, à esfera comportamental, visão que empobrece o diagnóstico da realidade. No pré-AI-5, a radicalidade política da já existente luta armada, contrária à aliança de classes e ao etapismo do PCB, e a radicalidade dos tropicalistas no setor cultural, podem ser avaliadas como uma aproximação de forças. É o que decerto captaram alguns de canções como “Eles”, uma crítica à retórica do “amanhã”, à família burguesa e ao nacional-popular; “Soy loco por ti, América”, tributo a Che Guevara bem ao gosto tropical; “Miserere Nobis”, cujo silabado nordestino que a finaliza forma as palavras “Brasil, fuzil, canhão”, confirmadas por ruídos de bombas; ou “Alfômega”, em que Gil aparentemente gritava o nome do inimigo-mor da ditadura, Marighella<sup>43</sup>. Alex Polari, que seria membro da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), declarou, em 1968, que os LPs *Caetano Veloso* e *Panis et circencis* se “afinavam de uma maneira incrível com a minha sensibilidade. O Tropicalismo e suas diversas ramificações já eram sem dúvida a expressão cultural perfeita para aquilo que incipientemente representávamos” (POLARI, 1982: 97).

Sua opinião, contudo, não deve ser generalizada, nem se deve supor que os tropicalistas fossem arautos da revolução social, ainda que uns e outros demonstrassem simpatia por líderes revolucionários. Mais interessante que a declaração de Polari era a vida dupla de Judith, ou Dulce Maia, que mencionei de passagem anteriormente. Militante da VPR em 1968, tendo sido brutalmente torturada, atuava a um só tempo como produtora do Oficina de Zé Celso; lembrando que tanto ele quanto o seu teatro seriam vinculados ao *desbunde*. A propósito da agressão do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) aos atores da peça *Roda Viva*, de Chico

<sup>41</sup> Cf. Todd Gitlin, Columbia University, autor do livro *The sixties*. In: *Hippies*, Documentário, 90 min., History Channel Special, 2007. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=xBQbvtgR5-4>. Acesso: 10 mai. 2016.

<sup>42</sup> Conferir: GREEN, Sam; SIEGEL, Bill. *The Weather Underground*. Documentário, 95 min., EUA, 2002.

<sup>43</sup> Cf. “Eles” (Gil e Caetano); “Soy loco por ti, América” (Gil e Capinan). LP *Caetano Veloso*. Polygram/Philips, 1968. “Miserere Nobis” (Gil e Capinan). LP *Tropicália ou Panis et circencis*. Polygram/Philips, 1968. “Alfômega” (Gil). LP *Caetano Veloso*. Polygram/Philips, 1969. Gil, que na época não comentou o assunto, negaria mais tarde o famoso grito de Marighella. Segundo ele, era apenas uma de suas onomatopeias típicas. In: NETO, Geneton Moraes. *Canções do exílio: a labareda que lambeu tudo*. Documentário, 150 min., Rio de Janeiro, Canal Brasil, 2011.

Buarque, montada naquele ano, Zé Celso rebateu os alardes de que houve reação, embora – garanta – “guardássemos armas para o pessoal da luta armada”. Dulce conta que “ele sabia de minha militância; confiei nele, e ele manteve discrição” (*apud* CENTENO, 2014: 580). Nessa aproximação de forças, o AI-5 vai provocar profundas cisões, mas não ao ponto de impedir os rearranjos entre política *stricto sensu* e o inegável caráter comportamental da contracultura.

### **Contracultura como estrutura de sentimento, *made in Brazil***

*Não se pode colocar qualquer movimento dentro da cultura brasileira como algo desvinculado e autóctone. Existe uma relação básica entre os movimentos nacionais e internacionais. Atualmente e sempre não existe uma História Brasileira assim como não existe uma História Francesa, tudo é uma imbricação de problemáticas. Rogério Duarte (2003: 146).*

*O neo-rock 'n' roll inglês e o Maio francês, o tropicalismo brasileiro, o popismo nova-iorquino e o hippismo californiano – todos participaram desse clima [...]. Caetano Veloso (2005: 276).*

*Os tropicalistas funcionaram como sismógrafos, antenas de gafanhotos captando abalo sísmico iminente. La terra trema, terra em transe. Waly Salomão (1993: 47).*

Quando 200 mil pessoas celebraram o *Monterey International Pop* na Califórnia, festival cujas atrações incluíam Jimi Hendrix, e, estreando para o grande público, Janis Joplin, o ideal comunitário dos hippies de São Francisco avisava que havia se convertido em fenômeno de massa. O distrito de Haight-Ashbury já não comportava a multidão atraída pelo *Summer of Love*. O projeto de uma comunidade autônoma, sexualmente libertária, regada a rock, drogas e contando além do mais com clínicas voluntárias para quem exagerasse na dose – projeto que por uns dois ou três anos de fato vigorou – sofria de encharcamento e asfixia, obrigando muitos utopicamente convictos a buscarem refúgio nas zonas rurais. Alastrado, contudo, o *flower power* continuou por algum tempo sendo trincheira de combate à Guerra do Vietnã.

1967, ano em que o *Sgt. Pepper's* dos Beatles entrou para a história como um marco da *pop art*<sup>44</sup>, foi intenso e inovador para o campo artístico-cultural brasileiro. O padre Nando de *Quarup*, a princípio alienado dos reais problemas do povo, adere no derradeiro capítulo à luta armada, mas não sem antes tomar contato com os índios do Xingu – índios pouco presentes na MPB dos anos 1960, diga-se de passagem – e provar o viço do sexo e das drogas. Avaliado à

---

<sup>44</sup> Cf. The Beatles. LP *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*. Parlophone, 1967. Sobre o disco, que teria marcado a passagem do *rock n' roll* (música pop de entretenimento) para o rock, este ligado à “alta cultura”, às vanguardas, à arte conceitual e às manifestações sociopolíticas, ver: FENERICK; MARQUIONI, 2008. Sobre as inovações técnicas em *Sgt. Pepper's* e o LP como “forma artística”, consultar: MAMMI, 2014.

época por Roberto Schwarz ([1970] 1978: 92) como “o romance ideologicamente mais representativo para a intelectualidade de esquerda”, a narrativa de Antonio Callado, que ademais de lúdica, erótica, política e religiosa era um tanto caótica e fragmentária, sinalizava “o início de uma verdadeira crise que abalaria, consideravelmente, o vigor das grandes visões de mundo que parecem mesmo não se adequar mais” (FRANCO, 1998: 54).

Lúdica, erótica e assumidamente caótica e fragmentária era a *PanAmérica* de José Agrippino de Paula, “mito da então nascente contracultura brasileira”, conforme Luiz Carlos Maciel (2014: 143). A escrita imagética, em primeira pessoa, transformava estrelas hollywoodianas como Marilyn Monroe, John Wayne, Burt Lancaster, Marlon Brando em personagens; todos mobilizados para filmar uma versão da Bíblia em estúdios faraônicos. Saltando sem mediação de uma América à outra, o eu-narrador, diretor do filme, virava de repente um guerrilheiro na selva venezuelana sob o comando de Che Guevara. Mário Schenberg, que assinou o prefácio, definiu o livro como uma “epopeia contemporânea do império americano”, identificando naquele eu-narrador a “personificação mitológica da América Latina”. *PanAmérica*, no entanto, não era a síntese de dois mundos em conflito. “A planificação do opressor”, dizia Agrippino, “demonstrou ser versátil [...]. Não carrego nenhuma cultura nacional ou internacional e o meu mito ainda é pela destruição do opressor” (In: LIMA, [1968] 1966: 105)<sup>45</sup>.

Na *Tropicália* que batizaria involuntariamente o “grupo baiano”, Hélio Oiticica refutava a concepção de “obra acabada”, item de museu. Estimulava, ao contrário, experiências tácteis, lúdicas, visuais, sonoras e sensoriais, algo que vinha sistematizando desde os anos 1950 ao lado de artistas como Ferreira Gullar, Lygia Clark, Lígia Pape e Willys de Castro na vanguarda neoconcreta<sup>46</sup>. O ambiente-labirinto formado por dois penetráveis – *Imagético* e *Pureza é um mito* – dispunha em seu interior de materiais variados (areias, plantas, araras, poemas-objetos, *Parangolés*<sup>47</sup> e uma TV). Ia do “primitivo tropical” (o óbvio, o arcaico, o considerado cafona) ao “tecnológico” (o moderno, a comunicação). Se *PanAmérica* convergia para *Tropicália*, na medida em que a “‘síntese imagética’ de Oiticica não significa síntese de elementos

<sup>45</sup> Para uma análise de *PanAmérica*, ver: HOISEL, 2014.

<sup>46</sup> Gullar se opunha ao racionalismo que identificava em Pignatari e nos irmãos Campos, os concretistas paulistanos: “O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atividades cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões verbais criadas pela arte não-figurativa construtivista”, cf. “Manifesto neoconcreto”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21-22 mar. 1959. O neoconcreto seria mais sensorial e menos objetivo em termos políticos (cf. BRITO, 2006). Para Oiticica, foram Gullar, Mário Pedrosa, Frederico Moraes e Mário Schenberg os intelectuais responsáveis por incentivar sua proposta vanguardista “Nova Objetividade”, na qual incluiu *Tropicália* (cf. OITICICA, 1986: 98).

<sup>47</sup> A proximidade de Oiticica com os sambistas da Mangueira é o que impulsionou a concepção dos *Parangolés*: capas, estandartes, bandeiras que só ganhavam sentido, no escopo de sua “antiarte ambiental”, quando colocados em movimento pelo corpo do “artista-participante” (cf. MOSTAÇO, 2012; FAVARETTO, 2015: 121-136).

contraditórios, qual uma dialética” – “as dualidades são constantemente devoradas como efeito de participação” (FAVARETTO, 2015: 138-139) –, *Tropicália* convergia para a antropofagia de Oswald de Andrade redimensionada pelo Teatro Oficina.

Ao encenar pela primeira vez *O Rei da Vela*, o Oficina se afastou da proposta pedagógica do Teatro de Arena, abraçando a “estética da agressão” pela qual ficaria conhecido. Criada em 1933 por um ambivalente Oswald que se filiara ao PCB, a peça contrariava a voga anti-imperialista, apontando o pacto entre burguesia progressista e aristocracia decadente como o principal entrave para a revolução. Parecia servir como uma luva para a derrota dos comunistas em 1964, que apostaram nos setores progressistas, que, por sua vez, não apostaram neles. No palco, a revolução era transportada para o embate cáustico com a plateia. Exposta e constrangida, e a priori burguesa, a intenção era fazer com que reconhecesse seus privilégios e se mobilizasse. Redimensionar a antropofagia do modernista, então “redescoberto”, implicaria devorar o nosso passado, o contemporâneo e o massivo para transformá-los em crítica, como igualmente pensava Oiticica (1986: 85): “A antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva”. Zé Celso dedicou a montagem a Chacrinha (mais popular e massivo impossível) e a Glauber Rocha, por quem foi “violentamente influenciado”<sup>48</sup>.

Glauber causou *frisson* e repúdio com *Terra em transe*, no qual também havia uma concepção antropofágica. *Frisson* e repúdio graças à cena em que o controverso poeta e jornalista Paulo Martins, nutrindo amor e ódio pelas classes populares, interrompia um operário, tapava sua boca e dizia para a câmera: “Estão vendo quem é o povo? Um analfabeto, um imbecil, um despolitizado!”. Na leitura de Ismail Xavier, a força desse gesto “é estranha à reflexão serena do sábio feita à distância. O espírito do ‘teatro de agressão’ contamina o discurso à Brecht, a ironia ou a indução sutil. Acusatória, a linguagem apaixonada do poeta está longe de satisfazer o modelo do intelectual orgânico à Antonio Gramsci” (XAVIER, 2012: 100). Sozinho e sem êxito, Paulo tentara persuadir o governador a incitar a resistência armada na iminência do golpe de Estado consumado em Eldorado; alegoria que cabia tanto à resistência que não vingou em 1964 quanto àquela forjada por grupos clandestinos. De acordo com Glauber, *Terra em transe*, *Primma della Rivoluzione* (1964), de Bertolucci, e *La Chinoise*, de Godard, foram os filmes que mais motivaram os jovens do Maio de 68: “Tanto que, durante o Maio francês, esses três filmes foram passados nas ruas, projetados nos muros, em 16mm”<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> Apud “O tropicalismo é nosso, viu?”, *Realidade*, ano III, n.º 33, Ed. Abril, p. 180-184, dez. 1968.

<sup>49</sup> In: PIZZINI, Joel; ROCHA, Paloma. *Retrato da Terra*, Documentário, 52 min., Canal Brasil, 2004.

Posições radicais e mudanças de método, que aqui ressaltei sem a ambição de aprofundá-las, acusavam que “coerência”, anti-imperialismo, nacional-popular ou “alta cultura” não contemplavam várias das aspirações artísticas sob o regime militar em seu quarto ano. Assim como *O Rei da Vela*, no qual vislumbrou o que tentavam fazer em música – “Estávamos [referindo-se aos tropicalistas] ‘comendo’ os Beatles e Jimi Hendrix” –, *Terra em transe* foi um divisor de águas para Caetano Veloso, conforme ele conta em suas memórias. Onde muitos se sentiram ofendidos em suas convicções, o músico viu satisfeito na cena emblemática a “morte do populismo” (VELOSO, 1997: 105; 247). Populismo não como sinônimo de “líder carismático”, e sim da compaixão e da esperança que uma boa leva de artistas e intelectuais depositava no povo, concebendo-o como o seu aliado na luta política<sup>50</sup>.

Caetano se desvencilhava do engajamento convencional e da obrigação de corresponder às expectativas de uma parcela do público e dos pares. Sua guinada, a mesma de Gil, Tom Zé, de Capinan, Torquato e Gal, não se diferenciava muito daquela de Bob Dylan. O Tropicalismo, que igualmente colocou em destaque os roqueiros Mutantes, para além do diálogo com Agrippino, Oiticica, Zé Celso e Glauber, muito se respaldou em Rogério Duarte, nos concretistas Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, nos maestros/arranjadores Rogério Duprat, Júlio Medaglia e Damiano Cozzella e no tino comercial do empresário Guilherme Araújo.

Os músicos ostentaram visuais e atitudes excêntricas nos meios de comunicação de massa (vestuários hippies, cabelos grandes, *happenings*); flertaram com a Jovem Guarda e assumiram o experimentalismo *avant-garde*, mesclando, portanto, “alta e baixa cultura”. Repaginando a antropofagia oswaldiana, adotaram a guitarra e ao mesmo tempo foram pinçar na herança do cancionário popular boleros e sambas-canções *kitsch* que não estavam no rol de preferências da MPB. Torquato, em sua única entrevista gravada de que se tem notícia, alegou que o “grupo baiano deixou de folclorizar o folclore”<sup>51</sup>. Ou seja, lançou sobre a cultura popular um olhar desmistificado, despido de preconceitos em relação ao “bom e mau gosto”. Pautando-se em larga medida, no entanto, nas mesmas matérias-primas populares mobilizadas pela “canção de protesto”, o grupo se voltou contra estruturas mais íntimas, porém não menos enraizadas na sociedade brasileira: dogmas comportamentais, família burguesa e a padronização da vida e dos costumes gerada pelo processo de industrialização.

---

<sup>50</sup> Para uma análise crítica do livro *Verdade tropical*, de Caetano Veloso (1997), e do impacto que a referida cena de *Terra em transe* lhe provocou, ver: SCHWARZ, 2012: esp. 75-79. Para uma abordagem oposta à de Schwarz, conferir: MONTEIRO, 2012: 7-19.

<sup>51</sup> In: FIQUEIRAS, Mariana. “Encontrada gravação inédita com único registro de voz de Torquato Neto”, *O Globo*, 28 nov. 2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/musica/encontrada-gravacao-inedita-com-unico-registro-de-voz-de-torquato-neto-14069434>. Acesso: 10 fev. 2015.

Em ensaio que publicou em 1968, antes do AI-5, Walnice Nogueira Galvão constatava que os brasileiros careciam de uma *Marseillaise*, em alusão ao hino francês. O “dia que virá”, metáfora recorrente para a queda da ditadura, para o retorno da democracia ou propriamente para a revolução, exprimiria em realidade um conformismo diante dos fatos, subterfúgio para nos consolar. “Dentre todos nós” – arrematava –, só Caetano em “Alegria, alegria” se atreveu a confessá-lo (cf. GALVÃO, [1968] 1976: 119; 112). O verso “E uma canção me consola” lhe chamava a atenção nesse sentido, ao passo que, deduziram alguns, “O sol nas bancas de revista...” seria uma referência ao periódico *O Sol*, idealizado em 1967 por Reynaldo Jardim para fazer frente ao “formato dos jornalões”. Nas palavras do cartunista Ziraldo, colaborador do jornal-escola, “*O Sol* é o começo da imprensa alternativa. ‘Temos que assumir o novo!’”<sup>52</sup>.

“Alegria, alegria” foi criada no famoso Solar da Fossa, “território de liberdade, impertinências, ideias e ousadias” tal qual Toninho Vaz definiu a pensão carioca, que, nos anos 1960, abrigou uma porção de jovens artistas, dentre eles Caetano, Torquato, Paulinho da Viola, Gal, Rogério Duarte, o poeta, escritor e letrista baiano Duda Machado, o pernambucano Naná Vasconcelos e o fluminense de Niterói, letrista da turma do Clube da Esquina, Ronaldo Bastos. Milton Nascimento, Gil, Capinan, Macalé, Oiticica e o dançarino estadunidense radicado no Brasil Lennie Dale eram uns do que, de tão assíduos, se passavam por moradores. No Solar, entre 1967-68, anfetaminas, maconha e ácido lisérgico circulavam escondido entre alguns. Recém-instalado, Fábio compôs “Lindo sonho delirante”. Juan Zenón Rolón, nome verdadeiro do cantor paraguaio, era ligado à Jovem Guarda e empresariado por Carlos Imperial, que não perdeu a chance de assinar, com ele, a canção que remetia à dos Beatles “Lucy in the sky with diamonds”. O compacto em que foi lançada, em 1968, não teve repercussão tampouco sofreu censura, embora estampadas na capa, em letras garrafais, estivessem as iniciais LSD<sup>53</sup>. Para o músico Zé Rodrix, outro residente, “as aparências enganam. Vi muito mais gente da MPB usando drogas do que os roqueiros. O iê-iê-iê era careta até” (*apud* VAZ, 2011: 64).

A maioria dos habitantes e agregados do Solar compareceu à Passeata dos 100 Mil em junho de 1968, o maior e mais importante ato contra a ditadura até então realizado. Em abril, Rogério Duarte e seu irmão haviam sido presos ao tentarem chegar à Igreja da Candelária, onde se rezava a missa de 7.º dia de Edson Luís, secundarista assassinado pela política militar numa reivindicação no refeitório Calabouço. A morte do “Menino”, canção que Milton e Ro-

<sup>52</sup> In: MORAES, Tetê; ALENCAR, Martha. *O sol – caminhando contra o vento*; Documentário, Rio de Janeiro, Ancine, 2006.

<sup>53</sup> Cf. “Lindo sonho delirante” (Fábio e Carlos Imperial). Fábio. Compacto simples *Lindo Sonho Delirante – LSD*. RCA Victor, 1968. Nos anos 1970, Fábio se tornaria parceiro de Tim Maia.

naldo Bastos a ele dedicaram<sup>54</sup>, não só provocou comoção nacional como foi o estopim de uma série de confrontos, nas ruas, entre o movimento estudantil e os militares<sup>55</sup>. Estudantes também clamaram pela liberação dos irmãos Duarte, que após 14 dias confinados relataram o que viveram à imprensa. Ainda que a relação entre o fato e o recrudescimento do regime possa ser exagerada, o jornalista Élio Gaspari atribuiu à prisão duas consequências: “o envio de um sinal à sociedade. Dois cidadãos foram sequestrados e torturados [...]. O sequestro fora uma ação fora da linha de comando [...]; iniciava [dentro das forças armadas] um processo de desmoralização da hierarquia” (GASPARI, 2002: 285). Rogério, autor da capa psicodélica do LP de “Alegria, alegria”<sup>56</sup>, afirmou que 68 “foi o ano da minha morte. De lá pra cá o que tem se processado é uma louca e dolorosa ressurreição” (DUARTE, 2003: 14).

A marchinha de Caetano, assim como “Tropicália”, deflagrou a nova proposta. Acompanhado pelos Beat Boys, banda de brasileiros e argentinos, o compositor a defendeu no III Festival da MPB da TV Record (1967), o mesmo em que Gil igualmente arrancou aplausos com o baião “Domingo no parque”, ao lado dos Mutantes; o mesmo em que Edu Lobo venceu com “Ponteio”, na qual reunia todos os aspectos de uma canção engajada para os padrões da época. Autor dos versos, Capinan frisou que aquela era sua última letra da safra nordestina<sup>57</sup>. Dividindo espaço nos meios de comunicação com a ala nacional-popular, os tropicalistas rejeitaram as retóricas teleológicas e “populistas” em prol do *aqui e agora*; espécie de antítese do *agora* de Geraldo Vandré. Em 1968, no III Festival Internacional da Canção (III FIC), “Para não dizer que não falei de flores”, justamente porque fazia menção àqueles que “ainda acreditam nas flores vencendo o canhão”, parecia suprir a falta da *Marseillaise*. “Caminhando”, subtítulo que bem poderia ser “*Marchons, marchons!*”, insinuava a luta armada, acarretando, por isso, ameaças ao compositor, das quais certamente só escapou por exilar-se a tempo. No auge dos conflitos, Torquato alfinetava: “Caminhando e cantando e seguindo a canção” era “seguindo mesmo, a canção lá na frente, e eles lá atrás”<sup>58</sup>.

Logo após a aguerrida “Caminhando”, que no FIC perdeu para a lírica, mas não menos crítica “Sabiá” (Tom Jobim e Chico Buarque), gerando polêmicas, Vandré concorreu com “Não se queima um sonho” no I Festival Universitário da TV Tupi, canção do aluno de artes dramáticas da Universidade de São Paulo Walter Franco. Nunca gravada e desclassificada, não obstante a ovação ao intérprete, ela dizia: “Seu sonho sem mortalha/ Cercado de solidão/

<sup>54</sup> Cf. “Menino” (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos). Milton Nascimento. LP *Geraes*. EMI-Odeon, 1976.

<sup>55</sup> Sobre o movimento estudantil ao longo do ano de 1968, no Brasil, conferir, por exemplo: VALLE, 2008.

<sup>56</sup> Cf. LP *Caetano Veloso* (Polygram/Philips, 1968).

<sup>57</sup> Cf. José Carlos Capinan em entrevista à autora. Grav. digital, 120 min. Salvador, 29 jan. 2016.

<sup>58</sup> *Apud* FIQUEIRAS, Mariana. “Encontrada gravação inédita...”, *op. cit.*

Eu trago bem guardado/ Na espera e no coração/ Vem, oh!! Meu companheiro Che/ Seu sonho quero lhe dar”<sup>59</sup>. Rogério Duprat, provavelmente também se reportando à canção “Che”, composição de Vandrê e Marconi, do Trio Mayará, declarou à *Folha da Tarde*: “Se Guevara estivesse aqui não ia gostar nem um pouco. É preciso acabar com toda essa choradeira em torno do guerrilheiro, não é assim que se faz uma revolução” (*apud* NUZZI, 2015: 152). Em 1973, Walter Franco ecoaria esse mesmo princípio, de Maiakovski, que fundamentava a fala do maestro: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.

A radicalização do Tropicalismo musical, condizente com a violência estética do teatro de Zé Celso, do cinema de Glauber e da antiarte ambiental de Oiticica, se evidenciou naquele segundo semestre de 1968. O episódio envolvendo “É proibido proibir” (frase pichada nos muros de Paris durante o Maio) ocorreu na fase anterior do III FIC. Caetano, intencionado, lançou sua provocação contra a plateia estudantil: “Vocês estão querendo policiar a música brasileira! [...]. Vocês não diferem em nada deles!”, referindo-se aos agressores do elenco da peça *Roda viva*, montada pelo Oficina. Com os Mutantes de costas para o auditório, desancava a “juventude que diz que quer tomar o poder” e o “júri incompetente”, que havia desclassificado “Questão de ordem”, canção de Gil inspirada nas dissonâncias de Jimi Hendrix. No programa *Divino maravilhoso*, da TV Tupi, evocava *Terra em transe* ao apontar um revólver para a própria cabeça, enquanto entoava cantiga natalina de Assis Valente. Numa das apresentações-*happenings* na Boate Sucata, no Rio de Janeiro, via-se no palco a pequena bandeira-poema *Seja marginal, seja herói*, de Oiticica, com a foto do cadáver do bandido Cara de Cavallo<sup>60</sup>.

Ao mesmo tempo em que supunham “fazer essa estrutura de festival explodir” – para citar Caetano no FIC; isto é, subverter por dentro o “sistema” –, os tropicalistas usufruíram sem pudor da indústria cultural em consolidação, da qual os “músicos engajados”, às vezes acusados indiscriminadamente de menosprezar a forma artística, não estavam isolados. A prisão em dezembro, duas semanas depois da edição do AI-5, e o exílio de Gil e Caetano – agitadores culturais licenciosos aos olhos do regime – demarcaram o *fim daquele momento dentro de um movimento cultural mais amplo, heterogêneo e não restrito à música, a Tropicália, embora a música tenha sido sua face mais potente e popular* (cf. COELHO, 2010: 111-138).

Para Santuza Cambraia Naves, a canção popular no Brasil sofreu um abalo a partir dali. Radicalizando o procedimento bossa-novista da intertextualidade – como esboçara Caetano ao

<sup>59</sup> Cf. Walter Franco em depoimento à autora, via *e-mail*, 19 nov. 2016.

<sup>60</sup> Sobre esses episódios, ver: CALLADO, 1997: 229-254; e VELOSO, 1997: 297-307.

formular sua ideia de “linha evolutiva”<sup>61</sup> –, os tropicalistas teriam realizado uma *crítica contextual* e uma *crítica interna à própria canção*, isso sobretudo através de arranjos inorgânicos. Em *Tropicália ou Panis et circencis* (Polygram/Philips, 1968), “LP-manifesto” cuja capa foi projetada pelo vanguardista Rubens Gerchman sob fotografia de Olivier Perroy, registrando inclusive a presença de Nara Leão, os arranjos são assinados por Duprat. Ao imbricar o *ruído* e o *extramusical* na matéria cantada, a “geração 70”, na avaliação da autora, deu continuidade à maneira tropicalista de *desconstruir a forma hegemônica da canção*: grosso modo, a estreita simbiose entre letra e melodia legitimada pelo público e pela crítica pelo menos desde a década de 1930 (cf. NAVES, 2010: 7; 96; 120). Antes exógeno, e ruidoso para todos os efeitos, o rock ganhou quórum considerável, sendo admitido como partícipe da noção renovada de MPB. O Tropicalismo foi simultaneamente abarcado pela sigla que ajudou a expandir e a ressemantizar, selando, na leitura de Marcos Napolitano (2007: 139), uma primeira fase de institucionalização da MPB iniciada com a Bossa Nova. Apesar de tudo isso, naturalmente que ele não foi o único responsável pelas mudanças culturais de um período, tampouco exclusivamente determinante para quem despontou na sequência, como expus (na introdução) sobre minha recusa em adotar o “pós-tropicalismo” como termo explicativo.

Dentre os intérpretes políticos e contemporâneos do movimento, Roberto Schwarz se destacou como o mais notável. Por mais que se concentrasse no teatro de Zé Celso, concebendo-o como incoerente em suas intenções revolucionárias, já que o público – observava – acabava se identificando com o “agressor” ao invés de mobilizar-se, ele detectava na estética tropicalista como um todo “a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contrarrevolução [golpe militar] cristalizou”. *Arte intemporal*, no revés do pensamento progressista, o Tropicalismo reforçaria a imagem dos dois “Brasis” irreconciliáveis, encerrando “o passado na forma de males ativos ou ressuscitáveis”, e sugerindo “que são nosso destino”. Da compilação aberrante e irracional dos opostos – o arcaico, que prometia ser extirpado no pré-golpe, e o ultramoderno – resultaria o *absurdo* como alegoria do Brasil (cf. SCHWARZ, [1970] 1978: 76-78)<sup>62</sup>.

Polêmico, Schwarz deixava transparecer em “Cultura e política, 1964-1969”, ensaio publicado originalmente em 1970 na revista francesa *Les temps modernes*, o impacto do AI-5 e a

<sup>61</sup> Reivindicada sob várias nuances por outros artistas atuantes nos anos 1960, a “linha evolutiva” de Caetano não era necessariamente “evolucionista”, mas propunha retomar as melhores conquistas da bossa nova, principalmente no que concerne a João Gilberto, considerado o auge da renovação e da recriação dentro de uma tradição. Cf. “Que caminho seguir na música popular brasileira?”, *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n.º 7, Rio de Janeiro, maio 1966. Do debate que resultou nessa publicação, participaram, ademais de Caetano, Capinan, Ferreira Gullar, Nara Leão, Gustavo Dahl, Flávio Macedo Soares e Nelson Lins e Barros.

<sup>62</sup> Para compreensões mais positivas, publicadas nos anos 1970, ver: SANTIAGO, 1977; VASCONCELLOS, 1977b; FAVARETTO, [1979] 2007; e HOLLANDA, 1979.

derrocada do que ele ali denominou de “relativa hegemonia cultural de esquerda”, indicando que o Estado autoritário bancava uma modernização sem precedentes. O Tropicalismo engendraria o paradoxo sem propor horizontes de transformação. Apesar de crítico, seria conformista diante dos imperativos do mercado: *dual* e intransitivo, desprovido de dialética. A *modernização* que, *conservadora*, não rompeu com estruturas oligárquicas, processo redimensionado pelo regime militar, fez com que sociólogos e economistas reavaliassem os seus diagnósticos. Francisco de Oliveira, por exemplo, concluiria em 1972, em “Crítica à razão dualista”, que o moderno e o atrasado se retroalimentam no capitalismo periférico (OLIVEIRA, [1972] 2003). Se, antes mesmo, o Tropicalismo musical desnudava, na própria forma, ambiguidades e desacertos dessa modernização à brasileira<sup>63</sup>, negando o dualismo um tanto linear de projetos e ações à esquerda – negação partilhada pela luta armada –, isso não significa que a alegoria das relíquias do Brasil – para citar outra análise dos anos 1970 – petrificasse “o absurdo como um mal eterno. As ambiguidades da linguagem tropicalista não podem ser debitadas a uma visão fatalista, em que a história é tida como decadência” (FAVARETTO, [1979] 2007: 127)<sup>64</sup>.

Para Marcelo Ridenti, a conjunção do arcaico e do moderno não neutralizou o desejo de vencer o subdesenvolvimento: “Como sugere o próprio nome *tropicalismo* – que se refere à utopia de uma civilização livre nos trópicos –, sua preocupação básica continuava sendo a constituição de uma nação desenvolvida e de um povo autônomo, afinados com as mudanças no cenário internacional”. Embasado nas coordenadas históricas de Perry Anderson (1986) sobre o modernismo, o sociólogo identificou no arco que vai dos anos 1920, com a Semana de Arte Moderna, ao início dos anos 1970 um ciclo vanguardista ou modernista. Marcado pela rejeição ao academicismo nas artes, pela aposta no potencial emancipatório das inovações industriais e pela proximidade imaginativa da revolução social, esse ciclo entraria em declive sob o AI-5, o “milagre econômico” e a reestruturação do mercado de bens culturais<sup>65</sup>. O Tropicalismo teria sido índice dos “desdobramentos do império da indústria cultural na sociedade

<sup>63</sup> Ver: CEVASCO, 2014: esp. 193.

<sup>64</sup> O *dual* na estética tropicalista, como aponta Paulo Arantes sobre o método de Schwarz, diz respeito à mistura infértil de pares contrastantes, “nada leva a nada” (ARANTES, 1993: 9-45; esp. 33). “Razão ou visão dualista” – sobre a qual comentei no tópico anterior – não corresponde à mesma coisa. Presente nas teses da CEPAL, do ISEB, da SUDENE, no etapismo do PCB e numa parcela das artes vinculadas ao nacional-popular, ela previa o alcance do moderno pelo atrasado. Ainda que criticasse duramente o PCB, que, aliado à burguesia nacional, deu “num complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classe” (SCHWARZ, [1970]1978: 63), pode-se dizer que na leitura dialética de Schwarz havia um quê de “razão dualista”. Nas próprias palavras de Arantes (p. 34), “mas não era esta decerto a posição do crítico. A dualidade rediviva esbarrava porém no veredito da melhor teoria social dos tempos”.

<sup>65</sup> Essa análise é semelhante à de Marcos Napolitano sobre “espaços de experiência e horizontes de expectativas” que teriam orientado artistas diferentes entre as décadas de 1920 e 1970: rejeição ao academicismo convencional e eurocêntrico nas artes, participação do artista na vida política e sua tentativa de “ir ao povo” (NAPOLITANO, 2014b: XXIV). Já as coordenadas históricas de Perry Anderson sobre o modernismo europeu foram anteriormente discutidas por Renato Ortiz para pensar o caso brasileiro (cf. ORTIZ, [1988] 2006: 104-110).

brasileira, que transformaria a promessa de socialização em massificação da cultura”, incorporando desfiguradamente “aspectos dos movimentos culturais contestadores dos anos 1960”. Ele também teria sido “constituente – talvez o derradeiro – da brasilidade revolucionária, ao mesmo tempo em que anuncia seu esgotamento e sua superação, quem sabe antevendo uma nova ‘estrutura de sentimento’” (RIDENTI, 2010b: 101-102; 160-164; 2007).

Beatriz Sarlo salientou o fato de Raymond Williams ter reintroduzido, ao construir a hipótese cultural das *estruturas de sentimento* – articulada de modo mais empírico em *O campo e a cidade* ([1973] 1989) –, termos que haviam sido estigmatizados pelo estruturalismo francês e pelo marxismo althusseriano: *sujeito, história, experiência e consciência prática*. A não separação sistemática da cultura e da política, sendo que ambas integram um *continuum* material, ideológico e institucional, operando em territórios que se entrecruzam, foi, para a autora, uma das principais contribuições do pensador britânico (cf. SARLO, 1997: 87-88). Ao lado de outros intelectuais da *New Left Review*, como E. P. Thompson, Williams restituiu à cultura certa independência em relação às determinações econômicas e sociopolíticas. A cultura apresentava-se como um problema a ser resolvido, e não uma constatação sobre a qual não se poderia questionar. Crítico literário, ele se preocupava com as formas de apreensão de uma “cultura vivida”. Como detectar, em textos artístico-culturais, o que já representaria uma convenção que oblitera a subjetividade e o momento da experiência? Teórica e metodologicamente, a *estrutura de sentimento* ofereceu possíveis vias de solução. Williams a definiu da seguinte maneira em *Marxismo e Literatura*:

Falamos de elementos característicos do impulso, contenção e tom; elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não de sentimento em contraposição ao pensamento, mas de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada. Estamos então definindo esses elementos como uma “estrutura”: como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão (WILLIAMS, 1979: 134).

Ao contrário de noções geralmente formalizadas, como “visão de mundo” e “ideologia”, a estrutura de sentimento procurava identificar e interpretar elementos semelhantes na produção artística de uma determinada época. “*O artista pode até perceber como única a experiência para a qual encontra uma forma, mas a história da cultura demonstra que se trata de uma resposta social a mudanças objetivas*” (CEVASCO, 2001: 153). Ao mesmo tempo em que chamava a atenção para “*o que há de comum entre discursos e práticas cujos materiais são diferentes*”, apontava para o surgimento de características ainda tênues, pouco cristalizadas no tecido social; exercício que se inseria no “prolongado debate sobre a inscrição do social no

estético” (SARLO: 1997: 91). Williams rejeitava a ideia positivista de *reflexo*: a concepção de que a *base econômica* determina unilateralmente a *superestrutura* (produção e reprodução sociocultural). *Mediação*, conceito trabalhado por Theodor Adorno, previa, ao contrário, descrever um processo dinâmico, buscando descobrir na própria obra de arte o que ela teria a revelar sobre a “estrutura social, posições, ideologias e seja lá o que for” (ADORNO [1967] 1986: 114; 2011). Enfático, no entanto, em seu materialismo cultural, Williams advertia que se mediação ainda pressupuser um elo de categorias separadas, pode parecer apenas sofisticação do termo reflexo (cf. WILLIAMS, 1979: 101-102).

A *estrutura de sentimento* é indissociável das formas *residuais*, *emergentes* e *dominantes* discutidas em *Marxismo e Literatura*. Williams tornava mais complexa a noção gramsciana de *hegemonia*, às vezes associada somente àquilo que assume um caráter *dominante*, como o assumiu o regime militar no Brasil e suas diversas implicações para a sociedade brasileira. *O residual*, embora constituído efetivamente no passado, ainda está ativo no processo cultural, *não servindo apenas para legitimar a ordem estabelecida, podendo ser manejado como oposição*. Já o *emergente*, que não exclui necessariamente o *residual*, engloba a criação contínua de novas práticas, relações, valores e significados (cf. *idem*: 125-127). Williams, que preferia falar em *processo hegemônico*, salientava a “coexistência do diferente numa simultaneidade densa”, não limitada “à unidade definida por uma só predominância história ou social”. Avançava, assim, na “hipótese da heterogeneidade constitutiva dos artefatos culturais e artísticos” (SARLO, 1997: 92).

Miglievich ilumina ainda questões a respeito que vão ao encontro de minha perspectiva:

As estruturas de sentimento não têm que ter uma forma sociopolítica explícita nem estão submetidas às redes burocráticas. São indefinidas e difusas, por isso mesmo, capazes de “driblar a hegemonia”. [...] Williams está interessado nos tipos de mudanças incrementais que se reúnem em torno de uma ou mais gerações. Quer saber como podemos falar de “atmosfera de mudança” (ou de permanência) sem que pareçamos abdicar do mundo factual. Eis que sentimentos são reais. Talvez os artistas, como “antenas”, possam expressá-las melhor em suas obras, que não se descolam de suas trajetórias e das de seus grupos (MIGHIEVICH, 2016. Grifo meu).

Em entrevista que realizei com Jards Macalé, ao perguntar-lhe sobre suas canções com um acentuado teor depressivo, *o que também vale para outros aspectos que distinguiram a contracultura no Brasil entre 1969-74*, ele, já passada aquela época, e, portanto, capaz de interpretá-la com distanciamento, afirmou: “Claro, não era só derrota individual. Nem só triste-

za individual. Era uma pressão sofrida. No fundo, essas canções sempre foram positivas. [...] Parecia uma coisa somente pessoal. Mas, não. A gente captava a antena do coletivo”<sup>66</sup>.

Pensar a *contracultura como estrutura de sentimento*, a envolver parte da produção artístico-cultural do pós-68, notadamente a MPB sobre a qual concentro minhas análises, requer atentar para uma pluralidade de aspectos até então inusuais ou que ganharam mais fôlego: antiacademicismo, elo entre arte e vida cotidiana, caráter ora lúdico ora agressivo e ora existencialista das propostas, uso recreativo de drogas, liberação sexual-comportamental, tradições místicas, antipsiquiatria, entrada eloquente ou diferenciada de “novos sujeitos” em cena (negros, mulheres, homossexuais), experimentalismo estético com requintes de vanguarda, e críticas à moral conservadora e à sociedade de consumo, que só adquire mesmo tônus, no Brasil, por volta de 1968, com a racionalização da indústria cultural. Requer atentar, igualmente, menos para uma ruptura que para um desencaixe em relação às ações e projetos que vigoraram nos anos 1960. Descompromissada com o nacional-popular, cujos estertores continuaram na mira das objeções, a contracultura, em alguns casos, remodelou símbolos de *brasilidade* e assumiu configurações neorromânticas. Por mais que se esvaíssem as utopias revolucionárias, a ditadura continuou sendo “o inimigo comum”. *Quero enfatizar que houve uma simultânea desconstrução e (re)construção de experiências, práticas, valores e significados na vida cultural e na produção artística e musical do início da década de 1970, engrenados e em tensão com transformações econômicas e sociopolíticas. A contracultura como estrutura de sentimento, conforme demonstrarei na sequência a partir das fontes e artistas que mobilizo, teve importância ímpar nesse processo.*

---

<sup>66</sup> Cf. Jards Macalé em entrevista à autora..., *op. cit.* Grifo meu.

## II – A VIRADA CONTRACULTURAL...

### ... Ou a vida cultural nos “anos de chumbo”

*O termo contracultura foi inventado pela imprensa norte-americana, nos anos 60, para designar um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram, não só nos Estados Unidos, como em vários outros países, especialmente na Europa e, embora com menor intensidade e menor repercussão, na América Latina. Na verdade, é um termo adequado porque uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições do Ocidente. Luiz Carlos Maciel<sup>1</sup>.*

*Alguma coisa mudou no planeta. De repente fez clic e despertaram os mágicos, místicos, andarilhos, freaks, pirados, piratas, eles são conhecidos por hippies. Que na 3.ª GUERRA é isso: o beautiful people contra o Esquadrão da Morte Mundial. Aquarius já começou. José Vicente (Dramaturgo)<sup>2</sup>.*

Ao se situar no limiar do AI-5 e do “milagre econômico”, e, por consequência, no limite da perspectiva engajada tal qual predominou em vários setores artístico-culturais da década de 1960, a Tropicália consistiu numa espécie de catapulta para a contracultura no Brasil, *mas não a única e exclusiva*. Construíram-se pontes bem mais diretas, por exemplo, com o rock anglo-americano (que logicamente não ficou estagnado de uma década para a outra), com o modelo de vida hippie, com “filosofias” que preconizavam sobre o poder medicinal da maconha e do LSD e com crenças místicas e religiões orientais em detrimento dos dogmas maniqueístas da tradição judaico-cristã; essas e outras que aqui encontraram contrapartidas *sui generis*. Não faltou quem alimentasse igual fascínio pela ayahuasca – que, na época, rompia as fronteiras da Amazônia –, pelos povos indígenas e comunidades caiçaras, pelo candomblé e umbanda e pelas populações marginalizadas das metrópoles. O *underground*, se o compreendermos como aquilo que estava restrito, e/ou permitido, a determinados espaços, pressionava para vir à tona. Assim o dramaturgo Antônio Bivar, autor de peças como *Cordélia Brasil* (1968) e *O cão siamês de Alzira porra-louca* (1969), caracterizava-o em 1971:

O que é *ser underground*? O hippie é underground? O marginal é underground? E o malandro do morro? E o *entendido*? A Ângela Davis é underground? E os Panteras Negras? E as mulheres do Women’s Liberation? Quem é quem no underground? Underground é tudo aquilo que está (ainda) por baixo, do ponto de vista classe média da palavra. O Underground está trabalhando undergroundemente para deixar de ser underground. O

<sup>1</sup> In: *Revista Careta*, ano LIII, p. 19, 20 jul. 1981. Citado por PEREIRA (1992: 13).

<sup>2</sup> Cf. VICENTE, José. “Ser criança, namorar, passear”, *Flor do Mal*, Rio de Janeiro, n.º 1, p. 9, 4 nov. 1971.

subterrâneo está indo à tona e é tarde demais para impedir a subida. A coisa vai começar mesmo em fins de 73 início de 74<sup>3</sup>.

*Underground*, título estratégico que Luiz Carlos Maciel deu à sua coluna (1969-71) n’*O Pasquim*, na qual não só veiculou como discutiu assuntos diversos ligados à contracultura – rock, psicodelismo, drogas, sexo, filosofia, psicanálise, antipsiquiatria, antiuniversidade, religiões orientais, comunitarismo, vegetarianismo, Tropicalismo e música popular; e é importante ter em mente a alta tiragem do jornal e as cartas de leitores interessados em comunas e antiuniversidades<sup>4</sup> –, vai ao encontro, no sentido abrangente que lhe dá Bivar, do *emergente* de Williams: novos significados, práticas, valores e relações não desvinculados de uma questão de classe. A natureza do *underground*, nesses termos, é contra-hegemônica. Não por acaso, muitos jovens e artistas na época consideravam-no “um movimento de resistência”<sup>5</sup>.

Na passagem das décadas de 1960/70, uma porção de grupos hippies começou a circular e a expor seus artesanatos em capitais como São Paulo (Feira Dominical da Praça da República), Rio de Janeiro (Feira da Praça General Osório e proximidades do Posto 9, onde se localizava o famoso Píer de Ipanema), Belo Horizonte (Feira da Praça da Liberdade), e Salvador, cidade que registrou o maior número deles, concentrados, principalmente, em Pituaçu, Alto da Sereia e Boca do Rio, bairros populares formados em grande parte pelas “conhecidas ‘ocupações’” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017: 46). “Comunidades alternativas” também se espalharam por recantos como Arembepe (vila de pescadores ao norte de Salvador), Berlinque (Ilha de Itaparica) e Trancoso (Arraial d’Ajuda), na Bahia; além de Nova Friburgo, Visconde de Mauá e Parati, no Estado do Rio de Janeiro; Pirenópolis, no interior goiano; e São Thomé das Letras, no sul de Minas Gerais, batizada desde então como “capital brasileira dos óvnis”. Aos hippies brasileiros somavam-se jovens *drop-outs* de outros países latino-americanos, e vice-versa.

No início da década, em Recife, Jomard Muniz de Brito (poeta, escritor, crítico de arte e professor aposentado compulsoriamente pelo golpe de 64) fomentava debates sobre literatura, música, cinema e vanguarda. Ex-integrante da equipe do método de alfabetização Paulo Freire, e amante do Tropicalismo, criticava Ariano Suassuna e seu Movimento Armorial por dis-

<sup>3</sup> Cf. BIVAR, Antônio. “É duro ser udigrudi”, Coluna Underground, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 79, p. 15, 6 a 12 jan. 1971. Autoexilado, Bivar enviou o texto de Nova York, depois de peregrinar, literalmente *drop-out*, por Londres. Para que Antônio Abujamra encenasse *Alzira*, Bivar mudou o título para *Alzira Power*, “já que o *porralouca* não passaria na censura. O Power passou então a ser uma homenagem a todos os powers do momento: o Black Power, o Gay Power, o Power to The People e, sobretudo, o Women Power” (In: DAHL, 2010: 55-56).

<sup>4</sup> A edição n.º 48, de 21 a 27 de maio de 1970, trazia o seguinte informe: “Tiragem comprovada: 225.000 exemplares”.

<sup>5</sup> Cf. Aurélio Michiles (cineasta) em depoimento à autora. Grav. digital, 60 min., São Paulo, 31 mar. 2017.

cordar do “verniz erudito aplicado às raízes culturais”<sup>6</sup>. Ao lado de figuras como Celso Marconi, Jomard se destacou como divulgador da contracultura recifense, cujo “quartel general”, nas palavras do músico Zé da Flauta, era a Casa Abrakadabra. Unindo música e artes gráficas, a pequena produtora independente de Lula Côrtes e Kátia Mezel, idealizadores do selo Solar, abarcou jovens artistas como Marconi Notaro, Lailson de Holanda, Flaviola, Alceu Valença, Zé Ramalho (ainda Zé Ramalho da Paraíba), o próprio Zé da Flauta e a banda Ave Sangria, para mencionar alguns. Em novembro de 1972, alunos da Universidade Federal de Pernambuco organizaram a I Feira Experimental de Música do Nordeste. Lailson, que vivera nos Estados Unidos de 1970 a 1971, “pegando a rebarba do Woodstock”, comenta que

[...] de repente a gente ia montar um Woodstock gratuito. Dois dias. Esse foi o grande ponto, o grande diferencial que aconteceu aqui em Pernambuco [...]. Tinha umas jarras de K-suco com ácido. Muita gente tomou e não fazia nem ideia [risos]. Tudo o quanto era hippie saiu de tudo o quanto era canto, da Paraíba, Alagoas... Foi o início da cena psicodélica conjunta. [...] A partir daí começou um processo criativo que resultou numa série de discos, numa série de shows, numa estética própria. [...] E não era exatamente um movimento. Era uma coisa natural, espontânea [...]<sup>7</sup>.

O fruto musical mais maduro dessa turma foi o LP *Paêbirú – Caminho da montanha do sol* (Selo Solar, 1975), assinado por Lula Côrtes e Zé Ramalho. Sua concepção artesanal (capa, encarte, faixas experimentais que mesclam guitarras, viola caipira, cordel, repentes, cantos tribais, pontos de candomblé, tricórdio marroquino e outras heranças moçárabes) foi inspirada na Pedra do Ingá, monumento arqueológico, situado no município paraibano de mesmo nome, no qual há inscrições rupestres. Essa cena psicodélica, desvendando um Nordeste bem distinto daquele tematizado em “canções de protesto” – agora, digamos, menos sociológico que antropológico –, ficou conhecida como *udigrudi da pernambucália*<sup>8</sup>.

No Rio de Janeiro, Ipanema era um dos pontos de encontro mais badalados de jovens artistas, precisamente um trecho da praia entre as ruas Montenegro (atual Vinicius de Moraes) e Farne de Amoedo. Erguido pela prefeitura para facilitar a construção de um emissário submarino, visando a escoar o esgoto da cidade até o fundo do mar, o Píer de Ipanema, onde primeiramente chegaram os surfistas atraídos pelas ondas geradas pelas obras, ganhou os nomes de Dunas do Barato e Dunas da Gal. Elevada a ídolo daquela geração, Gal Costa era presença

<sup>6</sup> Cf. “Poeta, filósofo e cineasta Jomard Muniz de Britto completa 80...”, *Diário de Pernambuco*, Recife, 08 abr. 2017. Disponível: [http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/04/08/internas\\_viver,698285/](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/04/08/internas_viver,698285/). Acesso: 12 abr. 2017.

<sup>7</sup> Cf. Lailson de Holanda. In: BASTOS, Cristiano; BOMFIM, Leonardo. *Nas paredes da Pedra Encantada*; Documentário, 120min., Monstro Discos, 2011. A I Feira Experimental de Música do Nordeste ocorreu em Nova Jerusalém, a 200 quilômetros do Recife.

<sup>8</sup> Para dois estudos específicos sobre o assunto, ver: LUNA, 2010; e COBELO, 2013.

constante na praia. Segundo Jorge Salomão, foi o seu irmão Waly quem assim batizou o lugar<sup>9</sup>.



*Pier de Ipanema no início dos anos 1970.*

Entre 1970-74, Gilberto Velho desenvolveu um estudo antropológico sobre a utilização de tóxicos entre jovens da Zona Sul carioca. Suas análises, embasadas na sociologia do desvio de Howard Becker ([1963] 2008), e depois convertidas no livro *Nobres & anjos*, descreviam a trajetória de dois grupos, cujos membros, com faixa etária de 18 a 25 anos, e todos ligados à atividades artísticas e/ou intelectuais, eram usuários recreativos de maconha, ácido lisérgico e, em alguma medida, cocaína. A curiosidade pelos tóxicos, naquele estudo de caso, traçava um paralelo, porém não de modo mecânico, com o desinteresse por questões macropolíticas. Muitos haviam morado na Europa, sobretudo na França, e participado de movimentos de esquerda e grêmios estudantis. As explicações totalizantes, a formação marxista e a militância *stricto sensu* foram pouco a pouco perdendo espaço para dar vazão às políticas do cotidiano, já que o grande erro do marxismo ou da esquerda em geral teria sido ignorar as dimensões pessoais e subjetivas, então “recuperadas” pela psicanálise, pelas experiências psicodélicas e por concepções existencialistas, holísticas e místicas. Velho identificava entre seus informantes uma premissa fundamental: “Não existe a possibilidade de uma revolução ou transformação social sem que haja uma revolução ou transformação individuais”. Depois de rejeitado veementemente o comunismo soviético, agora era a vez das revoluções chinesa e cubana, igualmente acusadas de se deixarem dominar pelo autoritarismo. O assassinato de Che Guevara na Bolívia, em 1967, foi o estopim para o descrédito no governo de Fidel Castro (cf. VELHO, 1998: 105; 115).

<sup>9</sup> Cf. Jorge Salomão. In: LEAL, Cláudio. “Poeta-malabarista: aos 70, Jorge Salomão não pega feitiço”, *Folha de S. Paulo Ilustríssima*, São Paulo, p. 8, 22 jan. 2017.

Na França, intelectuais vislumbravam um cenário não muito distinto. Jovens adeptos de uma “esquerda cultural” ou *underground* rompiam, mesmo que momentaneamente, com suas filiações burguesas. As drogas, proibidas pela legislação e violentamente estigmatizadas pela mídia tradicional, ocupavam lugar privilegiado nessa “nova cultura”, favorecendo o convívio dos indivíduos e potencializando as suas atividades criativas (cf. ZAFIROPOULOS; PINELL, 1982: 66). Despontou ainda no pós-Maio de 68, em Paris, uma variedade de bandas psicodélicas, avessas ao *show business* e às grandes gravadoras (cf. DESHAYES; GRIMAUD, 2013; BRIGGS, 2014).

As novas posturas e formas de conceber a realidade, voltando a Gilberto Velho, não endossavam um “total conformismo com as normas e regras dominantes” (VELHO: 1998: 107). As drogas ilegais, além de afrontarem o moralismo, poderiam expor aqueles jovens, sendo a maioria deles assídua no Píer de Ipanema, ao risco da coerção policial, ainda que dispusessem (uns mais e outros menos) de boa condição econômica. O antropólogo observava que LSD e cocaína – drogas consideradas mais fortes – eram utilizados em ambientes restritos, como em apartamentos ou festas particulares, e que a aquisição desses produtos implicava manter contato com pequenos traficantes. A esse respeito, porém, Sérgio Dias, dos Mutantes, banda radicada em São Paulo, garante que, na época,

LSD virou igual aspirina. Tinha em qualquer lugar. Eu nunca comprei LSD. Não era uma droga, entende? Não era uma coisa que fosse lucrativa. Ninguém comprava. Era dado! Porque era uma questão muito mais filosófica... Depois que pintou a cocaína, essa merda. Que foi uma droga, realmente<sup>10</sup>.

Sobre a repressão aos usuários de LSD em São Paulo, há um fato cômico envolvendo o artista visual Antônio Peticov, um dos primeiros hippies da cidade “e que participou da última Bienal na Sala Novos Valores”. Preso por “tráfico”, o juiz “da 22.<sup>a</sup> Vara Criminal relaxou o flagrante contra ele”, muito provavelmente por se tratar de *persona* pública com *status* no meio artístico. E também, de acordo com o *Jornal do Brasil* que trouxe o caso à baila, por não constar na legislação brasileira – refiro-me a 1970 – uma lei que enquadrasse o ácido lisérgico entre os entorpecentes ilegais, o que dificultava “processar os viciados, segundo vários criminalistas de São Paulo”<sup>11</sup>. Quanto aos artistas frequentadores do Píer, Jards Macalé, que certamente integrava ou conhecia um dos grupos estudados por Gilberto Velho, já que os dois eram amigos<sup>12</sup>, retrata o local como um ambiente onde reinava certa tolerância, por parte da

<sup>10</sup> In: COSTA, Tito. *Contracultura Brasil 2*. Série/Documentário, 26 min., Cine Brasil TV, 2013.

<sup>11</sup> Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 1, 14 fev. 1970.

<sup>12</sup> Macalé se recorda do estudo de Velho, mas diz que não se lembra “se fui pesquisado...”. Cf. Jards Macalé em entrevista à autora. Grav. digital, 80 min. Rio de Janeiro, 10 fev. 2016.

ordem instituída, com relação ao consumo de maconha. O músico conta que, apesar da pressão psicológica diária,

[...] tínhamos um pedaço de praia lá em Ipanema, Posto 9. Eles [a polícia] sabiam, vigiavam aquilo, mas deixavam como válvula de escape. Então, todo mundo ia pra praia. Dunas da Gal Costa... Logo ela, que não cheirava, não fumava, não fazia porra nenhuma [risos]. Mas eram nas Dunas da Gal onde ficavam todos os doidos possíveis. Lá você podia queimar um charro [cigarro] de maconha e ninguém te incomodava. Agora, se botasse o pé na calçada era grampeado imediatamente<sup>13</sup>.

Ideologia hippie e tal... Jorge Mautner dizia que, ali, era um pedaço experimental. Lá se concentrava um mundo, uma variedade de artistas... Malucos em geral. Observados pela polícia...<sup>14</sup>.



Jards Macalé (provavelmente “enrolando um charro”) e Gal Costa no Píer de Ipanema. Início dos anos 1970.

A origem e as atividades de muitos daqueles jovens, alguns oriundos de famílias abastadas, outros reconhecidos por suas atuações artísticas, são os fatores que melhor explicam essa negligência da polícia. As turmas do Píer não representariam maiores “perigos ou danos morais” para a sociedade carioca desde que a maconha não ultrapassasse os limites reservados àquele trecho da praia, o que, evidentemente, não aconteceu. Montou-se um cerco policial em várias capitais brasileiras para conter os “desajustados” seguidores do *flower power*, conforme matéria publicada na revista *Veja*, em março de 1970:

O amor esconde o proxenetismo, a paz é um *slogan* da subversão e a flor tem o aroma dos entorpecentes. Ao decifrar dessa forma os símbolos hippies, a Polícia Federal ordenou a todos os Estados uma campanha rigorosa contra os jovens de colar no pescoço e cabelos compridos. Na semana passada, perto de 200 deles foram presos na Feira de Arte de Ipanema, no Rio, e 12 foram expulsos de sua minifeira, na Praça da Alfândega, em Porto Alegre, on-

<sup>13</sup> Cf. Jards Macalé. “Nas Dunas da Gal ficavam todos os doidos possíveis”. Entrevista de Jards Macalé. São Paulo, 01 abr. 2006. Disponível em: <http://gafieiras.com.br/entrevistas/jards-macale/>. Acesso: 13 fev. 2014.

<sup>14</sup> Cf. Jards Macalé em entrevista à autora..., *op. cit.*

de vendiam pinturas. Cento e vinte estão presos em Salvador e mais alguns foram para a cadeia no Recife, onde serão investigados um a um<sup>15</sup>.

Marcando presença em shows montados ao ar livre e nos chamados “circuitos universitários”, eventos dos quais participaram Chico Buarque, Milton Nascimento e sua banda Som Imaginário, Gonzaguinha, Jards Macalé, Os Novos Baianos, dentre outros músicos vinculados à MPB em seus vários matizes, os hippies eram citados nos informes e prontuários da censura como “um público menos perigoso que os comunistas, mas digno de vigilância” (NAPOLITANO, 2004: 108). Um delegado de São Paulo alegava que “70% dos hippies nacionais são vagabundos e ridículos em seu jeito de vestir; sua maneira de viver não se adequa aos princípios morais da população paulista. O povo brasileiro não pode aceitar a filosofia hippie, embora muitos trabalhem em artesanato de couro [...]”<sup>16</sup>. Para garantir aos turistas uma boa imagem do Rio de Janeiro, um “acampamento hippie” em Copacabana, com “89 moças e rapazes”, incluindo chilenos e argentinos, todos de classe média como se pode concluir pela foto anexada à notícia, foi “autuado em meio a uma blitz policial organizada pela Secretaria de Segurança para limpar a cidade durante os festivos carnavalescos”<sup>17</sup>.



No cartaz, à direita, além de Peyote e LSD, está escrito STP (nome vulgar para Melilanfetamina, droga similar à anfetamina e ao LSD). Suas iniciais querem dizer “Serenidade, Tranquilidade e Paz”.

A “campanha rigorosa contra os jovens de colar no pescoço...” respaldava-se, em larga medida, nas tragédias que jogavam a última pá de cal sobre o caráter utópico da contracultura estadunidense. Considerado a antítese do *Woodstock*, o festival *Altamont*, em dezembro de

<sup>15</sup> Cf. “Hippies sem paz”, *Veja*, p. 70, 04 mar. 1970.

<sup>16</sup> Cf. “Delegado paulista prenderá ‘hippie’ que não assumir um compromisso de trabalho”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1.º Caderno, p. 16, 10 jan. 1970.

<sup>17</sup> Cf. “Polícia prende 1600 hippies em Copacabana”, *Jornal do Brasil*, 1.º Caderno, Rio de Janeiro, p. 13, 25 e 26 jan. 1970.

1969, na Califórnia, registrou quatro mortes. Uma delas, um estudante negro esfaqueado por um dos Hells Angels, gangue de motociclistas contratada pela banda Rolling Stones para fazer a segurança do palco<sup>18</sup>. Grávida de oito meses, a atriz Sharon Tate fora brutalmente assassinada em agosto daquele ano, abalando a opinião pública mundial sobre os hippies. Mandante desse e outros homicídios, Charles Mason vivera como um deles em São Francisco<sup>19</sup>.

A Califórnia, em outubro de 1966, havia sido o primeiro Estado norte-americano a condenar a posse e a distribuição de LSD. Ronald Reagan, governador eleito na sequência, declarou que os hippies aglomerados em Haight-Ashbury “se vestiam como Tarzan, tinham o cabelo da Jane e cheiravam como a Chita”<sup>20</sup>. Embora isso tenha desencadeado reações consideráveis (como a *Human Be-in*), não há como negar a coerção imposta e sua repercussão no universo artístico. Na contracorrente da ideia que se criou em torno do *Summer of Love*, John Densmore, baterista do The Doors, de Los Angeles, irritou-se ao saber que sua banda havia sido excluída do *Monterey International Pop*, de 1967: “Não representávamos a atitude do festival: paz, amor e *flower power*. Representávamos o lado sombrio” (*apud* MERHEB, 2012: 225).

Paulo Henriques Britto, em “A temática noturna no rock pós-tropicalista”, argumentou que “nada poderia ser mais distante do ‘verão do amor’ de 1967 que a ressaca instalada no Brasil após a alegria esfuziante do momento tropicalista”. A censura e a repressão em diversas camadas fizeram com que as guitarras servissem de fundo para letras que tematizavam fracasso, solidão e loucura (cf. BRITTO, 2003: 194). Análises como esta têm razão em distinguirem o momento tropicalista daquele que o sucedeu. A perda de referências, a impotência e a desilusão são aspectos que permeiam inúmeras canções do pós-68. Mas ao pesarem a tinta da caneta sobre o enorme fosso que separaria o “Verão de Amor” e a chamada “Geração AI-5”, acabam camuflando o que também houve de niilismo e de distopia na experiência contracultural estadunidense, bem como a sua heterogeneidade e a heterogeneidade da relação contracul-

<sup>18</sup> Cf. MAYSLES, Albert; MAYSLES, David; ZWERIN, Charlotte. *Gimme Shelter*; Documentário, 91 min., Maysles Films, 1970. Esse documentário foi lançado no Brasil em 1971.

<sup>19</sup> Repisado pela grande mídia o vínculo entre as tragédias e o movimento hippie já esfacelado, em 1969, nos Estados Unidos, um texto anônimo n’*O Globo* traçava paralelos simplistas entre Marcuse e jovens que, “libertados”, “não se libertaram dos instintos de destruição”. Criticava os Beatles, “submissos à maconha e ao terrível LSD”, e um dos mais destacados expoentes na luta pelos direitos humanos ao longo da ditadura, Dom Hélder Câmara, que, pouco antes, em Manchester, havia proferido palavras elogiosas aos hippies, aconselhando-os a protestar sem violência. Suponho que a autoria do texto seja de Nelson Rodrigues, que escrevia no n’*O Globo* e sempre apoiou a ditadura. Cf. “‘Hippies’: teoria & prática”, *O Globo*, Rio de Janeiro, s./p., 08 dez. 1969.

<sup>20</sup> Cf. *Hippies*, Documentário, 90 min., History Channel Special, 2007.

tura/MPB no Brasil dos “anos de chumbo”. Jards Macalé sintetiza bem as contradições: “Eu fui muito feliz, completamente triste...”<sup>21</sup>.

### **-Fa-Tal-**

*Eu era uma porta-bandeira dessa coisa toda.  
Meu trabalho era então radical porque a época era radical.  
Gal Costa*<sup>22</sup>.

Com a ida de Caetano Veloso e Gilberto Gil para o exílio, Gal Costa assumiu o “bastão tropicalista”. -Fa-Tal- : *Gal a todo vapor*, cujo equipamento musical a cantora trouxe de Londres depois de visitar os amigos, foi, sem dúvida, um dos shows que mais marcaram a época. Permanecendo em cartaz no Teatro Tereza Raquel (Copacabana, Rio de Janeiro) de outubro de 1971 até o término do verão de 1972, o espetáculo foi dirigido pelo letrista e poeta Waly Salomão, ou Sailormoon – pseudônimo (“Marujeiro da lua”) com o qual se intitulava –, e ambientado pelo artista visual Luciano Figueiredo, outro participante da “cultura marginal”. Na banda de Gal estavam Novelli (baixista vinculado à turma do Clube da Esquina); os membros dos Novos Baianos Jorginho (bateria), Baixinho (tuba) e Pepeu Gomes (guitarra); e o lendário Lanny Gordin (1951-). Músico versátil, natural de Shangai, Lanny se ocupou da direção musical e elaborou quase todos os arranjos, tarefa que resolvia na prática, sem teorizar. Sua desenvoltura e destreza técnico-instrumental na guitarra eram equiparadas às de Jimi Hendrix<sup>23</sup>.

O disco gravado ao vivo, o primeiro confeccionado no Brasil em formato duplo, foi lançado pela Phonogram/Philips, sob direção de Roberto Menescal, no final de 1971. *Gal a todo vapor*, tanto o show quanto o disco, se alternava em dois momentos. Num deles, intimista à la Bossa Nova, a intérprete, sentada num banquinho, ao violão, invocava nitidamente João Gilberto para consagrar composições como “Sua estupidez” (Roberto e Erasmo Carlos) e revisar clássicos como “Assum preto” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) e “Antonico”, samba de Ismael Silva que, em sua voz, naquele contexto, insinuava denunciar o exílio dos baianos: “É necessário uma viração pra o Nestor/ Que está vivendo em grande dificuldade...”. A denúncia política se confirmava em “Como dois e dois”. Repetindo o feito em “É proibido proibir”, Caetano Veloso, nessa sua canção, decerto se referia à frase “Estamos tranquilos, 2 + 2

<sup>21</sup> In: MORAES NETO, Geneton. *Canções do exílio*: a labareda que lambeu tudo. Documentário, 150 min., Rio de Janeiro, Canal Brasil, 2011.

<sup>22</sup> In: BARRETO, José. “Como um sol noturno”, *Veja*, Rio de Janeiro, n.º 544, p. 59, 7 fev. 1979.

<sup>23</sup> Pepeu Gomes teria assumido a guitarra no meio da temporada, depois que Lanny, portador de esquizofrenia (que, segundo alguns relatos, foi engatilhada por excesso de LSD), teve uma crise seguida de internação. Para outras informações, consultar: CALANCA, Carolina; FUMERO, Juliana. *Sabe aquele Lanny?* Documentário, 30 min., Baratos afins, 2002.

não são mais 4”, pichada nos muros de Paris durante o Maio de 68. Desiludida, porém, a letra constata que “*tudo vai mal, tudo é igual quando canto, e sou mudo*”, fazendo trocadilhos com o resultado incorreto da soma matemática (“*Tudo certo como dois e dois são cinco*”). Já o outro momento de *-Fa-Tal-*, Gal reservou ao repertório de verve roqueira. Em ambos, a informalidade no palco e no trato com a plateia heterogênea.

A temporada de shows fez um enorme sucesso entre os frequentadores do Píer, que, antes mesmo, já levava o nome da cantora. José Simão, mais conhecido como Macaco Simão – hoje colunista da *Folha de S. Paulo* –, descreve de maneira bem-humorada, como lhe é típico, o público que, não restrito à classe média da Zona Sul carioca, assiduamente lotava o “Teresão”, apelido do recém-inaugurado teatro de propriedade da atriz Teresa Raquel.

A maioria das pessoas na década de 70 não fazia nada [sic]. Só faziam a cabeça [alusão ao consumo de maconha]. Como eu, que tinha de fazer e bater a cabeça todas as manhãs nas Dunas da Gal [...]. Depois eu tinha que esticar na areia minha sábia preguiça solar e bolar alguns capítulos do meu livro-espetáculo *Folias Brejeiras*<sup>24</sup>. E, depois, tinha de fazer a chamada pra ver se ninguém tinha pirado no dia anterior. E, depois, tinha de bater palmas para o pôr do sol. Sair da praia antes do pôr do sol era blasfêmia! E ainda por cima tinha que ir em romaria todas as noites assistir o show *Gal a todo vapor*. Era Pouco? [...] *Gal a todo vapor*, o grande sucesso da temporada, todas as noites, lá no Teresão. A todo vapor mesmo. Era só a banda dar os primeiros acordes que a turma das Dunas desfiava o resto, de cor. E pior, ninguém queria pagar. Pagar era um insulto! [...] E dá-lhe convites. Principalmente quando [Waly Salomão] descia o Morro de São Carlos com [Luiz] Melodia e toda aquela roda de bambas e compositores de sambas. E ficavam na porta. Aí o Waly dava uns abraços psicodélicos na Teresa Raquel e ficava falando loucuras no ouvido dela. Aí convite virava chuva de confetes. Os convites eram tantos que Teresa Raquel ficava nervosa, andando pelo saguão do teatro, num *kaftan* até os pés, gritando: “Eu não sou Jesus Cristo!” (José Simão)<sup>25</sup>.

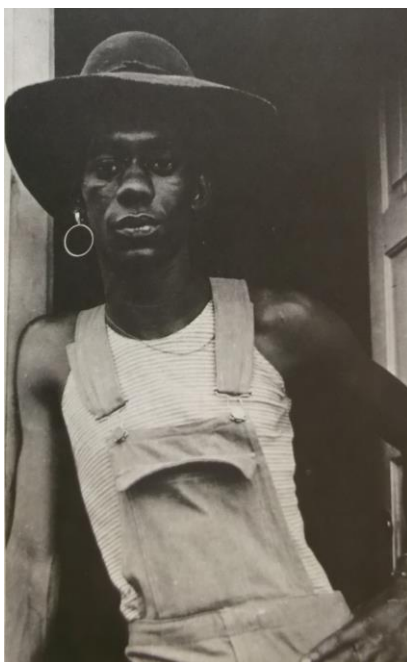
Tal qual um mediador, Waly, que sempre perambulava pelo Morro de São Carlos, foi responsável por apresentar Luiz Melodia a Gal Costa. Sua subida ao morro, onde vez ou outra pernoitava, não tinha a mesma orientação política que outrora motivou músicos como Carlos Lyra e Nara Leão, ao se aproximarem, no pré-68, dos sambistas Nelson Cavaquinho, Zé Ketí e Cartola. Waly, Hélio Oiticica e tantos outros artistas que estreitaram relações com populações marginalizadas, já não o faziam para ir em busca do “autóctone povo brasileiro”; de uma tradição musical que corroborasse com o ideário nacional-popular. A comunicação entre parte da juventude contracultural e faixas carentes se fez mais direta e simétrica. Ou, como frisou Antônio Risério citando Darcy Ribeiro, “os desviantes atraíam dissidentes” (RISÉRIO, 2005: 29). Na edição n.º 95, de abril/maio de 1971, *O Pasquim*, por exemplo, dedicou várias páginas

<sup>24</sup> Livro lançado pela editora Max Limonad, em 1988 (cf. SIMÃO, 1988).

<sup>25</sup> Cf. “As Dunas de Gal”, 30 jun. 2005. Disponível no site oficial de Gal Costa: [www.galcosta.com.br](http://www.galcosta.com.br). Acesso: 09 ago. 2015.

à entrevista com Madame Satã, figura lendária do Rio de Janeiro, negro e gay assumido, que, dentre outros crimes, fora acusado de ter provocado a morte do sambista Geraldo Pereira, em 1955. É também nesse sentido que Jards Macalé e sua turma realizaram shows em presídios cariocas no início dos anos 1970: “Oiticica conhecia toda a rapaziada da Mangueira. Quando um amigo dele foi preso, ele nos chamou para um show na Penitenciária Lemes de Brito: Gal, eu, Naná Vasconcelos e Luiz Melodia. Depois, nós fizemos outro show na penitenciária feminina. Aí já tinha o Moraes Moreira...”<sup>26</sup>.

Luiz Carlos dos Santos (1951-2017), Melodia, bebeu de fontes musicais diversificadas em sua adolescência pobre no Morro São Carlos, no bairro do Estácio: Geraldo Pereira, Ismael Silva, Cartola, Noel Rosa, Chico Buarque, Jorge Ben, Tropicalismo e Jovem Guarda. Com um grupo de amigos músicos, tinha o lema: “Não é porque somos pretos que temos que tocar samba”. Apaixonado por uma mulher negra, compôs “My black”, canção que, com arranjo de Lanny (um rock *fusion*), foi uma das que mais empolgou o público de Gal, conforme se ouve na gravação. Waly teria sugerido a mudança do título, tomando o nome a um homossexual do morro a quem chamavam “Pérola Negra” (cf. NHMP: 1978: 8), informação que, se procede, oferece um *plus* aos famosos versos: “*Tente passar pelo que estou passando/ Tente apagar este teu novo engano/ Tente me amar, pois estou te amando/ Baby, te amo/ Nem sei se te amo [...]*”.



*Luiz Melodia na época do show -Fa-Tal- (cf. NHMP: 1978: 10).*

<sup>26</sup> Cf. Jards Macalé em entrevista à autora. Grav. digital, 80 min. Rio de Janeiro, 10 fev. 2016.

Embora tenha meio que se livrado da pecha de “músico maldito” ainda nos anos 1970, Luiz Melodia encontrou apoiadores e críticos quando do lançamento dos discos *Pérola Negra* (Phonogram, 1973) e, sobretudo, *Maravilhas contemporâneas* (Som Livre, 1976), no qual registrou uma de suas composições mais conhecidas, o samba-canção “Juventude transviada”. Críticos, justamente porque os LPs, inclassificáveis em termos de “gênero” ou “estilo”, não se limitavam ao samba convencional e tampouco se atinham às suas rimas. Dentre os apoiadores, foi diversas vezes exaltado pelo também “maldito” Jorge Mautner, por considerá-lo o compositor do Estácio cuja “postura é de extrema importância para a análise de como se desenvolve o pensamento original não-colonizado de uma enorme porção de superdotados negros urbanos. Tradição e futurismo, eis a mistura de Melodia: rock, blues, samba e canções românticas” (MAUTNER: 1980: 72).

Dentre as canções do repertório de Gal, algumas beiravam à ideia de loucura, vista entre aqueles que optavam por valores contraculturais, tal como notou Heloísa Buarque de Hollanda ([1978] 2004: 78), como uma perspectiva “capaz de romper com a lógica racionalizante da direita e da esquerda”. A parceria de Jards Macalé e Waly Salomão em “Vapor barato”, sendo este o caso mais emblemático, foi celebrada, num gesto lúdico, pelo casamento simbólico dos dois. A letra de Waly fora impulsionada – cito-o – pela “descida do poeta ao inferno”; experiência que, apesar de adversa, instigou-lhe a escrever o seu primeiro texto, mais tarde diagramado por Hélio Oiticica.

Numa pequena *blitz* na Avenida São Luiz, de São Paulo, eu fui apanhado com uma porção de fumo. E nessa prisão, nessa casa de detenção, que é o famigerado Carandiru, eu fiz um texto chamado “Apontamentos do Pav 2”. Então, o fato de eu ter sido encarcerado, ver o sol nascer quadrado, aquilo foi uma concentração até espacial do meu desejo. E eu consegui fazer o meu primeiro texto, consegui jorrar daqui de dentro. Quer dizer, o que era prisão virou liberação de forças [...] (Waly Salomão)<sup>27</sup>.

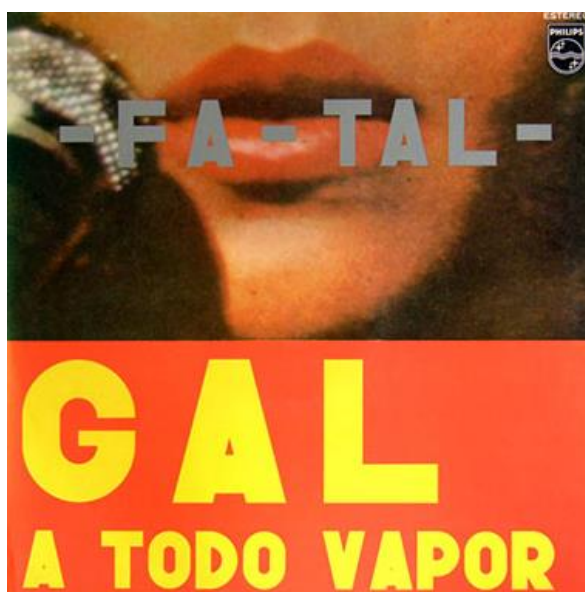


Os parceiros Macalé e Sailormoon se casam simbolicamente. Gal no show -Fa-tal-. Fontes: [www.jardsmacale.com.br](http://www.jardsmacale.com.br) e Revista Bizz (cf. SCHOTT, 2006: 62).

<sup>27</sup> In: NADER, Carlos. *Waly Salomão em Pan-cinema permanente*. Documentário, 83 min., Ministério da Cultura, 2008.

“Apontamentos do Pav 2” foi escrito no Pavilhão 2 do Carandiru em fevereiro de 1970. O texto, fortemente impregnado, segundo Antônio Cícero (2003: 43), de ideias nietzschianas, além de Ezra Pound e um misto de diário e descrição crua, e ao mesmo tempo bem-humorada, do ambiente carcerário, seria publicado em *Me segura qu’eu vou dar um troço* (1972). Noutro texto de *Me segura...*, “Self portrait”, Waly (“Os melhores talentos da minha geração. jail and mental hospital”) dialogava abertamente com o poema “Uivo”, de Allen Ginsberg (“Eu vi as melhores cabeças da minha geração destruídas pela loucura”).

“Vapor barato”, que se transformou em hino contracultural nos “anos de chumbo”, até mesmo porque a harmonia de Macalé é facilmente executável ao violão, ecoava o despudor e a intensidade daqueles escritos de Waly. Incorporando gírias típicas da juventude, o título da canção aludia ao relaxamento provocado pela maconha (“barato”) e aos vendedores da droga, apelidados de “vapor”. Com trajes e apetrechos hippies, o eu-lírico, cujas angústias eram as do próprio letrista, caminhava pelas ruas sem dinheiro e destino, almejando uma viagem sem volta e se desprendendo de ilusões que antes deram significado à sua existência: “*Com minhas calças vermelhas, meu casaco de general, cheio de anéis/ Eu vou descendo por todas as ruas/ E vou tomar aquele velho navio/ Eu não preciso de muito dinheiro/ E não me importa...*”. A interpretação de Gal, inicialmente intimista e pouco a pouco adensada à estridência do grito, à *la* Janis Joplin, a quem ela tanto admirava a ponto de afirmar que Janis “é a melhor cantora do mundo, não tem outra!”<sup>28</sup>, rendeu-lhe calorosos aplausos e o título de “musa da contracultura brasileira”.



Capa de -Fa-Tal- (Phonogram/Philips, 1971).

<sup>28</sup> Cf. Gal Costa. In: “Gal”, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 25, p. 14, 11 a 17 dez. 1969.

Já em “Mal secreto”, Waly e Macalé demarcavam um posicionamento libertário diante de embates político-ideológicos da época (“*Não preciso de gente que me oriente...*”). Trata-se, sobretudo, de uma canção existencial e de superação, à qual retornarei ao analisar o LP *Jards Macalé*, de 1972, na qual ela também foi gravada, com outro arranjo. O interessante no disco de Gal, para além da música em si, é a conexão traçada entre o projeto gráfico e a letra, que mencionava, em seu clímax, o Rio de Janeiro (“*Mas quando você vai embora/ Movo meu rosto no espelho/ Minha alma chora/ Vejo o Rio de Janeiro*”). No encarte de *-Fa-Tal-*, uma foto característica da Zona Sul carioca traz o céu e o mar pintados na cor violeta. Sobre ela, como se fosse um carimbo de autenticação, lê-se o neologismo, criação de Waly, *Violeto*, acompanhado dos seguintes dizeres: “*Ver de novo/ Ver de novo/ Vejo Violeto*”. A cor poderia denotar tristeza, introspecção ou até mesmo a tranquilidade aparente de “Hotel das estrelas”. Canção com música de Macalé, os versos, do baiano Duda Machado – hoje docente do Departamento de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto –, faziam igual referência à cidade do Rio de Janeiro, ou a qualquer outra (“*Dessa janela, sozinha/ Olhar a cidade me acalma...*”), para, em seguida, explodirem em agressividade na voz de Gal (“*No fundo do peito esse fruto/ Apodrecendo a cada dentada*”)<sup>29</sup>. *Violeto*, afinal, carecia apenas de “n” para que revelasse a palavra *Violento*, numa insinuação à repressão policial e, mais ampla, ao regime militar.

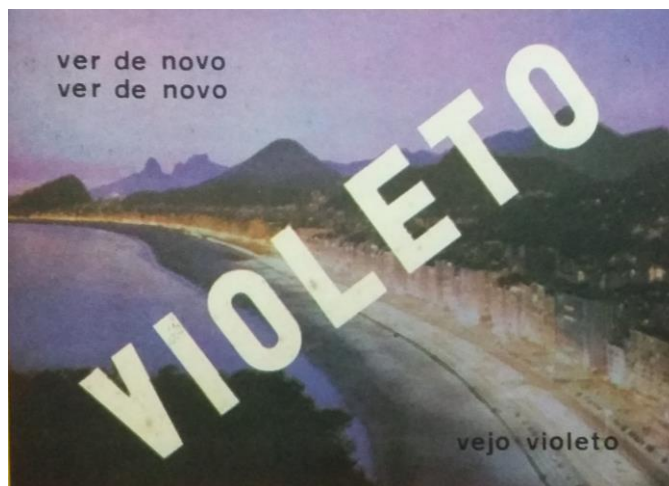


Foto (*Violeto*) ilustrada no encarte do disco *-Fa-Tal-*, de Gal Costa (1971).

“Dê um rolê”, canção de Moraes Moreira e Luiz Galvão, dos Novos Baianos, expressava a mesma postura não alinhada à esquerda tradicional e muito menos ao conservadorismo de direita. O arranjo tipicamente roqueiro, com destaque para a presença marcante da guitarra de Lanny, embrulhava a letra despojada em íntima sintonia com o ideário hippie: “*Enquanto eles se batem, dê um rolê e você vai ouvir/ Apenas quem já dizia/ Eu não tenho nada/ Antes*

<sup>29</sup> “Hotel das estrelas” foi anteriormente gravada por Gal em seu LP *LeGal* (Phonogram/Philips, 1970), disco que contou com a produção musical de Jards Macalé.

*de você ser, eu sou/ Eu sou amor da cabeça aos pés*”<sup>30</sup>. “Amor da cabeça aos pés”, verso que na *persona* de Gal sugeria erotismo, ia ao encontro do título sonoro, com ares de poesia concreta, que Waly deu ao show e ao LP; título que nomeava mais um de seus escritos em *Me segura...* (“-FA-TAL- Luz Atlântica embalo 71”).

-*Fa-Tal*- desvendava, por um lado, a *fatalidade* do momento: repressão, amigos presos e exilados, bem como a censura e a *falta* (bastaria trocar o “l” de lugar) de liberdade de expressão. Por outro lado, era um adjetivo para qualificar a intérprete como mulher “fatal”, “dona de si”, sedutora. Gal havia mudado radicalmente a sua aparência e forma de se apresentar. Trocou o cabelo curto, a descrição em palco e o visual *clean*, bossa-novista, de sua fase anterior ao Tropicalismo, pelo vestuário despojado e os cabelos revoltosos. Magra, adepta da macrobiótica, ela adotou uma gestualidade lasciva e erótica em cena. Por exemplo, costumava empunhar o violão, portando quase sempre saias ou vestidos, com as pernas abertas, abusando ainda do vermelho escarlate nos lábios e nas roupas, vermelho geralmente associado à sensualidade. Óbvio que havia uma dimensão mercadológica nessa erotização. Concomitantemente, e os dois aspectos não estão desvinculados, -*Fa-Tal*- transformou Gal Costa em símbolo de liberação sexual para homens e mulheres, quaisquer que fossem suas orientações sexuais, já que, com ela, passaram a se identificar como potência, pela coragem que tinha de se manifestar através do corpo<sup>31</sup>. Certamente esse foi um dos motivos pelo qual a imprensa carioca deu ao disco o epíteto de “álbum da geração desbunde”.

### A ambivalência do *Desbunde*

*Esse nome que a contracultura ganhou entre nós – a bunda tornada ação com o prefixo des a indicar antes soltura e desgoverno do que ausência – deixava o hip – quadril – dos hippies na condição de metáfora leve demais. Desbundar significava deixar-se levar pela bunda, tomando-se aqui como sinédoque para “corpo” a palavra afro-brasileira que designa essa parte avizinhada das funções excrementícias e do sexo [...].*

**Caetano Veloso (1997: 469).**

Comentando sobre a produção artístico-cultural da primeira metade dos anos 1970, Celso Favaretto se refere à *nova sensibilidade*, à *marginalidade* e ao *experimentalismo*, que, arti-

<sup>30</sup> Com um arranjo igualmente roqueiro, somado ao timbre do acordeom e aos solos psicodélicos da flauta, a canção foi também gravada pelos Novos Baianos no compacto duplo *Novos Baianos & Baby Consuelo no final do juízo* (Philips, 1971).

<sup>31</sup> Para uma análise da aparência visual assumida por Gal Costa no início dos anos 1970, consultar: NOLETO, 2014. Sobre as “mulheres liberadas” na música popular brasileira daquela década, e o sentido político de composições e discos que tematizaram, ainda que nas entrelinhas, questões de gênero, ver: PARANHOS, 2016. E para uma discussão sobre as representações LGBT em canções dos anos 1970 e 1980, conferir: GONÇALVES, 2016.

culados, orientavam diferentes artistas, como “conceitos operacionais” (FAVARETTO, 2004: 28). Retomava, assim, a sugestão de Silviano Santiago em ensaio de 1972, dedicado aos então recém-lançados *Me segura...*, de Waly, e *Urubu-rei*, de Gramiro de Matos. “Pelo grau de criatividade com que cercavam suas obras”, os escritores “foram obrigados a transgredir os códigos linguísticos mais contundentes”. O marginalismo não só temático, mas intrínseco à própria linguagem, culminava “numa espécie de esperanto”. Esgarçadas as fronteiras, já não havia preocupações com a “problemática da língua (brasileira, ou qualquer outra)”, a não ser a pesquisa mesmo de uma nova linguagem. Santiago vislumbrava nos dois livros o procedimento oswaldiano da devoração, ressaltando o caráter essencialmente livre e lúdico da escrita. Estética e comportamental, essa *arte da curtição*, fosse ela na literatura, na música, nos jornais, no cinema ou no teatro, movimentando um mercado jovem e reinventando formas de se expressar, inclusive politicamente, seria tudo isso e mais um pouco: “sensibilidade de uma geração, sensação, estado de espírito, conceito operacional, arma hermenêutica, termômetro, barômetro, divisor de águas etc.” (SANTIAGO, [1972] 2000: 128; 135-136).

*Contracultura*, *cultura marginal* (e os considerados *malditos*), *underground* e *desbunde* (que acabou se tornando sinônimo pejorativo de *curtição*), são designações que procuravam dar conta de produções artísticas e atividades variegadas, distintas de certas “totalizações dos projetos anteriores, principalmente pela ênfase agora atribuída aos aspectos comportamentais” (FAVARETTO, 2004: 242). Elas podem ser igualmente compreendidas como “conceitos operacionais” – conceito não nos moldes acadêmicos – na medida em que foram e que continuam sendo negociadas pelos sujeitos envolvidos, por aqueles que criticavam suas condutas e pelos intérpretes desses debates. Como salientei anteriormente, concebo a *contracultura* como *palavra-chave a entrelaçar as outras*, não para escamotear as dissonâncias, e sim para justamente nelas perscrutar o que havia de semelhante. Começo pelo *desbunde*. A circulação desse nome, dentre outros, dado para a contracultura no Brasil – esvaziando, muitas vezes, o caráter crítico daquela experiência plural – esteve impreterivelmente mediada por questões políticas em disputa.

Gíria que tem um pé no léxico candomblezeiro, assim como “fazer a cabeça”, outra expressão muito usada na época<sup>32</sup>, *desbunde* carregava um sentido acusatório e ultrapejorativo no jargão da esquerda, acima de tudo entre os grupos clandestinos de luta armada. “O nível de discussão dentro da organização não permitia a veleidade de falar em recuo, reavaliação, por-

---

<sup>32</sup> A palavra *bunda* é de origem *banto*, mais precisamente *mbunda*, língua falada em Angola e na Zâmbia. Nas fontes da época, para se referir à maconha, usava-se muito a palavra “charro”, certamente de origem portuguesa, mas que logo seria substituída por *baseado* ou *banzo*, cuja etimologia remonta às línguas dos povos bantos.

que isso era sinônimo de *desbunde*. *Desbunde* era um palavrão. *Desbundado* era a pior coisa que se podia dizer de alguém”<sup>33</sup>. A declaração do ex-integrante da Ação Libertadora Nacional (ALN), Paulo de Tarso Venceslau, auxilia a compreender o peso semântico da gíria. Sob essa ótica, “des” (prefixo de negação) + “bunda” significava, no bom português coloquial, “tirar o cu da seringa”<sup>34</sup> ou “tirar o cu da reta”, quer dizer, abster-se, recuar.

Essa conotação depreciativa, a condenar a falta de coragem e o arrefecimento dos ideais revolucionários em prol de causas julgadas egoístas e individuais, como a própria vida, passou a circular no meio artístico, a partir do final dos anos 1960, para tachar, por exemplo, quem buscava se exprimir por meio da sexualidade, da espiritualidade, das experiências com drogas e do ideário hippie; em síntese, quem supostamente não se importava com assuntos políticos. Testemunha ocular do período, Heloísa Buarque de Hollanda salientou que os artistas que se recusavam a fazer referências à ditadura, ou que rejeitavam ser “porta-vozes heroicos da desgraça do povo, eram violentamente criticados, tidos como ‘desbundados’, ‘alienados’ e até ‘traidores’” (HOLLANDA, [1978] 2004: 103). Segundo Luiz Carlos Maciel, “o *desbunde* era denominado pela esquerda ortodoxa como um movimento ‘imaturo’, subjetivo e individualista”<sup>35</sup>. Jorge Mautner o caracterizou, por outro ângulo, como uma postura “de esquerda, anarquista, anticonsumista. Ter dinheiro era um pecado [...]”<sup>36</sup>.

*Ambivalente*, não raras vezes redefinido por aqueles que rotulavam o outro ou eram rotulados, o *desbunde* expunha o acirramento de interesses e de projetos antagônicos pós-edição do AI-5, bem como o acirramento de uma crise profunda sobre qual caminho seguir diante da repressão factual e não menos internalizada nas subjetividades. José Celso Martinez Corrêa, preso e torturado pelo regime militar, opina que havia duas únicas possibilidades para os impasses de sua geração: “Ou você ia pra luta armada ou para o *desbunde*. Fui para o *desbunde*. Tomei ácido”<sup>37</sup>. Lucy Dias, em livro no qual reuniu uma porção de memórias sobre a época, reitera as duas únicas escolhas: “Curtir o barato da descoberta de si mesmo e fazer a sua revolução comportamental, sem *script* prévio; ou roer o próprio fígado e não ver outra saída senão

<sup>33</sup> Cf. Paulo de Tarso Venceslau, *apud* BUCCI, Eugênio; AZEVEDO, Ricardo. “Paulo de Tarso Venceslau: o ex-guerrilheiro da Ação Libertadora Nacional e atual vice-presidente da CMTC fala das ilusões perdidas de 68...” (Entrevista), *Teoria & Debate*, São Paulo, n.º 15, p. 33-34, ago. 1991.

<sup>34</sup> Devo a sugestão (“tirar o cu da seringa”) ao prof. Michael Löwy, que, nos anos 1970, curioso, perguntou o que era *desbunde* e alguém lhe deu essa resposta.

<sup>35</sup> Cf. Luiz Carlos Maciel. “A Nova consciência nos trópicos e a imprensa do *desbunde*”. Entrevista à Patrícia Marcondes de Barros. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/a-nova-consciencia-nos-tropicos-e-a-imprensa-do-desbunde>. Acesso: 01 dez. 2012.

<sup>36</sup> Cf. Jorge Mautner. “Memórias do subterrâneo”. *Folha de S. Paulo Ilustrada*, p. E6, 21 mar. 2014.

<sup>37</sup> Cf. CORRÊA, José Celso Martinez. “Ou você ia para a luta armada ou para o *desbunde*”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 23 mar. 2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/jose-celso-martinez-correa-ou-voce-ia-para-luta-armada-ou-para-desbunde-11957195>. Acesso: 30 jun. 2015.

virar guerrilheiro, entrando de sola na contrarrevolução armada, com previsível *script* final. Ambas mutuamente excludentes” (DIAS, 2003: 160). A realidade, contudo, não era assim tão maniqueísta e dicotômica quanto fazem parecer esses depoimentos. Gilberto Velho ponderou com razão: “Ou eu sou um guerrilheiro lutando contra o regime militar ou eu sou um hippie, desbundado. Não é isso! Grande parte dessa juventude, que viveu mais ativamente esse período, tinha permanentemente várias opções dentro desse quadro” (VELHO, 2007: 212).

Houve aqueles guerrilheiros que, mesmo sob a reprovação de seus pares, não hesitaram em experimentar as sensações proporcionadas pelas drogas, tema dificilmente debatido entre membros da luta armada. Alfredo Sirkis, militante da VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) e um dos responsáveis pelo sequestro do embaixador alemão Ehrenfried Von Holleben, conta que, num dos jogos da seleção brasileira de futebol, durante a Copa do Mundo de 1970, “abriu de vez o jogo” para os companheiros:

Apesar dos companheiros ali presentes serem do que havia de mais aberto e menos moralista na organização, ainda eram, na época, à imagem da esquerda em geral, contrários à maconha. As meninas também. Sidnei trouxe um fuminho de primeira e dois LSDs, provocando olhares de indulgente reprovação de [Herbert] Daniel e sarcasmos do Alex [Polari]. Eu defendia nas conversas, mas nunca tinha queimado na frente de companheiros da organização. Naquele dia, porém, dei uns tapinhas com o Sidnei e saí oferecendo para os demais que se recusaram. A erva era de primeira e fiquei curtindo a natureza [...] (SIRKIS, 1984: 233).

Letrista do Clube da Esquina, Márcio Borges, no pré-68, em Belo Horizonte, havia ajudado a fundar os primeiros núcleos de resistência armada à ditadura, conforme ele me relatou em entrevista na ocasião em que eu desenvolvia pesquisa sobre a turma heterogênea, informal e musical “liderada” por Milton Nascimento (cf. DINIZ, 2017: 33). No início dos anos 1970, Milton, Márcio, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Beto Guedes, Lô Borges, Wagner Tiso, Toninho Torta, Novelli, o fotógrafo Cafê, a banda Som Imaginário, dentre outros integrantes desse “clube”, sem exceção, compartilharam torrencialmente da *contracultura como estrutura de sentimento*. Os seus registros mais fiéis nessa direção são o LP *Milton* (EMI-Odeon, 1970), em cuja capa, psicodélica, Milton assumia sua negritude, em diálogo com o movimento *Black Power*, e o famoso álbum duplo, de Milton e Lô, *Clube da Esquina* (EMI-Odeon, 1972). Para Lô, a turma disputava com a dos Novos Baianos qual era a mais “assediada pela polícia, fosse em casa, na rua ou no trabalho. Éramos guitarra, baixo, bateria, amplificador nas costas, canção, poesia, ensaios, ideias, biritas, suor e estrada”<sup>38</sup>. Em 1973, a comunidade hippie em que Márcio Borges morava com sua companheira Duca, no bairro carioca de Santa Teresa, delibe-

<sup>38</sup> Cf. Lô Borges. “A música do século”, n.º 36, *Fascículo Caras*, n.º 306, p. 13, 1999.

rou dar abrigo para o militante da Ação Popular Marxista-Leninista José Carlos da Mata Machado, que, naquele mesmo ano, seria assassinado por militares. Márcio se recorda de que Zé Carlos

[...] passou entre nós alguns dias descontraídos; assistiu tevê no meu quarto, queimou um comigo, sem preconceito, brincou com os bebês, foi para a cozinha preparar almoço; enfim, levou uma vida hippie normal, pequeno-burguesa no conteúdo, *drop-out* na aparência. Mas nas horas calmas da noite, no silêncio do casarão adormecido, ele nos narrou sua odisséia desde os dias em que entrara para a clandestinidade [...] (BORGES, 2011: 300-301).

Ronaldo Bastos, autor de versos destemidos como aqueles de “Nada será como antes”, e de tantos outros lisérgicos e estradeiros como os de “Nuvem cigana” e os de “O trem azul”<sup>39</sup>, também ofertou guarida a amigos guerrilheiros. Em 1971, o letrista se autoexilou em Londres tendo em vista as ameaças que sofria. Seu irmão mais novo, Vicente Bastos, havia sido preso e torturado sob a acusação, leviana, de pertencer ao MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro). O significado pejorativo da gíria *desbunde*, a designar “falta de ação política”, faria com que Milton Nascimento a refutasse, muito embora concordasse que “o cara pode partir para qualquer coisa, desde que não se esqueça do que está se passando...”<sup>40</sup>.

Atrelado à liberação sexual-comportamental – o que não deixava de ser índice da ampla difusão da pílula anticoncepcional a partir da segunda metade dos anos 1960 –, o *desbunde* trouxe à tona casos delicados envolvendo machismo e homofobia, que se manifestavam, sem generalizar, tanto entre aqueles afeitos à contracultura quanto entre aqueles ligados mais diretamente à esquerda. Bigode, apelido do cineasta Luiz Carlos Lacerda, amigo de Macalé – com quem começou a filmar, no início da década de 1970, o inacabado *Kakoddevrydo* –, viveu um dilema na sua condição de membro do PCB. Filiado ao Partido Comunista desde aos 14 anos, em parte sob a influência do pai (o produtor e cineasta João Tinoco de Freitas), Bigode confidenciou ao jornalista Zuenir Ventura: “Você não pode imaginar o que sofria uma pessoa como eu, comunista, homossexual e que transava droga” (*apud* VENTURA, 1988: 29). A feminista estadunidense Betty Friedan, por intermédio de Rose Marie Muraro, diretora da editora Vozes – a mesma que traduziu o livro *Counterculture*, de Roszak –, veio ao Brasil, em 1971, para lançar sua *Mística feminina*. A entrevista que ela concedeu ao *Pasquim*, jornal de Millôr Fernandes e “patota” – Millôr que, aliás, provocava: “O movimento feminino já não existiu,

<sup>39</sup> “Nada será como antes” (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos), “Nuvem cigana” e “O trem azul” (Lô Borges e Ronaldo Bastos) estão registradas em *Clube da Esquina* (EMI-Odeon, 1972). Para uma análise detalhada do álbum e sua relação com a contracultura, ver: DINIZ, 2017: cap. 2.

<sup>40</sup> Cf. Milton Nascimento. In: *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, n.º 10, p. 13, 13 jun. 1972.

antes, e venceu nos *twenties*?”<sup>41</sup> –, não foi das mais harmônicas<sup>42</sup>, o que contrasta com a presença sempre bem-vinda, e com a entrevista histórica, da bela e libertária Leila Diniz<sup>43</sup>.

As discussões sobre feminismo, ainda incipientes como movimento no Brasil naquele início de década, sob o AI-5, vão muito além da contracultura, mas a contracultura as atravessa. Em *Feminismo e autoritarismo*, Anette Goldberg identifica três formas de confrontação ao modelo de feminilidade então vigente. Uma delas diz respeito à militância política e intelectual *stricto sensu*, que ganharia quórum a partir de 1975 com a perspectiva da abertura. A outra tem a ver com o aumento da escolaridade das mulheres de classe média, sua maior profissionalização, independência financeira e ascensão social. Uma última, sendo que as três não são estanques, teria se dado mais efetivamente nos meios artísticos e culturais (cf. GOLDBERG, 1987: 51). Essa terceira tendência, que a autora apenas cita sem se aprofundar, estava, a meu ver, para as posturas e a produção artística (e poderia aqui elencar várias outras mulheres) das já mencionadas Leila Diniz e Gal Costa, que expressavam, em performances e/ou declarações, que o pessoal também é político.

Foi igualmente notório o desligamento d’*O Pasquim*, em 1972, de Jorge Mautner e Luiz Carlos Maciel. Episódio controverso, Mautner garante que foi “ra-cis-mo” contra Gil e Caetano, os baianos que ele e Maciel tanto defendiam e, aos quais, Millôr, Jaguar, Ziraldo e Henfil apelidaram de “baihunos”<sup>44</sup>. Em 1971, porém, antes da “expulsão”, Maciel se juntou a Waly Salomão, Rogério Duarte, José Carlos Capinan e aos jornalistas Torquato Mendonça e Tite de Lemos para criar o periódico *Flor do mal*, título em reverência à obra de Charles Baudelaire. Na capa da primeira edição, via-se uma menina negra desaparecida em Belfort Roxo/RJ. Sua foto, tal como dizia a legenda sob uma diagramação nada convencional, havia sido encontrada na lata de lixo de uma redação. Ao divulgar o que, para outros, era desinteressante e descartável, a capa reforçava não só a proposta *underground* assumida como um compromisso ético. Com o lema “Isto não é um jornal para ser lido, é para ser curtido”, *Flor do mal* custava ape-

<sup>41</sup> Cf. FERNANDES, Millôr. “Negros homossexuais mutilados X Judias lésbicas sexagenárias”, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 105, jul. 1971.

<sup>42</sup> Cf. “Betty Friedan”, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 94, p. 4-6, 22 a 28 abr. 1971.

<sup>43</sup> Cf. “Entrevista Leila Diniz”, *Pasquim*, n.º 22, nov. 1969.

<sup>44</sup> Cf. Jorge Mautner em entrevista à autora..., *op. cit.* As divergências político-ideológicas e pessoais n’*O Pasquim* se avolumaram naquele ano de 1972. Tarso de Castro, após se desentender com Millôr, criou o *JA*, *Jornal de Amenidades* ao qual não faltavam matérias sobre filosofia oriental, psicanálise, cultura afro-brasileira, Tropicalismo e “cultura marginal”. Maciel, para quem a presença de Caetano n’*O Pasquim* só teve dois apoios internos decisivos, o seu e o de Tarso, foi definitivamente afastado do semanário quando passou a colaborar com o *JA* (cf. MACIEL, 1996: 241). Caetano comenta em seu livro *Verdade tropical* sobre a “campanha insistente” d’*O Pasquim* “em nos chamar de bárbaros invasores” (VELOSO, 1997: 147). Numa espécie de resposta a *baihunos* – mistura de “baianos” e “hunos” (povo bárbaro e nômade da Ásia Central), Caetano, Gil, Gal e Maria Bethânia nomeariam os shows e o disco coletivo de 1976 de *Doces bárbaros* (Phonogram/Philips, 1976).

nas um cruzeiro<sup>45</sup>. Sua linguagem estética artesanal rompia com os padrões da “imprensa séria”, inclusive com os padrões d’*O Pasquim*, ao qual estava vinculado. Em seus únicos cinco números foram publicadas poesias, entrevistas, resenhas e matérias sobre arte marginal, orientalismo e psicanálise. Maciel foi também editor da *Rolling Stone* brasileira, fundada, em 1972, e voltada especialmente para a produção musical, nacional e internacional (sobretudo o rock), ligada à contracultura<sup>46</sup>.

Ao mesmo tempo em que provocou fissuras, um pouco de tudo aquilo que se atribuiu ao *desbunde* não passou incólume às ideias e concepções de uma “nova esquerda” nascente, não se furtando, além disso, como observou Antonio Risério, de apresentar convergências no que concerne à luta armada. O antropólogo anotou pelo menos duas: fascínio pelo lumpemproletariado e rejeição, nem sempre conceitual, do *modus operandi* burguês. Reconhece, no entanto, que o *desbunde* estava bem mais interessado em transformar a vida que o sistema político. A enorme distância entre metralhadora e LSD poderia ser mensurada, por exemplo, se os textos do líder da ALN, Carlos Marighella, fossem lidos ao som dos Novos Baianos (cf. RISÉRIO, 2005: 26). A gíria ambivalente, ora acusatória ora afirmativa, relacionada com o aspecto lúdico e a quebra de tabus, rotulou diversos músicos no início dos anos 1970, notadamente os que destoavam da MPB herdeira do nacional-popular. Alguns, como os Novos Baianos, aderiram de modo confesso ao *desbunde* nessa última acepção. Ao abraçarem o ideário hippie e a experiência comunitária, eles se contrapuseram, à sua maneira, à lógica burguesa da família tradicional, da propriedade privada e da acumulação capitalista.

### ***Acabou chorare: o desbunde dos Novos Baianos***

*Desenvolveram-se aptidões manuais e criou-se um mercado artesanal de trabalho. Aboliu-se de cara o livro de ponto, o horário, a materialização do patrão e por aí o jovem escolheu sua vida. Sinto dizer que alguns piraram e outros os pais, por ignorância, colocaram no sanatório. Não havia um pensamento político dirigido, organizado, porque se tratava de uma experiência, uma prática e não um estudo, uma projeção. Havia um conhecimento intrínseco em cada louco – assim eles se chamavam. [...] Louco é quem era aberto antes da palavra abertura.*

**Luiz Galvão (1982: 60-61).**

*Alienado? O conceito de alienação precisa ser revisto, imediatamente. Ele é penal. O conceito de “alienação” sempre acaba na polícia. Sempre que usado, implica em que haja uma realidade só ou um só plano da rea-*

<sup>45</sup> Cf. *Flor do mal*, 1.ª ed., Rio de Janeiro, 04 nov. 1971.

<sup>46</sup> Para duas análises do jornalismo contracultural de Luiz Carlos Maciel, ver: BARROS, 2007; e CAPELLARI, 2007.

*lidade. Quem não estiver sintonizado nessa realidade canonizada, é réu de alienação. Paulo Leminski (apud MAUTNER, 1980: 15).*

Respectivamente em julho de 1971 e agosto de 1973, Zuenir Ventura publicou dois artigos na revista *Visão*, desencadeando uma série de debates. Em “O vazio cultural” e “A falta de ar”, o jornalista traçava diagnósticos pessimistas sobre aquele princípio de década. Dizia que, “ao contrário da economia, nossa cultura vai mal e pode piorar, se não for socorrida a tempo”. Vivíamos, em sua opinião, sob um “vazio cultural”, expressão que não indicava, todavia, uma ausência propriamente dita. Tratava-se, antes disso, de um “vazio-cheio”, cheio de iniciativas artísticas triviais ou que então externavam sensações de “falta de ar, sufoco e asfixia”. Constatando a decadência de projetos ancorados no *nacional-popular* ou em experiências *formais de vanguarda*, ele apontava “a quantidade suplantando a qualidade, o desaparecimento da temática polêmica e da controvérsia na cultura [...], a emergência de falsos valores estéticos, a hegemonia de uma cultura de massa buscando apenas o consumo fácil”. Não menos incisivo ao se referir à “contracultura, *underground*, ‘udigrudi’ ou desbunde”, arrematava que “essa tendência tem mais dificuldades em revelar alguns inegáveis talentos dos seus quadros do que em expor muitas das ostensivas contrafações aderentes” (VENTURA, [1971/1973] 2000: 41; 63)<sup>47</sup>.

Provavelmente inspirado por Zuenir Ventura, Gilberto Vasconcellos cunharia, em 1977, o termo “cultura da depressão”. Assim denominava o “estado de desânimo geral” que teria se alastrado em parcelas significativas da produção artística, especialmente a musical, ao longo dos “anos de chumbo” (1969-74). A presença castradora da censura, internalizada na própria sintaxe da canção, favoreceria a banalidade. Sob o “signo da ameaça”, a “cultura da depressão” declarou espúria ou careta a esfera do político, procurando se exprimir por meio do irracionalismo, de discursos *nonsense*, místicos ou escapistas (cf. VASCONCELLOS, 1977: 64-72). Dois anos depois, numa linha de raciocínio não muito distinta, o sociólogo Luciano Martins argumentou que as práticas, os valores e comportamentos que foram vividos como contracultura traduziram uma alienação fruto do próprio autoritarismo, sendo, concomitantemente, instrumentos de alienação (cf. MARTINS, [1979] 2004: 19).

O “vazio cultural” de Zuenir Ventura, noção que grafou ainda sob o impacto do AI-5, se inseria numa tradição de pensamento herdeira da “hegemonia nacional-popular”; tradição que acabou contribuindo, conforme análise de Marcos Napolitano, para monumentalizar a chama-

---

<sup>47</sup> “O vazio cultural” e “A falta de ar” foram posteriormente publicados em *Cultura em trânsito* (GASPARI; HOLLANDA; VENTURA, 2000).

da arte engajada da década de 1960 (cf. NAPOLITANO, 2011: 139-184). Supostamente menos comprometida com o aparato mercadológico, ela teria sido “mais legítima” em suas críticas à ditadura. Numa época caracterizada pela consolidação da indústria cultural e pelo declínio das utopias revolucionárias, cada vez mais dissolvidas pela repressão e pela organização sistêmica do mercado de bens culturais, alguns jornalistas e intelectuais se pautavam em coordenadas sócio-históricas que marcaram os anos 1960 para medir os novos impasses da arte e da cultura. Como bem pontuou Celso Favaretto, Ventura desconsiderava até então a possibilidade de a contracultura ser igualmente uma das variáveis das tentativas de superação desses impasses, “certamente porque suas proposições não se coadunavam com o que se esperava como enfrentamento do suposto vazio” (FAVARETTO, 2017: 186).

Aqueles diagnósticos pessimistas, reveladores de lutas culturais sob o AI-5, tendiam a conceber a contracultura como consequência direta do recrudescimento do regime. A censura internalizada na sintaxe da canção, a induzir a banalidade, como observava Gilberto Vasconcellos – ele que também cunhou o pertinente termo “linguagem da fresta” para nomear as metáforas e as artimanhas do compositor brasileiro visando a burlar os censores –, não deve ser tomada como regra generalizante. Corre-se o risco de reduzir essa mesma linguagem (quando assumia o *nonsense*, o místico ou o aparentemente escapista) a uma espécie de “reflexo invertido” do contexto político. Já o balanço crítico de Luciano Martins ancorava-se numa relação um tanto determinista entre contracultura e autoritarismo, sem falar da alienação, que remonta à cobrança, por parte de alguns setores da esquerda, de uma arte que fosse ao encontro de seus anseios.

Se a contracultura foi também uma reação à modernidade capitalista, em escala internacional, valores e práticas contraculturais se manifestariam, no Brasil – e aqui me aproximo da leitura contrafactual de Antônio Risério (2005: 26) –, com ou sem a ditadura. Sem a ditadura se manifestariam de *outros modos*, já que o Estado autoritário, paradoxalmente o principal agente da modernização, e cuja racionalidade incorporava dimensões coercitivas (cf. ORTIZ, 2006b: 159-160), foi um condicionante crucial a conferir singularidade à contracultura à brasileira, mas não o seu determinante único e absoluto.

Em 1972, os Novos Baianos lançaram, pela gravadora Som Livre, da Rede Globo, o LP *Acabou chorare*. Seu título, uma maneira carinhosa de acalmar o choro das crianças, pode ser interpretado com base nas escolhas estéticas e na concepção de vida daqueles artistas. *Acabou chorare*, na contramão da “cultura da depressão”, celebrava o “lado solar e festivo” da contracultura, oferecendo “vias para a respiração” apesar do “sufoco” e da “asfixia”. Com o disco, o grupo inaugurava uma nova linguagem. Até então predominante, o rock passou a dividir es-

paços com gêneros e estilos tais como o samba, o baião e a bossa nova, remodelando e recontextualizando, assim, ícones da “brasilidade”. Seja dado destaque, nesse sentido, para o contato que Os Novos Baianos estabeleceram com a autoridade máxima da bossa nova, João Gilberto, que, vez ou outra, frequentava o apartamento onde a turma se acomodara à Rua Conde de Irajá, no bairro do Botafogo, no Rio de Janeiro. Por lá transitavam outros diversos artistas, baianos ou não, como Rogério Duarte, Waly Salomão, Glauber Rocha, Cacá Diegues e Leon Hirszman (cf. GALVÃO, 2006: 125-127).

*Acabou chorare* garantiu a aprovação do grupo junto à crítica musical. Respalado pelo produtor, da Som Livre, João Araújo – que mais tarde se faria conhecido por ser pai de Cazuza –, e com o aval de João Gilberto – cuja filha, Bebel, então criança, foi quem por acaso sugeriu o título do LP –, o disco permaneceu, de dezembro de 1972 a maio de 1973, entre os dez primeiros mais tocados nas paradas de sucesso das emissoras de rádio e televisão, segundo dados do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE) do Rio de Janeiro.

| INVENTÁRIO DO FUNDO IBOPE. <i>Pesquisa mensal sobre gravações para execução nas paradas de sucessos das emissoras de rádio e televisão</i> , Rio de Janeiro, dez. 1972 a maio 1973. |           |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|------------|
| Novos Baianos.<br>LP <i>Acabou Chorare</i> (Som Livre, 1972).                                                                                                                       | Dez./1972 | 9ª posição |
|                                                                                                                                                                                     | Jan./1973 | 3ª posição |
|                                                                                                                                                                                     | Fev./1973 | 4ª posição |
|                                                                                                                                                                                     | Mar./1973 | 4ª posição |
|                                                                                                                                                                                     | Abr./1973 | 5ª posição |
|                                                                                                                                                                                     | Maio/1973 | 8ª posição |

*Dados coletados no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL/IFCH/Unicamp)*

Índice do sucesso do disco, esse *ranking* é também indicativo das novas preferências do público jovem. Juntamente com outros LPs como *-Fa-Tal-*, de Gal Costa, lançado no final de 1971, *Clube da Esquina*, de Milton Nascimento e Lô Borges, *Expresso 2222*, de Gilberto Gil, e *Transa*, de Caetano Veloso, todos esses de 1972 e igualmente afinados com a contracultura, *Acabou chorare* foi um dos que mais colaborou para alargar o que se entendia, nos anos 1960, por MPB, sigla agora bem mais flexível para abarcar o rock.

Resultado de uma experiência coletiva, que alcançou cerca de 100 mil cópias vendidas e que rendeu um bom dinheiro (cf. PEREIRA, 2009: 89), *Acabou chorare* incentivou Os Novos Baianos a se desligarem da gravadora Som Livre, e a se mudarem, na sequência, para um sítio no povoado Boca do Mato, localizado no bairro de Jacarepaguá, Zona Oeste do Rio de Janeiro. *Novos Baianos Futebol Clube*, documentário de 1973, é uma fonte primária sobre a turma em sua comunidade. Dirigidas por Solano Ribeiro, o famoso idealizador dos festivais da can-

ção da TV Record, na década de 1960, as filmagens foram realizadas por uma equipe de uma emissora alemã, sendo, até pouco tempo, não fossem as mídias digitais, inéditas no Brasil<sup>48</sup>.

Para além de focalizarem Baby Consuelo (intérprete), Moraes Moreira (intérprete e violonista), Luiz Galvão (letrista), Paulinho Boca de Cantor (intérprete), Pepeu Gomes (guitarrista), Dadi Carvalho (baixista), Jorginho Gomes (baterista), Baixinho e Bolacha (percussionistas), as cenas dão destaque para o dia-a-dia das crianças, amigos, familiares e demais músicos vinculados à banda, totalizando cerca de 20 pessoas alojadas nas casas do sítio batizado carinhosamente de “Cantinho do vovô”. Convém registrar que os Novos Baianos não foram os únicos artistas a optarem, naquela época, pela vida coletiva. Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Ronaldo Bastos e outros membros da turma do Clube da Esquina moraram mais ou menos durante seis meses, em 1971, num casarão alugado na praia de Piratininga, em Niterói/RJ. De lá saíram diversas canções do álbum *Clube da Esquina* (1972). Já Rita Lee, Sérgio e Arnaldo Batista, Os Mutantes, tinham um recanto cativo na Serra da Cantareira, próximo de São Paulo, onde ensaiavam, compunham e recebiam os amigos<sup>49</sup>.

Em *Novos Baianos Futebol Clube*, as apresentações improvisadas do conjunto, montadas no quintal de terra batida ou em cômodos espaçosos, orientam o roteiro do documentário. Entre cachorros, árvores, instrumentos musicais e equipagens eletrônicas (microfones, mesas e caixas de som), os músicos se reúnem para apresentar algumas canções de *Acabou chorare* e outras recém-registradas em *Novos Baianos F. C.* (1973), sendo este último LP, cujo nome emprestou ao filme, gravado pela Continental. Solano Ribeiro, que acompanhou o cotidiano da turma ao longo de dez dias, conta que

[...] quando fiz a primeira proposta, achei que não ia ter filme [...]. Os Novos Baianos eram inadmissíveis. Mas eu falei: “Vamos fazer uma coisa? Vocês fiquem aqui e eu venho todo dia com a equipe alemã. A gente se instala e vai documentando a vida de vocês”. Foi a única maneira que encontrei para fazer o filme: registrar tudo naturalmente<sup>50</sup>.

Informalidade e espontaneidade perpassam as imagens. Veem-se banhos de ducha, adultos que se acariciam, crianças brincando com instrumentos de percussão, aplicação de massagens psicoterapêuticas, cuidados para com os bebês, roupas sendo colhidas dos varais e preparação da comida macrobiótica, numa divisão do trabalho que agrega as mulheres e os homens. Estes, principalmente, são aficionados por futebol, chegando a se autodeclararem melhores

<sup>48</sup> Cf. RIBEIRO, Solano. *Novos Baianos Futebol Clube*. Documentário, 44 min., 1973. O documentário, restaurado por fãs, encontra-se disponível no site Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=y4eePJ6Pcks>. Acesso: 02 jan. 2013.

<sup>49</sup> Sobre Os Mutantes e o Clube da Esquina, ver, respectivamente: SANTOS, 2010; e DINIZ, 2017.

<sup>50</sup> Apud EVANGELISTA, Ronaldo. “Sociedade alternativa”, *Colaboração para a Folha de S. Paulo*, 27 mar. 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2703201029.htm>. Acesso: 13 jan. 2013.

jogadores que músicos. O apreço pelo esporte motivou a formação do time “Novos Baianos F. C.”, levado tão a sério quanto a música. Partes do documentário são reservadas às partidas que eles disputavam contra os moradores vizinhos.

Baby Consuelo, Luiz Galvão e Paulinho Boca de Cantor esclarecem que o grupo não é isento de conflitos, mas que o amor e a solidariedade mútua são fundamentais para a resolução das discórdias. Baby, expondo um linguajar e pensamento hippies, explica que Os Novos Baianos compartilham de uma filosofia em que todos se esforçam para estarem “legais”. Quem “está legal segura a barra” de quem surge com “velhas ideias”, e o “legal, no final, é o que ganha”. Para a cantora, seria esse o espírito dos Novos Baianos, sintonizados que estavam com as propostas de Luiz Carlos Maciel n’*O Pasquim*, em cuja “Coluna Underground”, em 1970, havia lançado o “Manifesto hippie”, contrapondo aspectos da “velha razão” (julgada ultrapassada ou “careta”) à “nova sensibilidade” da contracultura. Cito um excerto:

*Seguinte: o futuro já começou. Não se pode julgá-lo com as leis do passado. A nova cultura é o começo da nova civilização. E a nova civilização é o começo da nova cultura. Sua continuação é a nova lógica. Não: as leis do passado não servem [...].*

#### **Boêmios**

[...] Uísque  
Beatles  
Higiene  
Amor livre  
Palavrão  
Agressivo  
Barbitúrico  
Ateu  
Sombrio  
Lênin  
Brasil  
Panfleto  
Comunicação  
Psicanálise  
Pílula e aborto  
Ego  
Oposição

#### **Hippies**

Maconha [...]  
Jimi Hendrix [...]  
Beleza  
Amor tribal [...]  
Nudez  
Tranquilo [...]  
Anfetamina [...]  
Místico  
Alegre  
Che Guevara  
Ipanema  
Flor [...]  
Subjetividade  
Ligado [...]  
Filho natural  
Sexo  
Marginalização [...] <sup>51</sup>.

Possivelmente uma referência à “esquerda festiva” dos anos 1960, os “boêmios” são rebatidos na mesma proporção que certos estereótipos burgueses (uísque, ateu, psicanálise, ego) e outros símbolos caros à “cultura engajada-nacionalista” (Lênin, Brasil, panfleto, comunicação, oposição). O tom geral do manifesto, por mais contraditório que fosse (Brasil se converte em Ipanema!), delineava-se no sentido de se opor à racionalidade atribuída ao passado. Não

<sup>51</sup> Cf. MACIEL, Luiz Carlos. “Você está na sua?: um manifesto hippie”. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 29, p. 12, 08 a 14 jan. 1970.

prescindia de uma veia utópica, já que Che Guevara seria o modelo para esse “homem novo”, lido agora, porém, pela ótica hippie. No documentário, Luiz Galvão assegura, nessa direção, que todo novo baiano conseguiu superar sua “pessoa velha, egóica, superficial”. Para ele, “sua própria pessoa dispensada não passa de sua pessoa alienada”. Se, para muitos à esquerda, a alienação dizia respeito àqueles que ignoravam sua condição de oprimido e explorado, ou aos que recusavam posicionamentos objetivos de resistência e combate à ditadura, para os Novos Baianos, o alienado era quem não se rendia às transformações internas, subjetivas, capazes de modificar – assim se apostava – as coletividades.

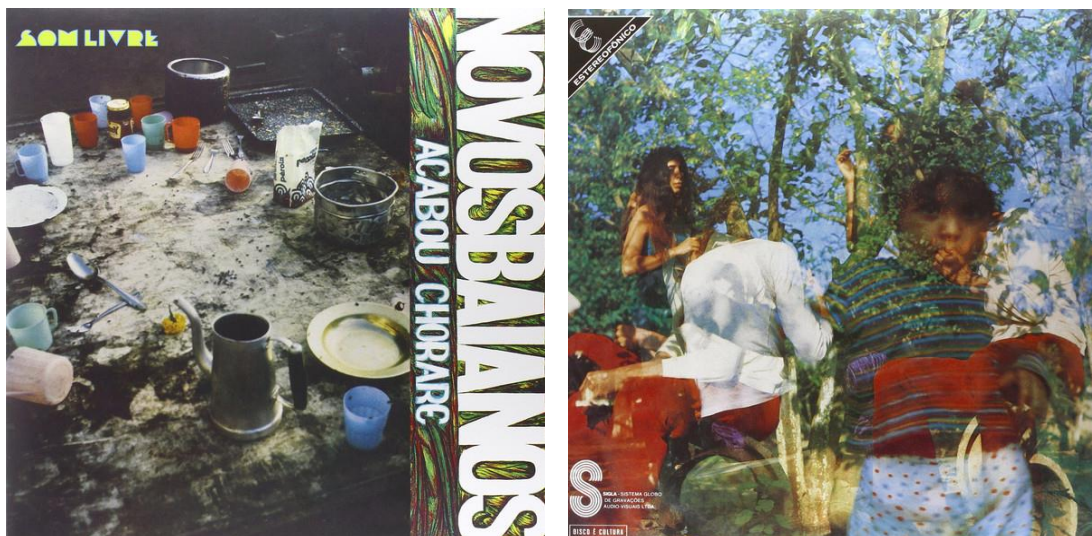
Galvão relembra os anos anteriores ao lançamento do LP *Acabou chorare*. Conta que o grupo, desacreditado pelas gravadoras, chegou a perambular pelas ruas de Salvador e do Rio de Janeiro, ora tentando arranjar algum dinheiro e ora dormindo em casas de gente conhecida, que cedia “um cobertor em troca de música”. “Mistério do planeta”, sua e de Moraes Moreira, tematiza essa fase. A noção de “malandro”, comum aos sambas dos anos 1930, situados num período de afirmação da ideologia do trabalho, ganha sentidos específicos na canção de arranjo e instrumentação roqueiros. Na letra, o “malandro” é tanto o hippie quanto o marginalizado pelo sistema capitalista, e parecia adiantar, além do mais, o que se entende, hoje, por “trombadinha”: “*Abra um parêntese, não esqueça/ Que independente disso/ Eu não passo de um malandro/ De um moleque do Brasil/ Que peço e dou esmolas/ Mas ando e penso sempre com mais de um/ Por isso, ninguém vê minha sacola*”; sacola que, de fato, existia, como relata Pepeu Gomes:

O dinheiro todo que a gente ganhava ficava dentro de um saco atrás da porta, preso na maçaneta. Quem queria dinheiro ia lá e tirava... Se eu queria ir ver o flamengo no Maracanã, eu ia lá, tirava o dinheiro, pegava o carro, pagava o ingresso, pegava o troco, e devolvia na sacola... (Pepeu Gomes)<sup>52</sup>.

A capa do LP *Acabou chorare* fazia igualmente jus ao despojamento da turma. Pratos, panelas, talheres e um punhado de copos sujos estão sobre uma mesa pós-refeição em completa desordem. Na contracapa, trabalhada com técnicas de sobreposição de colagens, uma criança, provavelmente Buchinha – assim se chamava a filha de Paulinho Boca de Cantor, ele que, para os íntimos, era, do francês, “La Bouche” –, está em primeiro plano, expressando no olhar curiosidade e inocência, embora o que aparenta ser (e não era) um cigarro em sua mão tenha gerado especulações.

---

<sup>52</sup> In: COSTA, Tito. *Contracultura Brasil*. Série/Documentário, 26 min., Cine Brasil TV, 2013.



LP dos Novos Baianos *Acabou chorare* (Som Livre, 1972). Concepção do projeto gráfico: Antônio Luiz Martins.

Autor do projeto gráfico do disco, Antônio Luiz Martins, vulgo Lula Martins, havia sido protagonista de *Meteorango Kid*: o herói intergaláctico, longa-metragem de 1969 do também baiano André Luiz Oliveira<sup>53</sup>. Um episódio envolvendo Lula Martins merece ser mencionado antes de qualquer coisa. Abro parêntese:

Em março de 1970 aterrissou no Brasil ninguém menos que Janis Joplin, que aqui veio procurar uma trégua – que não encontrou, diga-se de passagem – para a sua vida desregrada, mas regada a heroína e álcool. De acordo com Luiz Carlos Maciel, “Janis quis fazer um show de graça na Praça General Osório [Ipanema, Rio de Janeiro], mas não deixaram”<sup>54</sup>. Em Salvador, Lula Martins foi quem a ciceroneou, hospedando-a em sua casa no bairro Rio Vermelho. Ele descreve:

Janis tinha uma energia incrível. Ela ficou deslumbrada com aquele grupo *naïf*. Éramos como os primos mais jovens dela. [...] Janis visitou o Mercado Modelo, tomou banho de mar de *topless*, entornou muita pinga e tequila, e, como era comum na época, LSD e marijuana. Certa noite, passando pelas imediações do Anjo Azul, ouviu uma música que tocavam num bordel, entrou, entusiasmou-se e cantou “Summertime”, para deleite geral. Depois de algumas confusões e brigas no Hotel da Bahia, se tocou para Arembepe, onde passou uns dias não menos tumultuados (Lula Martins, *apud* AFONSO; SIQUEIRA, 2017: 102)<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> Cf. OLIVEIRA, André Luiz. *Meteorango Kid*: herói intergaláctico. Longa-metragem, 85 min., Salvador, A.L.O. Produções Cinematográficas, 1969.

<sup>54</sup> Cf. Luiz Carlos Maciel. “Janis Joplin”. Coluna Underground, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 69, p. 18, 14 a 20 out. 1970.

<sup>55</sup> O livro *Anos 70 Bahia*, organizado por Luiz Afonso e Sérgio Siqueira, reúne um extenso material sobre o desbunde na Bahia nos anos 1970. O livro, cujos depoimentos foram inicialmente disponibilizados num blog (<http://anos70ba.blogspot.com.br/>), foi concebido a partir de uma ação solidária.



Foto 1: Lula Martins (de perfil), Marcelo (sentado), Janis Joplin e Piti. Piti, em 1965, havia participado, com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa e Jards Macalé, de *Arena canta Bahia*, de Augusto Boal, espetáculo que compartilhava do pensamento engajado da época.

Foto 2: Janis Joplin fazendo topless em Arembepe. Fonte: <http://anos70ba.blogspot.com.br> (arquivo pessoal de Lula Martins).

Arembepe, “Nação Arembepe”, ou “Caminho de São Thiago dos desbundados”, nas palavras do poeta Chacal (1998: 27), ou ainda o “Paraíso Hippie” que Waly Salomão ajudou a fundar com Macaco Simão (cf. SAMOLÃO, 2005: 86), mas que Luiz Galvão reivindica ter sido os Novos Baianos o pivô da transformação de uma aldeia de pescadores em aldeia hippie (cf. GALVÃO, 2006: 84), registrou, no início da década de 1970, visitas prolongadas de Mick Jagger, dos Rolling Stones, e dos cineastas estadunidenses Jack Nicholson e Roman Polanski (viúvo de Sharon Tate). Outro que lá se instalou por algum tempo foi Lô Borges, do Clube da Esquina. Depois de gravar o seu “Disco do tênis”, em 1972<sup>56</sup>, Lô deu as costas para a carreira artística, e, cito-o, “virei hippie. Ficava lá em Arembepe, tomando banho de mar com as comunidades hippies. Eu mudei totalmente a minha vida. Não queria saber! A gravadora [EMI-Odeon] deve ter achado assim: ‘Pô, contratamos o cara mais louco do mundo!’”<sup>57</sup>.

As férias de Janis Joplin no Brasil – ela que morreria sete meses depois, em outubro de 1970, aos 27 anos – se inserem no fluxo transnacional de práticas, valores e experiências que foi a contracultura, que, ao contrário do que supõem frases como “parte da juventude brasileira foi influenciada pela contracultura”, não é algo que se possa essencializar e territorializar. O complexo cultural baiano, no caso, dispunha de “material humano”, de contrapartida *sui generis*. Os “desbundados brasileiros”, os hippies estadunidenses e os ingleses, e uma parcela

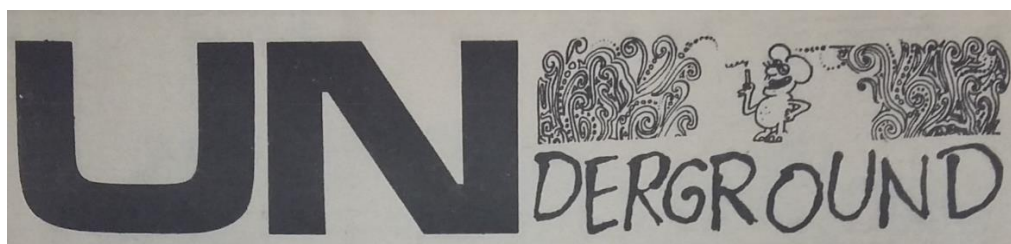
<sup>56</sup> Cf. LP *Lô Borges*. EMI-Odeon, 1972. De canções curtas e psicodélicas, o LP ficou conhecido como “Disco do tênis” por trazer, na capa, apenas a foto do tênis sujo e surrado de Lô. Para mais informações, ver: DINIZ, 2017: 128-133.

<sup>57</sup> Cf. Entrevista de Lô Borges concedida ao *Estado de Minas* em 13 de janeiro de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kPMcSh5ORXE>. Acesso em: 15 jan. 2017. Lô só retomaria sua carreira no final da década de 1970, ao participar do álbum de Milton Nascimento *Clube da Esquina 2* (EMI-Odeon, 1978) e gravar seu LP solo *A Via Láctea* (EMI-Odeon, 1979).

dos jovens franceses do pós-Maio de 68 iam todos ao encontro do que disse Edgar Morin em matéria publicada no *Jornal da Califórnia*, em 1975:

[...] o prefixo [referindo-se ao “contra”, de contracultura] dá demasiada ênfase no sentido de negação. É também uma revolução cultural que afirma seus valores positivos. Alguns destes valores já existiam na sociedade, mas estavam ou encerrados nas reservas da infância, ou vividos como uma pausa da vida séria, do trabalho (férias, lazeres, jogo, estética); podiam também ser encerrados na ganga das religiões, sem poder contaminar a vida cotidiana [...], em um sentido, a revolução quer prolongar o universo infantil para além da infância [...]; como qualquer grande revolução, ela é também a vontade de conservar e realizar um universo infantil de comunhão e imediatismo (MORIN, [1975] 2009: 134-135).

Imediatismo talvez seja uma palavra que defina bem a vida de Janis Joplin. Sua morte e a morte de Jimi Hendrix, duas semanas antes, abalaram a juventude libertária de todo o mundo. Contrariando “as artes do copy-desk” da grande mídia, Luiz Carlos Maciel alegava em seu “Underground”, n’*O Pasquim*, que as causas das duas perdas, menos que drogas “marcadas pelo pecado”, teriam sido, respectivamente, excesso de álcool e barbitúricos, uns vendidos em qualquer esquina e os outros “em todas as farmácias, sob prescrição médica”<sup>58</sup>.



Slogan da “Coluna Underground” de Luiz Carlos Maciel n’ *O Pasquim*. Detalhe: o ratinho criado por Jaguar, Sigmund (em alusão a Freud), fuma maconha.

Fechado o parêntese e voltando a *Meteorango Kid*: o herói intergaláctico (1969), trata-se do primeiro filme brasileiro a exhibir, com detalhes, o ritual do preparo e do consumo coletivo de um cigarro de maconha. Icônica, a cena é ambientada pelos compassos iniciais da imponente “Assim falou Zaratustra”, peça sinfônica de Richard Strauss inspirada na obra homônima de Nietzsche. Cria-se, assim, um diálogo paródico evidente com o clássico, de Kubrick, *2001: uma odisseia no espaço* (1968), que incorpora na abertura o mesmo introito da peça. Na trilha sonora de *Meteorango* há ainda composições de Caetano Veloso (“É proibido proibir”, “The Empty boat”<sup>59</sup>), de Gilberto Gil (“Objeto semi-identificado”<sup>60</sup>) e de Moraes Moreira e Paulinho Boca de Cantor (“Se eu quiser, eu compro flores”, faixa do LP, de 1970, *É ferro na*

<sup>58</sup> Cf. Luiz Carlos Maciel, “Janis Joplin”, Coluna Underground, *O Pasquim*, Rio de Janeiro..., *op. cit.* Hendrix, segundo seu biógrafo, morreu afogado no próprio vômito depois de ingerir nove pílulas para dormir (cf. CROSS, 2005).

<sup>59</sup> Cf. “The empty boat” (Caetano Veloso). LP *Caetano Veloso*. Phonogram/Philips, 1969.

<sup>60</sup> Cf. “Objeto semi-identificado” (Gil, Rogérios Duarte e Duprat). LP *Gilberto Gil*. Phonogram/Philips, 1969.

*boneca!*)<sup>61</sup>. Os Novos Baianos também se ocuparam da trilha sonora de *Caveira, my friend* (1969), filme de Álvaro Guimarães igualmente catalogado marginal<sup>62</sup>. A adolescente de Niterói que fugiu de casa para viver uma aventura na Bahia, Bernadete Dinorah, é atriz principal. Do papel que representou, a prostituta Baby Consuelo, foi que retirou o nome artístico com o qual é conhecida, e que, anos depois, mudaria para Baby do Brasil, em sua “fase evangélica”.

Já o protagonista de *Meteorango*, vivido por Lula Martins, é Lula Bom Cabelo, cuja aspiração maior e delirante é se tornar um grande ator nos moldes hollywoodianos. Bom Cabelo despreza radicalmente tanto a militância política quanto a família pequeno-burguesa, da qual, entretanto, usufrui de bem-estar e, pela qual, acabará sendo tristemente derrotado. Iconoclasta, risonho e risível, o anti-herói expõe as fragilidades e recalques de tudo e de todos que lhe parecem bem-intencionados e politicamente corretos. D’*O Bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, cita uma frase impactante, fazendo dela o seu lema-mor: *Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha; avacalha e se esculhamba*. Para Christopher Dunn, *Meteorango Kid* revelava com mais propriedade que *O bandido* a perda de referências, a desilusão e os dilemas de parte da juventude brasileira sob o AI-5 (cf. DUNN, 2016: 118-121). Mesclando pornochanchada e “teatro da agressão”, o longa-metragem resultava numa proposta – digamos – totalmente desbundada, chocante à direita e provocante à esquerda.

De criticar o *desbunde*, porém, não se isentaram artistas ligados à própria contracultura. Eis o que escreveu o poeta e letrista Antônio Carlos de Brito, Cacaso, em 1972: “Se em épocas anteriores o descontentamento com o presente social produzia um impulso de transformá-lo, agora se produz um inconformismo puramente formal expositivo. Se a sociedade já não pode ser transformada, pelo menos podemos ‘curti-la’” (BRITO, [1972] 1997: 151). Artistas de quaisquer “segmentos” – “engajados”, “massificados” e/ou afinados com o que se conveniou a denominar de “desbunde/curtição”, termo de implicações estético-formais, mas, sobretudo, político-ideológicas, e cuja carga semântica negativa perdurou até o final da década – certamente se viram, nalgum momento, impotentes diante da repressão, censura e dos imperativos do mercado. José Carlos Capinan, por exemplo, não discorda de Cacaso: “Percebo que houve certo abandono da crença de que a arte, a poesia, a música pudessem transformar o mundo. Era como se fosse uma decepção com essa visão [...]”. Em contrapeso, ele considera que

A contracultura era uma revolução. Não sei se era individualista, individualizada. Não era partidária. Era uma revolução difusa. Ao mesmo tempo era “cair fora do sistema”, sistema representado pelas armas, pela guerra, pelo

<sup>61</sup> Cf. Os Novos Baianos. LP *É ferro na boneca*. RGE, 1970.

<sup>62</sup> Cf. GUIMARÃES, Álvaro. *Caveira, my friend*. Longa-metragem, 85 min., 1969.

consumismo. Uma série de coisas emblemáticas que a contracultura rejeitava ou contrariava. O moralismo, a moralidade em relação à sexualidade... A questão da poesia, do amor e da arte era colocada de maneira muito forte, que alterava o modelo que a gente vivia.

Em “Movimento dos barcos”, canção em parceria com Jards Macalé (LP *Jards Macalé*, 1972), Capinan ressignificava o fracasso amoroso como derrota coletiva. A letra foi motivada pela agressão física que ele sofreu, “de pessoas que não se identificaram”, num dos bairros nobres do Rio de Janeiro, Leblon. “Falavam de um festival que eu havia participado em Cata-guases, que eu estava apanhando por ter dado maconha a uma menina. Minha vida estava correndo exausta, com medo mesmo”<sup>63</sup>. Diferentes artistas, ou um mesmo artista, deram respostas variadas para os seus impasses pessoais e geracionais. Houve aqueles que esboçavam certa distopia, sem, contudo, serem passivos ou conformistas:

Tô cansado e você também  
Vou sair sem abrir a porta e não voltar nunca mais  
Desculpe a paz que eu lhe roubei/ E o futuro esperado que eu não dei  
É impossível levar um barco sem temporais  
E suportar a vida como um momento além do cais  
Que passa ao largo do nosso corpo/ Não quero ficar dando adeus  
Às coisas passando, eu quero, é passar com elas, eu quero  
E não deixar nada mais do que as cinzas de um cigarro  
E a marca de um abraço no seu corpo  
Não, não sou eu quem vai ficar no porto chorando, não  
Lamentando o eterno movimento, movimento dos barcos, movimento...<sup>64</sup>.

Outros apostaram numa fruição mais imediata, na tentativa de recriar a si e o seu entorno. Uns e outros constituíam duas faces de uma só moeda. Enquanto Capinan – para continuar nesse exemplo – afirmava que “queria passar com as coisas”, isto é, que percebia a necessidade de encarar as mudanças político-culturais e superar a melancolia de uma esquerda a ser reinventada – pois no limite é isso o que a sua letra diz, embora possa parecer apenas uma desilusão amorosa –, Os Novos Baianos, por sua vez, convidavam para “viver outro mundo”, tais quais os versos da canção “Besta é tu”, de Luiz Galvão e Moraes Moreira, registrada em *Acabou chorare*:

Besta é tu, besta é tu!/ Não viver esse mundo  
Besta é tu, besta é tu!/ Se não há outro mundo...  
Por que não viver?/ Não viver esse mundo?  
Por que não viver?/ Se não há outro mundo?...  
E pra ter outro mundo/ é preci-necessário/ Viver!  
Viver contanto qualquer coisa  
Olha só, olha o sol/ O Maraca, domingo/ O perigo na rua.  
O brinquedo menino/ A morena do Rio  
Pela morena eu passo o ano olhando o Rio

<sup>63</sup> Cf. José Carlos Capinan em entrevista à autora..., *op. cit.* Grifo meu.

<sup>64</sup> Cf. “Movimento dos barcos” (Jards Macalé e José Carlos Capinan). LP *Jards Macalé*. Phonogram, 1972.

Eu não posso com um simples requebro  
 Eu me passo, me quebro, entrego o ouro  
 Mas isso é só porque ela se derrete toda  
 Só porque eu sou baiano...

No documentário *Novos Baianos Futebol Clube*, o samba contagiante sustentado por cavaquinho, pandeiro, maracas, baixo e craviola, contou com a participação de todos os moradores do Cantinho do vovô. Focada no “aqui e agora”, “Besta é tu” rejeita a retórica teleológica. Seria preciso, ao contrário, fazer brotar condições para a vida real no presente, apesar de “qualquer coisa” que se apresentasse como obstáculo. Galvão, autor da letra, elogia as “belezas” do Rio de Janeiro e demarca a origem baiana da maioria dos membros do grupo, não sem antes advertir sobre o “perigo na rua”, alusão à repressão à qual se segue um breque, típico do samba, a reforçar esse sentido.

Em nenhum momento, as cenas do documentário insinuam a prática rotineira do consumo de maconha, explicitada noutras fontes. Em *Filhos de João*, por exemplo, documentário bem mais recente, de 2009, um amigo da turma lembra que os Novos Baianos, que tocavam e cantavam o dia inteiro, às vezes meditavam lendo a Bíblia, isso se o livro já não estivesse desfalcado de páginas, que supriam a falta de papel adequado para enrolar a erva<sup>65</sup>. Nem tudo se resumia, no entanto, ao caráter festivo. Em suas memórias, Galvão dá os pormenores das várias passagens do grupo pela polícia, quando os integrantes, constantemente perseguidos pelo delegado Gutemberg de Oliveira, inimigo ferrenho dos hippies, ainda moravam em Salvador. Numa dessas prisões, “fomos levados, um por um, para o corredor e algemados”. Seus cabelos longos, um identificador da juventude hippie e um notável gerador de estigmas, como falta de higiene, desmantelamento, marginalidade e androginia, foram cortados (cf. GALVÃO, 2014: 78)<sup>66</sup>. Jorge Mautner, comentando sobre a peça *Hair!*, que estreou no Brasil, em 1969, após ser negociada a sua liberação com o Departamento de Censura, bem concluiu que “quem tem cabelo comprido sofre dura guerra de nervos”<sup>67</sup>.

Em 1971, a prefeitura de Vitória se recusou a contratar os Novos Baianos, pois, segundo Baby Consuelo em entrevista a Glauber Rocha, n’*O Pasquim*, “nós tínhamos sido presos e ia

<sup>65</sup> Cf. DANTAS, Henrique. *Filhos de João*: admirável mundo novo baiano. Documentário, 75 min., 2009. O nome do documentário é uma referência a João Gilberto.

<sup>66</sup> A imprensa soteropolitana noticiou essa e outras prisões do grupo: “Paulinho Boca de Cantor preso com violão e tudo”, *Jornal da Bahia*, Salvador, 4 nov. 1970; “Raspam a cabeça dos Novos Baianos”, *Jornal da Bahia*, Salvador, 10 nov. 1970; “Novos Baianos curtem tesoura”, *Jornal da Bahia*, Salvador, 10 nov. 1970.

<sup>67</sup> Cf. Jorge Mautner. “Cabelo”, *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, n.º 1, p. 10-11, 1.º fev. 1972.

marginalizar o festival”<sup>68</sup>. O delegado regional da Polícia Federal do Espírito Santo declarou que

Não podemos admitir, como autoridades federais, que os hippies participem do Festival, mesmo que no meio do público. [...] Todos querem saber qual o critério para classificar quem é hippie e quem não é. Para nós, da polícia federal, hippie é o sujeito sujo, com mau cheiro, cheio de bugigangas nas costas e que pode perturbar o andamento do espetáculo [...]”<sup>69</sup>.

O festival que teve lugar em Três Praias, Guarapari, foi idealizado pelos jovens Gilberto Tristão e Rubinho Gomes, com os apoios iniciais dos secretários de turismo do município e da capital. Prometendo ser o primeiro “Woodstock latino-americano”, foi, de longe, mais modesto. Imaginado para 40 mil pessoas, compareceram apenas quatro mil. Os hippies que restaram, já que muitos foram presos ou expulsos do Estado, acabaram admitidos entre o público. Isso graças, conforme Baby, aos Novos Baianos, que teriam salvado o “Guaraparistock” ao se apresentarem sem receber cachê, “porque nosso negócio é som”<sup>70</sup>. Dentre outros que participaram estavam Milton Nascimento e seu conjunto Som Imaginário (com Naná Vasconcelos na percussão), Jards Macalé e seu Grupo Soma (Ricardo Peixoto, Jaime Shields, Bruce Henry e Alírio Lima) e, até mesmo, a cantora Ângela Maria e, como animador, Chacrinha. Quanto a Tony Tornado, o robusto integrante da banda BR-3, ele, ao se jogar do palco rumo à plateia, à maneira dos astros do rock, caiu sobre uma moça, fraturando suas costelas e bacia. Por essas e outras, o Festival de Guarapari foi noticiado como um retumbante fracasso, o que, no entanto, é discutível, tendo em vista os esforços de se forjar espaços alternativos de diversão e, por que não, de discussões políticas.

Pepeu Gomes, referindo-se àquelas prisões e tantos outros constrangimentos pelos quais passaram os Novos Baianos, sintetiza:

Porque, na verdade, nós éramos hippies. Era um movimento que acontecia naturalmente na década de 1970. [...] Nós vivíamos uma verdade em que acreditávamos que seria para o resto da vida. Então, a gente usava nossos corpos para mostrar a nossa contestação com relação ao social, ao político, ao econômico, com relação à direita que existia no país [...]. A gente vivia sob uma direita barra pesada, né... Éramos presos à toa, toda hora, por falta de documentos e..., por uma série de outras coisas [risos]...<sup>71</sup>.

Chegou um momento, contudo, já no fim da década de 1970, que “não funcionou mais. O sistema [leia-se o capitalismo, os valores burgueses e, naturalmente, os próprios desenten-

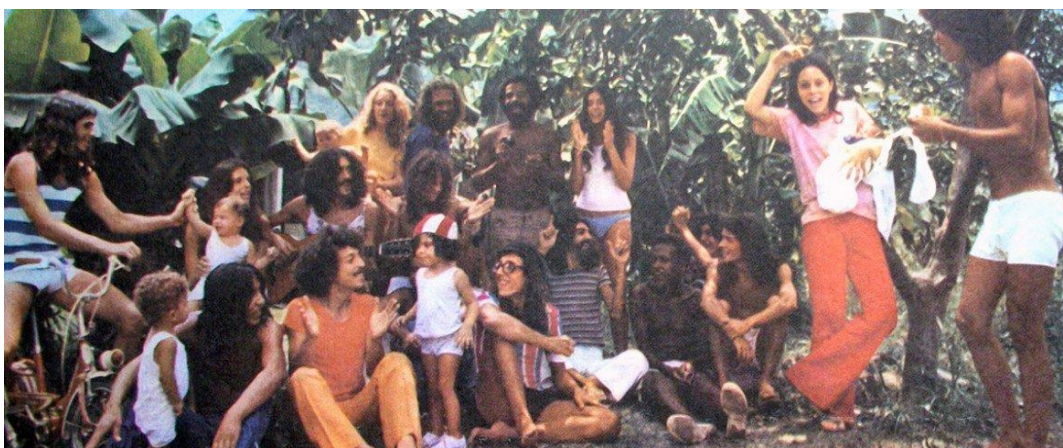
<sup>68</sup> Cf. Baby Consuelo (Entrevista dos Novos Baianos a Glauber Rocha), “Coluna Underground”, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 92, 8 a 14 abr. 1971.

<sup>69</sup> “O festival de Guarapari passou do primeiro dia. Chegar ao fim é que vai ser difícil”, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 6, 13 fev. 1971.

<sup>70</sup> Cf. Baby Consuelo (Entrevista dos Novos Baianos a Glauber Rocha), “Coluna Underground”..., *op. cit.*

<sup>71</sup> In: COSTA, Tito. *Contracultura Brasil 2*. Série/Documentário, 26 min., Cine Brasil TV, 2013. Grifo meu.

dimentos internos] pressionou tanto que inviabilizou a gente funcionar. Funcionar como grupo. A gente acreditava que ia mudar o sistema mesmo. Mas o sistema era muito mais forte do que a gente imaginava...”<sup>72</sup>. A propósito da canção “Dê um rolê”, sucesso na voz de Gal Costa no show e LP *-Fa-Tal-* (1971), cujo verso “*Não se assuste, pessoa, se eu lhe disser que a vida é boa*” soava estranho naquele contexto, Luiz Galvão afirmou que, “embora tivéssemos vivido uma fase de sofrimentos, prisões, perseguições e fugas, não deixamos que tais acontecimentos influenciassem nossa música e poesia”. Outros versos da mesma canção, “*Eu não tenho nada/ Antes de você ser, eu sou/ Eu sou amor da cabeça aos pés...*”, faziam referência, de acordo com o poeta, à mensagem de amor e desapego material propagada por Jesus Cristo (cf. GALVÃO, 2006: 83-84).



*Novos Baianos, anos 1970, sítio Cantinho do vovô.*

O ambiente despojado e místico, em contato direto com a natureza, avesso à lógica da acumulação capitalista e ancorado nos ensinamentos de Cristo sobre “partilha” e “amor ao próximo”, caracteriza os Novos Baianos não apenas como “anarquistas pacíficos” – como eles se autointitulavam –, mas também como “românticos”, sensibilidade igualmente perceptível entre os hippies estadunidenses dos anos 1960. Ainda que formados por seu tempo, os românticos almejavam resgatar do passado, como apontei no primeiro capítulo, valores e ideais cada vez mais desprezados pelo homem moderno: comunidade, gratuidade, harmonia com a natureza, trabalho como arte e reencantamento da vida. Michael Löwy e Robert Sayre esclarecem que “a sensibilidade romântica representa uma revolta contra a civilização criada pelo capitalismo, ela é portadora de um impulso anticapitalista. Entretanto, seu anticapitalismo pode ser mais ou menos inconsciente, implícito e mediatizado” (LÖWY; SAYRE, 2015: 41); definição que, a meu ver, contempla como nenhuma outra a experiência coletiva e a produção musical, mediatizada, dos Novos Baianos no princípio da década de 1970.

<sup>72</sup> Cf. Luiz Galvão. In: DANTAS, Henrique. *Filhos de João...*, op. cit. Grifo meu.

### III – “MALDITOS” & MARGINAIS

#### Cuidado! Há um AI-5 na porta principal!

*Naquele momento, contracultura, pra mim e para alguns, queria dizer contra a cultura oficial, ‘oficialesca’. Estávamos ali numa resistência à caretice. E fazendo paz e amor! Acho que foi uma das palavras de ordem mais procedentes, inclusive até hoje, para toda a humanidade. Paz e Amor? Imagina num mundo desses, agora? Se naquele momento era uma luta de resistência, agora, então, é um escândalo! Jards Macalé<sup>1</sup>.*

“Mas a entrada estava interdita para animais...”. Jards Macalé ri debochado referindo-se aos morcegos que pensou em soltar sobre a plateia do IV Festival Internacional da Canção da TV Globo (IV FIC), em setembro de 1969<sup>2</sup>. José Carlos Capinan, funcionário da agência de publicidade Standard Propagandas, teve então a ideia de bolar “uns morceguinhos de papel”<sup>3</sup>. Se muitos capturaram os protótipos dos mamíferos voadores, improvável que tenham cantado a letra da canção, que, com eles, se espalhou pelos ares do ginásio do Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, na final nacional do evento. Depois de “É proibido proibir”, que Caetano Veloso expôs de propósito à execração do público do III FIC, no ano anterior, aquela foi uma das maiores vaias registradas nos festivais de música popular.

Embora o ícone das histórias em quadrinhos que inspirara sua criação tudo tivesse a ver com cultura de massa, “Gotham City” nada tinha com a passionalidade e/ou o lirismo típicos de composições elaboradas sob medida para a “fórmula festival”. Harmônica e melodicamente simples, estruturada sobre a forma ABA e acordes básicos do modo maior, foi sua interpretação como um todo o que fez dela algo inusitado. Para decifrar a alegoria que Capinan sacou de seu “cinto de utilidades”, que a censura não soube decodificar, bastaria substituir as ocorrências do título por Brasil, país onde se “caçavam” subversivos, onde os “muros altos da tradição” burguesa davam suporte para os *slogans* “Brasil, ame-o ou deixe-o” e “Brasil é o país do futuro” (pois “Deus ajuda a quem cedo madruga”), onde “amor e sonho” padeciam sob o “sistema elétrico nervoso” do autoritarismo e da racionalidade capitalista. A cidade sombria e cruel do homem-morcego, menos super-herói que um anti-herói, equivaleria ao regime militar pós-edição do AI-5:

<sup>1</sup> In: COSTA, Tito. *Contracultura Brasil*. Documentário, 26 min. Cine Brasil TV, 2013.

<sup>2</sup> Cf. Jards Macalé em entrevista à autora. Grav. digital, 80 min. Rio de Janeiro, 10 fev. 2016.

<sup>3</sup> Cf. José Carlos Capinan em entrevista à autora. Grav. digital, 120 min. Salvador, 29 jan. 2016. A Standard Propagandas foi fundada por Cícero Leuenroth, sobrinho do jornalista, arquivista e militante anarquista Edgard Leuenroth, cujo acervo seria doado para o IFCH/Unicamp.

**A:** Aos 15 anos eu nasci em Gotham City/ Era um céu alaranjado em Gotham City/ Caçavam bruxas nos telhados em Gotham City/ No dia da independência nacional.

**B:** *Cuidado! Há um morcego na porta principal!// Cuidado! Há um abismo na porta principal!*

**A:** Eu fiz um quarto quase azul em Gotham City/ Sobre os muros altos da tradição de Gotham City/ No cinto de utilidades, as verdades/ Deus ajuda a quem cedo madruga em Gotham City.

**A:** No céu de Gotham City há um sinal/ Sistema elétrico nervoso contra o mal/ Meu amor não dorme, meu amor não sonha/ Não se fala mais de amor em Gotham City.

**A:** Só serei livre se sair de Gotham City/ Agora vivo o que vivo em Gotham City/ Mas vou fugir com meu amor de Gotham City/ E a saída é a porta principal!

Acompanhado pelos roqueiros d’Os Brazões, que subiram ao palco “de peito descoberto, pintados de urucum, com uma rede metálica pendendo na testa” (MELLO, 2003: 342), Macalé não deixou por menos a “esquisitice” em seu visual. Ao camisolão psicodélico concebido por Dicinho, artista plástico baiano, somava-se a sua expressão grave feito um profeta do apocalipse, portando óculos de grau e a barba por fazer. Tal qual sugeriam os versos da canção, anunciada “inocentemente” pelos apresentadores como “uma sátira ao Batman e Robin”, não sem antes frisarem que Macalé era um dos maiores violonistas do Brasil e Capinan parceiro de Edu Lobo em “Ponteio”, conferindo, assim, legitimidade perante o público, o arranjo estridente de Rogério Duprat reproduzia, na longa introdução, a vinheta da série juvenil norte-americana, exibida na TV brasileira entre 1966-68. Porém, com um detalhe: na introdução que se estendia por mais de um minuto e com direito a metais, a partitura indicava um “Toque o que quiser” para Os Brazões, que não contrariaram, conforme se ouve na gravação. E para reger a Orquestra da Rede Globo de Televisão, já que Duprat fora desautorizado por insistir em fazê-lo metido num macacão da Shell, estava o maestro Erlon Chaves, que a princípio “achou que tudo aquilo era piada, coisa bem-humorada. Só que a barra pesou e ele viu que era sério...”<sup>4</sup>.

A roupa nada convencional incitou logo de cara a hostilidade da plateia, confirmada a cada distorção das guitarras lisérgicas d’Os Brazões. A banda, que em 1969 tocou com Gal Costa e com Tom Zé em shows no Rio de Janeiro, tendo na guitarra base Miguel de Deus – mais tarde um dos representantes do funk-soul nacional<sup>5</sup> –, gravou naquele mesmo ano o seu único LP<sup>6</sup>, no qual as composições autorais dividiam espaço com “Volks-Volkswagen blue” (Gilberto Gil), “Maravilha” (Jorge Ben) e com a própria “Gotham City”, que Macalé só revi-

<sup>4</sup> Cf. Jards Macalé em entrevista à autora..., *op. cit.* O áudio da apresentação (o vídeo se perdeu num incêndio na Globo) está disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=epz1isKVpTQ>. Acesso: 10 set. 2014.

<sup>5</sup> Cf. Miguel de Deus. LP *Black soul brothers*. Underground, 1977.

<sup>6</sup> Cf. Os Brazões. LP *Os Brazões*. RGE, 1969.

sitaria quase meio século depois<sup>7</sup>. Afinal, singularizado pelo “desmonte da cena” e pelo imprevisível, um *happening* é algo que não se repete<sup>8</sup>. O músico não economizou nos gritos e gestos ao retomar pela última vez o refrão, reiterado pelas vozes desafinadas da banda e em meio à cacofonia total que se seguiu. Ao esgoelar “Cuidado!”, pois deste modo exprimia o desespero e o pavor diante do perigo iminente de que falava a letra, era – ele pondera – “com carinho para com a outra pessoa: ‘Vê se não escorrega e se quebra todo’. Mas com a agressividade do público, eu me tornei agressivo. O público estava acostumado a ser o espetáculo e houve um embate” (*apud* NHMPB: 1978: 2).



Macalé e Os Brazões em “Gotham City”, IV FIC/Globo, 1969. Fonte: [www.jardsmacalé.com.br](http://www.jardsmacalé.com.br).

Outra que também causou rebuliço foi “Charles anjo 45”, de Jorge Ben, defendida por ele e pelo Trio Mocotó. Segundo o compositor, a canção homenageava seu amigo de infância Charles Antônio Sodré, bicheiro e dono de boca de fumo, preso e condenado pela justiça por circular com uma pistola calibre 45<sup>9</sup>. Se Charles retornasse para reestabelecer a paz no morro, que virou “uma tremenda bagunça” à mercê dos “malandros otários” – diziam os versos sem rimas –, seria recebido com “batucada/ uma missa em ação de graças/ vai ter feijoada/ whisky com cerveja e outras milongas mais/ muitas queimas de fogos e saraivada de balas pro ar”. Nessa abordagem, destoante das que concebiam o morro com olhar *romântico* – no sentido dado por Löwy e Sayre (2015) e trabalhado por Ridenti (2000; 2010b) –, vislumbrando nele o “autêntico homem do povo” e um projeto de nação, é possível antever um *malandro* um pouco distinto daquele analisado por Antonio Cândido (1970). Sua principal característica, como símbolo de nossa formação social comprometida com o acordo, é saber transitar com desenvoltura entre o polo da ordem e o da desordem. Ainda que agisse dessa maneira, o fora da lei da canção, “protetor dos fracos e dos oprimidos/ Robin Hood dos morros/ rei da malandra-

<sup>7</sup> Cf. Jards Macalé. CD *Jards Macalé – ao vivo*. Som Livre, 2015.

<sup>8</sup> Sobre o *happening*, pode-se consultar, por exemplo: SONTAG, 1966; e COHEN, 1989.

<sup>9</sup> Cf. Jorge Ben. In: “O momento mágico de Jorge Ben”, *Veja*, Rio de Janeiro, p. 76, 27 maio 1970.

gem”, “anunciava o novo significado que a figura do malandro iria adquirir no contexto dos anos 70 no Brasil [...]; espécie de símbolo de resistência e transgressão à ordem imposta pelo governo autoritário” (ZAN: 2010: 161). Também parecia antecipar o que seriam as lideranças paternalistas do crime organizado nas favelas cariocas, apontando não apenas para as relações cordiais como para o conflito declarado<sup>10</sup>.

“Charles anjo 45”, incluída por Gal Costa em seu show *-Fa-Tal-* (1971), havia atizado a desconfiança da censura após lançada por Caetano Veloso num compacto simples de 1969<sup>11</sup>, crente de que nela haveria alusões a Che Guevara e ao guerrilheiro Carlos Lamarca, assassinado em 1971<sup>12</sup>. Não foi exatamente a letra, porém, que sem métrica fixa era praticamente recitada por Jorge Ben sobre o ritmo swingado do violão – suas marcas registradas –, o que dividiu o público do IV FIC. E sim a batucada frenética com pandeiro, atabaque, cuíca e apito do Trio Mocotó, ovacionada por uns, rechaçada por outros “e duramente criticada na imprensa” (MELLO, 2003: 342). Para o produtor e jornalista Nelson Motta, canções “foram vaiadas ou aplaudidas”, mas só

“Gotham City” obteve o diferente. [...] Menos pela música e letra e mais pela “interpretação” de Macalé, “Gotham City” conseguiu o que seus autores – Macalé & Capinan – queriam: endoidar a massa. [...] É o pânico, “Gotham City” não pode ser julgada por eles, porque não há padrões estabelecidos para julgamento daquele objeto não-identificado. Invadindo a paz dos lares e dos conceitos, Macalé torna-se um macaco louco no supermercado, misturando formicidas com massa para bolos. “Gotham City” é – antes de tudo e sobretudo – uma atitude. “Gotham City” conseguiu: o pânico, o desafio, a ameaça. Cuidaaaaaaaaaaaaado!<sup>13</sup>.

A despeito da memória afetiva gerada em torno dos grandes festivais de 1965 a 1968, palcos privilegiados da canção empenhada, de denúncia das injustiças sociais e protesto contra o regime militar, onde se afirmaram os tropicalistas e o nacional-popular na MPB, sendo

<sup>10</sup> Sobre o malandro na canção popular, a partir da análise de Antonio Cândido, ver: VASCONCELLOS, 1977: 99-111; e VASCONCELLOS; SUZUKI JR, 1984. Professor de Literatura Comparada da UERJ, João Cezar de Castro Rocha argumenta que depois de filmes como *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, é preciso reavaliar em que medida a “dialética da malandragem” desenvolvida por Cândido ainda daria conta de explicar a produção artístico-cultural e, consequentemente, a cultura brasileira contemporânea. Para ele, é preciso considerar outro paradigma explicativo: a “dialética da marginalidade”, “que pressupõe uma nova forma de relação entre as classes; não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las”, cf. ROCHA, João Cezar de Castro. “Dialética da marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea”, *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, São Paulo, p. 4-9, esp. 9, 27 fev. 2004.

<sup>11</sup> Cf. Caetano Veloso. Compacto simples (Lado A: “Charles Anjo 45”, de Jorge Ben; Lado B: “Não identificado”, de Caetano). Philips, 1969. No disco de Gal, *-Fa-Tal-* (Phonogram/Philips, 1971), a referência à canção (“Oba, oba, Charles, como é que é, my friend, Charles...”), que aparece como forma de vinheta, antecede a composição de Caetano “Como dois e dois”, numa clara intenção de denúncia ao exílio dos baianos.

<sup>12</sup> Cf. Jorge Ben (já Jorge Benjor). Entrevista ao Programa Roda Viva, TV Cultura, 1995. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=hbLuUk2jt\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=hbLuUk2jt_c). Acesso: 10 dez. 2016.

<sup>13</sup> Cf. MOTTA, Nelson. “Gotham City: o macaco louco no supermercado”, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 15, p. 17, 2 a 8 out. 1969.

ainda lugares de encontros, intercâmbio de ideias e formação política de uma geração, tratava-se naturalmente de eventos que tiveram importância fundamental para a consolidação e expansão da indústria e do mercado cultural. Se observados por um ângulo transnacional, os festivais, já naquele período, contribuíram para difundir a boa imagem do Brasil no exterior, ligada ao “progresso”, à “promoção de cultura” e à “diversidade musical do país”. Sobretudo os FICs, “verdadeiro sucesso diplomático do Itamaraty”, como analisa Anaïs Fléchet, e cujas edições anuais se estenderam de 1966 a 1972, todas promovidas pela TV Globo (TV Rio em 1966) em parceria com a Secretaria de Turismo da Guanabara, contaram com delegações de vários países e foram transmitidos para televisões norte-americanas e europeias, sem que as referências ao contexto político ganhassem muita notoriedade na imprensa internacional (cf. FLÉCHET, 2011: 259-260)<sup>14</sup>.

No pré-68, antes da aplicação do conjunto de medidas conhecido como “milagre brasileiro” ou “milagre econômico”, os festivais consistiram nos eventos apropriados por excelência para que gravadoras e emissoras de TV testassem a receptividade dos novos músicos junto à audiência majoritariamente estudantil e de classe média<sup>15</sup>. Essa lógica se esgota a partir de 1969, mas não abruptamente. Em que pesassem o processo de racionalização da indústria fonográfica e a consequente formação de nichos de mercado, festivais agora mais modernos tecnologicamente continuaram sondando receptividades e, obviamente, expondo e vendendo, no Brasil e no exterior, seus produtos culturais. De Batman a “macaco louco no supermercado”, a sugestão de Nelson Motta me soa interessante. Ruidosa, “Gotham City” se recusava a adequar-se às ofertas da ocasião. Misturando cultura de massa, arranjo orquestral, rock, happening e crítica à ditadura, ela pretendia “bagunçar” o festival como espaço institucionalizado; ou, para ficar na metáfora que remonta à letra de “É proibido proibir”, “derrubar as prateleiras”.

Macalé e Capinan também intencionavam “fazer um desagravo à situação de Caetano e Gil”<sup>16</sup>. No LP *Gal* (CBD/Philips, 1969), de Gal Costa, conhecido como “O psicodélico”, os dois haviam registrado “Pulsars e quasars”: “*Cá e Gil me mandem notícias logo...*”. De Londres, “via Intelsat”, como cantava Paulo Diniz num dos primeiros reggaes brasileiros que se soma ao rol de homenagens aos baianos exilados –, Caetano mandava notícias suas para *O*

<sup>14</sup> Para uma abordagem mais detalhada do assunto, consultar: FLÉCHET, 2013: 261-268.

<sup>15</sup> Ver, por exemplo: DIAS, 2000; e MORELLI, 2009.

<sup>16</sup> Cf. Jards Macalé em entrevista à autora..., *op. cit.*

*Pasquim*<sup>17</sup>. Comentava que Macalé “devia estar genial com Os Brasões. [...] O texto da reportagem [que li] não diz nada sobre nada. Apenas informa que a direção do festival pretende proibir os conjuntos de guitarra elétrica no próximo ano”<sup>18</sup>. A proibição não vingou, já que os conjuntos, embora muitos fossem efêmeros<sup>19</sup>, despertavam o interesse de um mercado voltado para a cultura jovem. Se, contudo, foi cogitada, reforça quão inoportuna havia sido a apresentação. Desclassificada, “Gotham City” teve destino diferente, por exemplo, de “Ando meio desligado” (10.º lugar), dos já consagrados Mutantes. Satisfazendo o coordenador do evento, Augusto Marzagão (“Quero uma canção que seja cantada da Patagônia aos Urais”), a vencedora da fase nacional e internacional foi “Cantiga por Luciana” (Edmundo Souto e Paulinho Tapajós), valsa de apelo inegavelmente popular interpretada pela cantora Evinha.

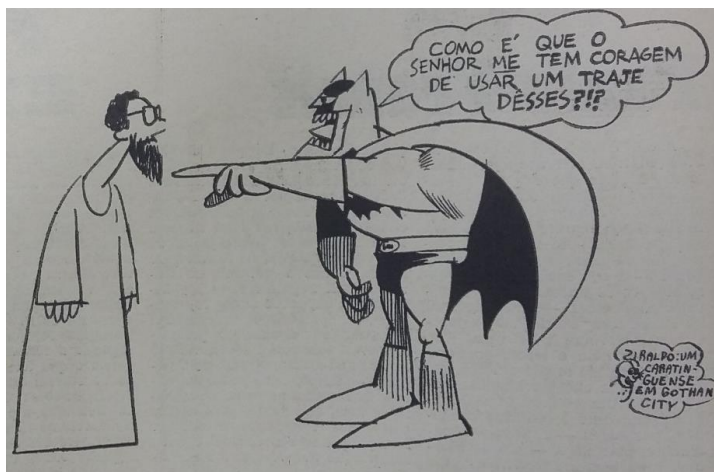
A atitude iconoclasta de Macalé no IV FIC – atitude que a partir dali lhe seria habitual – não passou ilesa de reprovações embasadas no nacional-popular. Ferreira Gullar, fundador da vanguarda neoconcreta no final dos anos 1950, e um dos nomes mais influentes do CPC da UNE, fazia coro com o nacionalismo do jornalista Sérgio Cabral, dizendo que Macalé tinha trocado o samba pela canção *farwest*. Em artigo sobre o músico, José Roberto Zan avalia que tais reprovações não eram muito convincentes se cotejadas com o nacionalismo ufanista que começava a ser ainda mais propagado pelo governo Médici (cf. ZAN: 2010: 162-163). A canção surtiu efeito por outro lado, ao inspirar, por exemplo, uma peça experimental encenada na Universidade Federal da Bahia. *Natal em Gotham City* (Deolindo Checcucci, 1970) foi tachada por alguns de “aberração, imoralidade que fere princípios morais e cristãos” (LEÃO, 2009: 155). Citando uma frase atribuída a Nelson Rodrigues, Macalé concluiria que “só a vaia consagra”. Exagerando um pouco, emendou que “entramos quase anônimos no festival e saímos famosíssimos. Só dava Capinan e eu nas primeiras páginas dos jornais. Viramos heróis, quer dizer, anti-heróis no ‘dia seguinte’. Aliás, malditos”<sup>20</sup>, e, acrescento, “marginais”.

<sup>17</sup> Refiro-me ao verso “Via Intelsat eu mando notícias minhas para o *Pasquim*...”, da canção “Eu quero voltar pra Bahia” (Paulo Diniz e Odibar), cf. Paulo Diniz. Compacto simples. EMI-Odeon, 1970. Em 1965, a Intelsat Ltda. havia colocado o seu primeiro satélite em órbita sobre o Oceano Atlântico.

<sup>18</sup> Cf. VELOSO, Caetano. “Meu prezado Sigmund”, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 20, p. 6, 6 a 12 nov. 1969.

<sup>19</sup> Módulo 1000 (que participou do V FIC, em 1970), Equipe Mercado, Bango, Paulo Bagunça e Tropa Maldita, Spectrum, 14 Bis (não o 14 Bis de Vermelho, Flávio e Cláudio Venturini, mas um grupo obscuro que, em 1971, lançou pelo Selo Mad o compacto *Pensamentos de um fumador de cachimbos*) estão entre as inúmeras bandas de rock que tão rápido surgiram se dissiparam no período. Sobre essas e outras como O Terço, Casa das Máquinas e A Bolha, ver: PINHEIRO, 2015.

<sup>20</sup> Cf. Jards Macalé em entrevista à autora..., *op. cit.* A frase de Nelson Rodrigues seria esta: “A grande vaia é mil vezes mais forte, mais poderosa, mais nobre do que a grande apoteose. Os admiradores corrompem”. Ao dizer que “Só a vaia consagra”, Macalé também traçava um paralelo com o “Monumento à vaia”, obra-poema de Augusto de Campos dedicada a Caetano Veloso.



ZIRALDO. "Gotham City" (Charge), *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 16, s./p., 9 a 15 out. 1969.

### A constelação dos significados em disputa

*Sinto-me muito preso, muito mal, DESASSOSSEGADO, em uma situação de desemparo, na categoria anos 70 ou poesia marginal. Nunca me senti bem, eu acho que é um presilhão, acho uma camisa-de-força, sempre achei, sempre declarei. Waly Salomão ([2001] 2005: 79).*

*Sou um marginal porque descobri que a margem fica dentro do Rio. Rogério Duarte (2003: 19).*

*Maldito é um elogio. Porque Dostoiévski era considerado maldito. Se você não for maldito, você não está trazendo coisas novas. Não está mexendo com as tradições. Se não for maldito não tem graça. Porque o maldito é o bendito de amanhã e simultâneo. Jorge Mautner<sup>21</sup>.*

*Malditos são os poetas do século XIX. No Brasil, jornalista não sabe o que diz, e isso virou uma coisa estigmatizada. Walter Franco<sup>22</sup>.*

*Chamam a gente de maldito porque não aceitam inovações. Isso acontece porque a música brasileira está nas mãos de uma elite que é sempre convidada a representá-la. A nós, que estamos no começo, fica difícil aparecer em termos maiúsculos ou mesmo gravar discos e ser divulgado. Luiz Melodia<sup>23</sup>.*

*Eu trabalhei durante cinco anos gravando discos e adquiri um karma de maldito, que eu não concordo, absolutamente. Sérgio Sampaio<sup>24</sup>.*

*Maldito é a mãe! Vá ao dicionário pra ver o que é maldito! Jards Macalé<sup>25</sup>.*

<sup>21</sup> In: COSTA, Tito. *Contracultura Brasil*, Documentário, 26 min., Cine Brasil TV, 2013.

<sup>22</sup> Cf. Walter Franco em depoimento à autora por telefone, 19 nov. 2016.

<sup>23</sup> Apud MPB compositores, São Paulo, ed. Globo, p. 11, 1997.

<sup>24</sup> In: TOGNERE, Nayara. *Um Sampaio teimoso*, Documentário, 13 min., Lei Rouanet, 2011.

<sup>25</sup> In: ABUJAMRA, Marco; PIMENTAL, João. *Jards Macalé: um morcego na porta principal*. Documentário, 71 min., Canal Brasil, 2010.

Na passagem dos anos 1960 para a década seguinte, em que se registrava um considerável crescimento demográfico das capitais brasileiras no auge do “milagre econômico” – “milagre” que beneficiava, acima de tudo, a classe média –, as populações carentes, marginalizadas, tornaram-se pautas recorrentes não apenas da sociologia do desenvolvimento<sup>26</sup> como dos inquéritos militares sobre a criminalidade urbana. *Marginal* é uma palavra que se sedimentou, igualmente via senso-comum, para tachar indivíduos relegados à subalternidade e à exclusão no seio da sociedade capitalista, sendo não raras vezes acionada como metonímia para *bandido*, *desempregado*, *favelado*, *vagabundo*, e, na época, *subversivo* e, como se pôde notar, *hippie*.

No meio cinematográfico, consagrou-se o adjetivo marginal para designar filmes em super-8 e os de, dentre outros diretores, Andrea Tonacci, Rogério Sganzerla, Ozualdo Candeias, Neville D’Almeida e Júlio Bressane<sup>27</sup>, bem como a poesia de mimeógrafo de Chacal e Charles e a de Ana Cristina César, Chico Alvim, Cacaso, Roberto Piva, Torquato Neto, Waly Salomão, para citar alguns<sup>28</sup>. Mas nem todos os assim denominados pensavam e/ou atuavam da mesma forma. As temáticas que, geralmente, versavam sobre párias e excluídos da sociedade, a linguagem não circunscrita a regras ortográficas e gramaticais e a marginalização ocasionada ou deliberada junto ao grande público não estavam necessariamente relacionadas com o modo de produção. Waly, por exemplo, que fez filmes em super-8, lançou *Me segura qu’eu vou dar um troço* por uma editora convencional (José Álvaro), e dizia lutar pela “criação de estruturas de produção independente [...] ‘homólogas’ às empresas burguesas”. Criticava “o nome underground [marginal], no Brasil 72”, pois “é o nome dum campo de confinamento”. Isto é, criticava os que não assumiam, ou fingiam não assumir, que arte é também produto<sup>29</sup>. Macalé, seu parceiro, admite que “estava meio comedido, refratário; Waly, além de Capinan, foi quem forçou a barra”<sup>30</sup>.

Filho de pai imigrante sírio e mãe sertaneja, Waly não se deu ao trabalho de ir buscar o diploma, findado, em 1968, o curso de Direito na Federal da Bahia, profissão que nunca exerceu: “Com uma mão na frente e outra atrás, eu me joguei pro Rio de Janeiro. Sem nada! Sem

<sup>26</sup> Como, por exemplo, os estudos desenvolvidos por Celso Furtado, Fernando Henrique Cardoso, Paul Singer e Luís Bresser-Pereira na Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL).

<sup>27</sup> Por exemplo: *A margem* (1967), de Candeias; *O bandido da luz vermelha* (1968) e *A mulher de todos* (1969), de Sganzerla; *Matou a família e foi ao cinema* (1969), de Neville D’Almeida; e *O anjo nasceu* (1969), de Júlio Bressane. Sobre esses filmes do *cinema marginal*, ver: RAMOS, 1987; e XAVIER, 2012. Também considerado marginal, ou “maldito”, José Agrippino de Paula, em 1968, antes de se exilar na África (parecia seguir os passos de Arthur Rimbaud), dirigiria o filme *Hitler 3.º Mundo*, tendo Jô Soares (um samurai) no papel principal.

<sup>28</sup> Cf. PEREIRA, 1981; HOLLANDA, 2007.

<sup>29</sup> Cf. SALOMÃO, Waly. “Planteamiento de cuestiones”. In: NETO; SALOMÃO (coord./org.). *Navilouca*, Rio de Janeiro, Gernasa e Artes Gráficas, 1974.

<sup>30</sup> Cf. Jards Macalé em entrevista à autora..., *op. cit.*

grana... Você tinha que se remodelar como identidade, para se reconstruir”<sup>31</sup>. *Marginal* dizia respeito à própria vida abnegada ou desregrada dos artistas, mas, principalmente, a aspectos de criação inusuais dentro da ou frente à indústria cultural cada vez mais integrada e racionalizada. Seria, sobretudo, o artista comprometido a subverter a estética dominante. Radical, sua atitude respondia a circunstâncias impostas pelo regime militar, o que lhe conferia, justamente, “um significado, até certo ponto, próximo da noção de banditismo e/ou clandestinidade” (ZAN, 2010: 165).

A obra deflagradora desse significado, e que reverberava na canção “Charles Anjo 45”, de Jorge Ben, foi a bandeira-poema de Hélio Oiticica *Seja marginal, seja herói*, frase estampada primeiramente nos seus Parangolés e numa caixa-bólido, caixa que, assim como a bandeira, trazia a foto do cadáver de Manoel Moreira, Cara de Cavalo. Após matar num tiroteio o delegado Milton Le Cocq, Cara de Cavalo converteu-se de pequeno traficante, bicheiro e cafetão da Favela do Esqueleto num dos bandidos mais procurados do Rio de Janeiro. Em 1964, foi fuzilado com dezenas de tiros pela então montada *Scuderie le Cocq*, que daria origem ao Esquadrão da Morte.

Waly Salomão caracterizou a obra de Oiticica: “estrutura homóloga do livro *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon [...]. Nova sensibilidade explodindo a velha sintaxe conformada/conformista. [...] O strip-tease do humanismo do assim chamado ‘homem de bem’ que proclama satisfeito ‘bandido bom é bandido morto’” (SALOMÃO, 1993: 82-83)<sup>32</sup>. Muito menos que fazer apologia ao crime, Oiticica, ao incorporar em suas produções o universo dos marginalizados, declarava seu compromisso estético; ao denunciar preconceitos e a truculência da polícia e do regime, seu compromisso ético. Em vários textos, cunhou a palavra *subterrânea* para se diferenciar, ele e aqueles com os quais tinha afinidade, do *underground* estadunidense ou europeu: “É uma condição, assim como *estar aqui* não pode ser o mesmo que *estar lá* [...]”<sup>33</sup>. Ou, conforme Torquato Neto, “*subterrânea* deve significar *underground*, só que traduzido para o brasileiro curtido de nossos dias” (NETO [1973] 1982: 70).

Calcada nas contradições nacionais, *subterrânea* apontava não para a *arte-experimental*, mas para a *experimental*. Arte que, baseada na participação do espectador, radicalizasse o elo arte/vida; arte que se marginaliza por si mesma (cf. FAVARETTO, 1983: 35). *Marginal*, por-

<sup>31</sup> Cf. Waly Salomão. In: NADER, Carlos. *Waly Salomão em Pan-cinema permanente*. Documentário, 83 min., Ministério da Cultura, 2008.

<sup>32</sup> Consta que um dos policiais empenhado na caçada de Cara de Cavalo elegeu-se deputado com a plataforma “bandido bom é bandido morto”.

<sup>33</sup> Cf. Hélio Oiticica. “Subterrânea”, Coluna Underground, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 68, p. 15, 7 a 13 out. 1970. Grifos do autor. A discussão é retomada em “Brasil diarreira”, artigo de 1970 no qual Oiticica definia a *experimental*. Ver: *Arte em Revista*, Kairós/CEAC, ano 3, n.º 5, p. 43, maio 1981.

tanto, nessa acepção, implicava uma tomada consciente de posição e ações estratégicas, tal como defende Frederico Coelho (2010) destacando Oiticica, Torquato, Waly, Rogério Duarte, Júlio Bressane, Sganzerla, Neville D’Almeida e outros que compuseram a *cultura marginal* ou *marginália*, desencadeada pela *Tropicália* como movimento mais amplo que teria envolvido a música, o teatro, as artes plásticas e o cinema<sup>34</sup>.

Na música popular, no início dos anos 1970, os termos *marginais* e *malditos* passaram a englobar músicos como Jards Macalé, Jorge Mautner, Luiz Melodia, Sérgio Sampaio, Carlos Pinto<sup>35</sup>, Tom Zé e Walter Franco. Ora porque adotavam posturas e opções estéticas estranhas ao *mainstream*, experimentais, e, conseqüentemente, vendiam poucos discos, ora porque eram inconstantes em seus trabalhos e/ou se recusavam a ceder a certos imperativos das gravadoras. Utilizado desde o século XIX para qualificar escritores do porte de Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, Dostoiévski e Arthur Rimbaud – fora, diga-se passagem, grafado por Paul Verlaine para se referir à poesia de Rimbaud –, o *maldito*, artista em busca da “grande obra”, não seria reconhecido, ao menos em vida, pela sociedade de seu tempo. Seria um desajustado, tanto do ponto vista ético quanto estético; ou então uma espécie de iconoclasta que, atormentado por sentimentos de solidão e de incompreensão, se isolaria dos seus pares, negaria condições convencionais de produção e não faria concessões nem ao mercado nem à estética dominante (cf. BOSCO, 2011; COELHO, 2010: 217). Ou ainda, segundo Horácio Gonzalez, o “maldito”, fosse artista ou intelectual, teria obsessão em desnudar recalques, pudores e o moralismo da classe média bem intencionada: “Não sabe se condena horrores e perversões porque, na verdade, quer mostrá-los; não se sabe se fala de purezas e valores sagrados para poder estabelecer, na verdade, um jogo de profanações. Antes de nada aprende a ser ambíguo e a exibir tudo por vias travessas” (GONZALEZ, 1984: 12; 23-24). Os “malditos” fugiriam enquanto a sociedade os modela. E, uma vez alcançados por parcelas especializadas de público e crítica, suas produções ficariam restritas a “círculos de iniciados”, ganhando um *status cult*.

---

<sup>34</sup> Dentre outras discussões envolvendo essa constelação de termos, há ainda o *udigrudi*, cuja autoria é creditada a Glauber Rocha, que o teria cunhado no fim dos anos 60 para menosprezar aqueles artistas vinculados ao *cinema marginal*. Glauber chegou a declarar que os “filmes dos novos cineastas que se opuseram com grande publicidade aos filmes do ‘cinema novo’ não passavam de minifilmes colonizados, burgueses, que anunciavam uma nova forma copiada do velho underground americano” (In: BENTES, 1997: 408). O diretor de *Terra em transe* se referia ao triunfo de uma contracultura decadente, colonizada. Em que pesassem as divergências, que escapam ao meu estudo, Glauber, que em 1969 havia feito *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, cuja estética é assumidamente tropicalista, reivindicaria a autoria do primeiro filme marginal, *Câncer* (1972), que iniciara em 1968. Nele, explorava o universo da marginalidade carioca, tendo como atores Rogério Duarte e Hélio Oiticica.

<sup>35</sup> Carlos Pinto conviveu intensamente com a turma dos Novos Baianos. É de sua autoria, por exemplo, as canções “Luz do Sol”, gravada por Gal Costa em *-Fa-Tal-* (Phonogram, 1971), e cuja letra é de Waly Salomão, e “Três da madrugada”, parceria com Torquato Neto.

Mesmo que tais definições possam ser cotejadas ou encontrem respaldo nas *personas* de Jorge Mautner, Macalé, Luiz Melodia, Sérgio Sampaio, Tom Zé ou Walter Franco, “maldito” é um rótulo de controvérsias. Difundido pela imprensa a partir de 1972, e rapidamente assimilado pelas gravadoras, com a intenção de “vender discos”<sup>36</sup>, o termo funcionou como um modo de incitar a curiosidade ou o desprezo de um mercado consumidor cada vez mais segmentado. Os músicos assim chamados não chegaram a se isolar por completo de seus pares, tampouco do mercado fonográfico. Manter nos elencos artistas com pouco apelo popular, porém reconhecidos por parcelas de público e de crítica, assegurava *o status quo* e o prestígio das gravadoras junto, especialmente, a setores de classe média. A radicalidade experimental e vanguardista de Walter Franco – que, assim como Tom Zé, era próximo dos concretistas paulistanos e ligado à Continental – explica, em larga medida, as vendas irrisórias de seus LPs. Jards Macalé, experimental noutra chave, mais próximo dos neoconcretistas cariocas, esteve vinculado à Phonogram/Philips de 1972 a 1974, não sem protagonizar desentendimentos. Sérgio Sampaio, para quem dou destaque na sequência, foi, dentre os “malditos”, o mais cancionista, não se furtando, porém, da linguagem experimental, muito menos de práticas e valores que, indo do lúdico à depressão, do *drop-out* à automarginalização, envolveram a contracultura como estrutura de sentimento, sob o AI-5.

### ***Sociedade da Grã-ordem e o bloco do Sampaio***

*Fui tratado como um louco/ Enganado feito um bobo  
Devorado pelos lobos/ Derrotado, sim  
Fui posto de lado em tudo/ Marginal, enfim  
O pior dos temporais aduba o jardim [...].  
Sérgio Sampaio<sup>37</sup>.*

Sérgio Sampaio (1947-1994), capixaba de Cachoeiro de Itapemirim, não imaginava o sucesso que faria sua marcha-rancho “Eu quero é botar meu bloco na rua”. A canção ganhou vida própria, e, nesses casos, o compositor torna-se às vezes um “detalhe” ignorado. Amigo de Luiz Melodia, Jards Macalé e confidente de Torquato Neto, foi em Raulzito, porém (que ainda não era “o” Raul Seixas), que Sérgio encontrou seu primeiro parceiro, estabelecendo uma troca de incentivos e influências. Filho do compositor e mestre de banda Raul Sampaio, Sérgio chegou ao Rio de Janeiro, no fim dos anos 1960, para tentar a sorte como músico. Nas palavras do *drop-out* italiano Mauro Porru, com quem morou por um tempo na capital flumi-

<sup>36</sup> Cf. Jards Macalé. In: ABUJAMRA, Marco; PIMENTAL, João. *Jards Macalé: um morcego na porta principal*, Documentário..., *op. cit.*

<sup>37</sup> Cf. “Ninguém vive por mim” (Sérgio Sampaio). Sérgio Sampaio. LP *Tem que acontecer* (Continental, 1976).

nense, ele foi “uma das pessoas que viveu mais exasperadamente aquele período do desbunde. Não se prendia a bens materiais. Perto dele, Melodia, por exemplo, era careta, e Raul, um pacato chefe de família” (*apud* MOREIRA, 2017: 72).

Com Raul, Sérgio lançou, em 1971, o “LP-manifesto” *Sociedade da Grã-ordem Kavernista apresenta “Sessão das 10”*<sup>38</sup>, trabalho coletivo assinado conjuntamente com Edivaldo Souza, Edy Star, e Miriam Ângela Lavecchia, Miriam Batucada. Miriam, que gravaria outros discos ao longo de sua vida interrompida precocemente aos 47 anos – tal como a de Sérgio –, era uma jovem artista paulistana buscando decolar na carreira. O apelido, Batucada, ganhou pela desenvoltura com que imitava uma batucada de samba com o movimento das mãos. Edy Star, cantor, compositor e soteropolitano como Raul, além de artista visual e homossexual assumido, era figura notável na Galeria Bazarte em Salvador, no início dos anos 1960. Convivia nessa época com Gilberto Gil e Caetano Veloso, que estavam então em cartaz no Teatro Vila Velha da cidade com o espetáculo *Nós, por exemplo*. Antes de partir para o exílio, Gil compôs “Edith Cooper”<sup>39</sup> para Edy, que tinha em Alice Cooper um de seus principais ídolos e que, assim como os Secos & Molhados, adotaria enfaticamente a estética *glam*, ou *glitter*, em meados da década de 1970.

Emblemático, porém pouco conhecido, *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista* foi lançado pela CBS, gravadora na qual Raul Seixas trabalhava e na qual, segundo consta, era desestimulado a misturar sua função de produtor com o fato de ser músico. A feitura do LP é repleta de controvérsias. Raul sustentou durante anos que o disco foi concebido às escondidas, sem o consentimento do diretor-presidente Evandro Ribeiro, e que isso acarretou sua demissão da gravadora. Relatos desmentem, contudo, a versão. O diretor estaria ciente, mas, como viajara para os Estados Unidos, e não acompanhara o processo, teria ficado enfurecido com o produto final. Apesar de uma ou outra faixa potencialmente palatável à grande audiência, como o xaxado de Antônio Carlos e Jocáfi interpretado por Miriam, “Soul Tabarôa”, o LP destoava em muito do nicho de mercado do qual se ocupava a CBS, voltada especialmente para o público da chamada “música brega” e *hits* românticos. De Raul, esperava mais um disco de iê-iê-iê, semelhante aos que ele havia gravado, nos anos 1960, com Rauzito e os Panteras, banda associada à Jovem Guarda<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Cf. Raul Seixas, Sérgio Sampaio, Edy Star e Miriam Batucada. LP *Sociedade da Grã-ordem Kavernista apresenta “Sessão das 10”*. CBS, 1971.

<sup>39</sup> Cf. “Edith Cooper” (Gilberto Gil). Edy Star. LP *Sweet Edy*. Som Livre, 1974.

<sup>40</sup> Cf. MAGALHÃES, Luiz de. *Dossiê Kavernista: a história do disco Sociedade da Grã-ordem Kavernista*, Documentário, 56 min., Rio de Janeiro, FACHA/RJ, 2012.

Os arranjos de *Sociedade da Grã-ordem Kavernista...*, título que rendeu especulações<sup>41</sup>, foram elaborados por Raul e Ian Guest, músico de origem húngara e coordenador de produção da CBS. Guest, para quem o sarcasmo de Raul incluía a Jovem Guarda, recorda-se das inúmeras vezes em que se reuniram para discutir o projeto, e que as propostas de Sérgio e Raul eram mais ou menos estas: “Vamos fazer umas coisas de peso. Vamos virar a mesa. Chutar o balde! Tem uma cantora incrível, a Miriam Batucada! Tem um cara, Edy Star, que escancara! Vamos botar uns sons concretos... Vamos fazer uma orgia de som!”<sup>42</sup>. Ou, para citar o próprio Sérgio, um disco “que feda, dê nojo e que as pessoas se sintam realmente incomodadas com ele” (*apud* MOREIRA, 2017: 46).



Foto 1. Edy Star (de colar, à esq.), Sérgio Sampaio (acima), Raul Seixas (à dir.) e Miriam Batucada.

Foto 2: Capa de *Sociedade da Grã-ordem Kavernista* apresenta “Sessão das 10”. CBS, 1971.

Arte da capa: Edy Star.

Inspirado por *Tropicália* ou *Panis et circencis* (1968) e chegando a influenciar a nova concepção musical dos Novos Baianos em *Acabou chorare* (1972), *Sociedade da Grã-ordem Kavernista*, além de xaxado, trazia choro, samba, samba-canção, baião e rock, contando ainda com coros e instrumentos orquestrais. O mosaico lúdico-experimental de paródias e pastiches em que resultava, a priori despretensioso, criticava a sociedade de consumo, o caos urbano, os hippies de boutique (cf. FAOUR, 2010: s./p.), tal como se ouve, por exemplo, em “Hippimpé” [Hippie em pé] (“*Há um hippimpé no meu portão, no meu portão!!!*”) e em demais vinhetas-diálogos que quase sempre introduzem as canções: “*Alô! Oi? É o Jorginho Maniro? É verdade que agora você é hippie? Podes crer!!!*”. Noutra dessas, o alvo era o cidadão entusiasmado com as ofertas e facilidades de compra no auge do “milagre econômico”, e que se endividava para adquirir uma TV: “*Eu comprei uma televisão, à prestação, à prestação. Eu comprei uma televisão, que distração, que distração!*”. O disco desenhava uma espécie de caricatura do Rio

<sup>41</sup> Na entrevista que concedeu ao referido documentário, Edy Star comenta sobre os falsos boatos de que ele e os outros músicos faziam parte de uma seita maçônica.

<sup>42</sup> Cf. Ian Guest. In: MAGALHÃES, Luiz de. *Dossiê Kavernista...*, *op. cit.*

de Janeiro, retratada sob a ótica dos quatro músicos que lá se radicaram. Em “Chorinho inconsequente”, choro-canção com direito à guitarra, interpretado por Miriam, Sérgio Sampaio sintetizava suas aspirações naqueles primeiros anos sobrevivendo na “cidade maravilhosa”, sob a ditadura:

Queria ter o meu amor lá no cinema/ No Poeira de Ipanema gargalhando pra valer/ E uma patota inconsequente na Tijuca estraçalhando a minha cuca e me dando o que fazer/ Queria ter a praia, o sol e a contramão/ A confusão da rua/ O som de uma canção/ A multidão que passa/ A praça e a agitação/ O futebol de areia/ O chope invocação/ E eu queria ter amor, ter liberdade/ Pra ter toda esta cidade dentro do meu coração.

A “patota inconsequente” seria uma alusão à “turma do Divino”, formada na Tijuca, no início dos anos 1960, período pré-Jovem Guarda, por jovens e adolescentes aficionados por *rock n’roll*, dentre eles Tim Maia, Jorge Ben, Roberto e Erasmo Carlos<sup>43</sup>. Edy Star, parceiro de Sérgio Sampaio em “Chorinho inconsequente”, afirma que todas as suas composições destinadas ao LP foram previamente vetadas, sob a alegação de que eram indutivas ao uso de drogas (*apud* MOREIRA, 2017: 45). “Todo mundo está feliz aqui na terra”, refrão de sua autoria para o qual Sérgio completou a letra de “Todo mundo está feliz”, respondia ironicamente àquelas proibições, assim como se nota em “Eu não quero dizer nada”, outra canção de Sérgio. A palavra “legal”, tão corriqueira, ia à raiz do sentido para quem escutasse com malícia, apontando não para o que é “bom”, mas para a imposição da lei. Não querendo dizer nada, denunciavam a censura:

**A:** Já é quase meia noite (*Meu amor*)/ No relógio do edifício (*Onde estou*)/ No Aterro do Flamengo/ Mas você é tão legal.  
 Você diz tudo o que sabe (*Sem saber*)/ Que você não sabe nada (*Podes crer*)/ Eu queria dar um jeito/ Mas você é tão legal.  
**B:** Você é tão legal, legal, legal./ Você é tão legal, legal/ Você é tão legal.  
**A:** Eu saí do apartamento (*Quero mais*)/ Eu fugi dos corredores (*É demais*)/ Eu preciso ir-me embora/ Mas você é tão legal.  
 É preciso estar bem claro (*Se puder*)/ Que eu não quero, não quero, não quero dizer nada (*Se houver*)/ Eu queria estar por fora/ Mas você é tão legal.  
**B:** Você é tão legal, legal, legal/ Você é tão legal, legal, legal...

Resenhistas da época se dividiriam entre desdêns e elogios. Uns o consideraram um LP gravado para, justamente, não se dizer nada. Outros saíram em defesa dos “meninos”, como o fez Torquato Neto em sua coluna “Geleia Geral”<sup>44</sup>, do jornal *Última Hora*, mantida de agosto de 1971 a março de 1972. Em 17 de setembro de 1971, Torquato assim comentava:

<sup>43</sup> Cf. Rodrigo Moreira. *In: idem*.

<sup>44</sup> Além de título de canção tropicalista (de Gil e Torquato, gravada no LP *Tropicália ou Panis et circencis*, de 1968), “Geleia geral” é uma referência explícita às reflexões do poeta concretista Décio Pignatari, publicadas na revista *Invenção*, em 1967: “Alguém tem que ser medula e osso na geleia geral brasileira”, cf. *Invenção*, Revista de arte de vanguarda, n.º 5, São Paulo, Ed. Invenção, jan. 1967.

Sim – *Sessão das Dez*, o disco que Raul Seixas produziu para a CBS, com o próprio e mais Miriam Batucada, Edy e Sérgio Sampaio ainda não foi ouvido com atenção pela famosa crítica. Somente Luiz Carlos Maciel, n’*O Pasquim*, pareceu ter ouvido direito e compreendido a jogada dos meninos. É um disco cheio de faixas para as paradas (algumas já estão pintando, escutem o rádio); e muito à vontade, com um bom humor dos mais legais. Não é isso nem aquilo; é, mesmo, um elepê que precisa ser curtido com urgência, antes que cortem a onda dos meninos. Escutem. Compreem e curtam (NETO, [1973] 1982: 67).

Como previra Torquato, a “onda dos meninos” foi cortada. O disco, que iniciava com a simulação de um espetáculo circense, concluía com aplausos, vaías e com o ruído de descarga de um vaso sanitário, registrado pelo microfone cujo fio foi estendido até alcançar a privada dos estúdios. A intenção não era outra senão insinuar que aquele produto para consumo pudesse ser descartado tão logo fosse ouvido, o que, de fato, ocorreu. A CBS retirou o LP de circulação, recolhendo-o das lojas em dois meses. Edy Star se lembra da reação de Evandro Ribeiro: “Aqui é copa e cozinha. É Jerry Adriani e Roberto Carlos. O salão fica lá na Phonogram”<sup>45</sup>, numa referência a nomes consagrados como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa ou Elis Regina, todos contratados pela Phonogram e cujo repertório teria mais afinidade com o público estudantil e politizado. O diretor se deu conta de que havia investido num trabalho crítico e experimental, incompatível com o perfil que fazia de sua gravadora.

Em *Sociedade da Grã-ordem Kavernista*, Raul Seixas, que deixa então de ser o Rauzito, começava a definir o seu estilo. Numa daquelas vinhetas, encarnava o discurso de um suposto ex-favelado, dessacralizando a visão romântica do artista engajado tantas vezes projetada sobre os pobres e excluídos: “*Tá aí, eu sou um cara que subi na vida/ Morava no morro e agora moro no Leblon!*”. Já os seus versos para “Dr. Paxeco” expunham a mentalidade classe média dos que convertem suas profissões em álibis para impor respeito, garantir privilégios e *status quo*: “*Formado, reformado, engomado/ Um sorriso fabricado pela escola da ilusão/ Tem jeito de perfeito no defeito/ Sem ter feito com proveito/ Aproveita a ocasião/ Dotô Paxeco, vai doutorar/ Dotô Paxeco foi almoçar/ [...] Dotô Paxeco não vai voltar...*”. Merece também destaque seu samba-canção, faixa-título do LP, “Sessão das dez”. Nele, narrava em primeira pessoa a estória de um sujeito do interior: “*Inocente, puro e besta/ Fui morar em Ipanema/ Ver teatro e ver cinema era a minha distração/ Foi numa sessão das dez que você me apareceu/ Me ofereceu pipoca/ Eu aceitei e logo em troca/ Eu contigo me casei*”. Embora a letra em nada se diferencie das “canções cafonas”, a interpretação conferida por Edy Star se assemelha àquelas

<sup>45</sup> Cf. Edy Star. In: MAGALHÃES, Luiz de. *Dossiê Kavernista...*, op. cit

dos Mutantes pelo caráter intencionalmente *kitsch* e debochado, indo da emissão passional e grandiloquente de um Nelson Gonçalves à voz mais *clean* e rente à fala de um João Gilberto. O romance, assim, tem desfecho infeliz, porém não menos burlesco: “*Curtiu com meu corpo por mais de dez anos/ E depois de tal engano/ Foi você quem me deixou...*”.

Com essa mesma inclinação sarcástica, a captar *flashes* do dia-a-dia na metrópole, é que Sérgio Sampaio falava de si próprio em seu baião “Eu acho graça”, apresentando-se como um tipo desbundado que revida às críticas com humor, como quem concorda com elas, mas que, nem por isto, estaria alheio dos acontecimentos políticos à sua volta: “*O tempo todo tô comigo/ Tô contigo, e sigo na jogada/ Eu não tô com nada mesmo/ Eu tô de touca e tanga/ Eu tô na santa paz, ó meu/ O tico-tico e o teco-teco/ Todos [es]tão por dentro da jogada/ Eu não tô com nada mesmo/ Eu tô muito tranquilo/ Eu tô dizendo adeus...*”. Com o verso “*Falam mal de mim, eu acho graça*”, o músico antecipava o rótulo de “maldito” que o acompanharia, a contragosto, dali para frente.

Em 1973, contratado pela Phonogram, Sérgio Sampaio gravou seu primeiro LP solo, *Eu quero é botar meu bloco na rua*, coproduzido por Raul, que agora também integrava o “salão” dirigido por André Midani. O disco, registrando participações – para mencionar alguns nomes – de Renato Piau (violão/guitarra), conjunto Creme Cracker (percussões), Ivan Mamão e Wilson das Neves (bateria), alterna-se entre valsas, marchas-ranchos, rocks, sambas e baladas. Na capa idealizada pelo carioca Aldo Luiz, a grafia em vermelho do nome Sérgio Sampaio escorre sobre o fundo branco, dando a nítida impressão de que se trata de gotas de sangue, tal qual a capa de Edy Star para *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista*. Em pequenas fotos multicores e desfocadas, organizadas à maneira de rolos de filme, o rosto de Sérgio maquiado se reproduz em *closes* diversos. Com os cabelos compridos, olhar aloprado e sorrisos macabros, suas expressões vão do deboche ao erotismo, da loucura ao terror. Tudo isso compõe uma “atmosfera vampiresca” então em voga, igualmente explorada, por exemplo, pelo personagem icônico e muito popular de José Mojica Marins (Zé do Caixão), por Jorge Mautner em seu obscuro longa-metragem *O Demiurgo*, feito em Londres, em 1971, tendo Gil e Caetano como atores, ou por Ivan Cardoso no super-8 *Nosferatu no Brasil*, de 1972, protagonizado por Torquato Neto.



Capa e contracapa do LP de Sérgio Sampaio *Eu quero é botar meu bloco na rua* (Phonogram/Philips, 1973).



Jorge Mautner no papel de Satã, em *O Demiurgo* (1971).



Torquato Neto em *Nosferatu no Brasil* (1972).

Em “Leros e Boleros”, valsa-balada que abre o disco, o verso “*Por que tanta gente rindo no filme qu’eu vi?*” prepara o espectador para a canção seguinte, ambas de Sérgio Sampaio e em sintonia com o *design* gráfico. “Filme de terror”, para além de mera alusão a uma produção cinematográfica, alertava sobre o quão premente poderia ser o sentimento de “paranoia” sob o momento mais rigoroso de vigência do AI-5: “*Dentro da folia, um filme de terror/ Por um ano inteiro um filme de terror/ E na rua um sacrifício/ No pescoço um crucifixo/ Quem ousar sair de casa/ Passe a tranca e feche o trinco*”. O refrão constrói uma analogia entre Cine Império e Cemitério: “*No chão do Cinema Império da Tijuca, o Cemitério do Caju/ Cemitério do Caju no Cine Império da Tijuca*”. O Cine Império seria uma referência camuflada à sede do Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), situado à Rua Barão de Mesquita, no bairro da Tijuca (cf. MOREIRA, 2017: 74; BRITTO, 2009: 30-35). Isto é, insinuava que nas dependências do DOI-CODI do Rio de Janeiro caberia todo um cemitério, de mortos sob tortura.

A canção que nomeia o LP já havia conquistado repercussão significativa. O compacto em que foi lançada no ano anterior, 1972, vendeu em torno de 500 mil cópias (cf. NATUREZA, 2013: 339)<sup>46</sup>. “Eu quero é botar meu bloco na rua” não recebeu nenhuma premiação ao concorrer entre as 14 finalistas do VII FIC da Rede Globo (1972), mas foi, em contrapartida, uma das mais tocadas pelas emissoras de rádio durante o carnaval de 1973 (cf. SEVERIANO, MELLO, 1998: 172). Já o LP homônimo não alcançou o mesmo êxito comercial, chegando a frustrar as expectativas da Phonogram. Embora trouxesse novamente a canção, nele não havia outra com igual impacto popular. Em 1974, Sérgio Sampaio se desligaria da gravadora, vindo a lançar, em 1976, pela Continental, o segundo de seus únicos três discos em vida<sup>47</sup>.

Chama a atenção, de imediato, ao menos dois aspectos que explicam o enorme sucesso de “Eu quero é botar meu bloco na rua”: o ritmo em marcha-rancho, em total compatibilidade com as canções de carnaval, e o refrão, que, ao afirmar “eu quero é botar meu bloco na rua”, estabelece com tal ritmo uma relação metalinguística. As estrofes repetem um mesmo motivo melódico em regiões cada vez mais graves. Esse procedimento reforça as acusações – desbuন্দado, medroso, desinformado, mal-agradecido e desatento às oportunidades – que o eu-lírico insinua ter sofrido, sendo ele, certamente e mais uma vez, o próprio compositor. Já a melodia do refrão é iniciada com intervalos de 2.<sup>a</sup> Maior ascendentes, o que contribuiu para adensar o teor de catarse do texto cantado, que responde, enquanto isso, àquelas acusações:

**A:** Há quem diga que eu dormi de touca/ Que eu perdi a boca, que eu fugi da briga/ Que eu caí do galho e que não vi saída/ Que eu morri de medo quando o pau quebrou.

**A:** Há quem diga que eu não sei de nada/ Que eu não sou de nada e não peço desculpas/ Que eu não tenho culpa/ Mas que eu dei bobeira/ E que Durango Kid quase me pegou.

**B:** *Eu quero é botar meu bloco na rua/ Brincar, botar pra gemer/ Eu quero é botar meu bloco na rua/ Gingar, pra dar e vender.*

**A:** Eu, por mim, queria isso e aquilo/ Um quilo mais daquilo, um grilo menos nisso/ É disso que eu preciso ou não é nada disso/ Eu quero é todo mundo nesse carnaval.

“Eu quero é botar meu bloco na rua” parecia retomar a *ideia-força* do nacional-popular, já que em canções da década de 1960 o carnaval foi recorrentemente acionado, como metáfora, para anunciar um projeto de nação, um novo porvir ou propriamente a revolução. O carnaval na “canção engajada” era índice daquilo que Walnice Nogueira Galvão chamou de “ensaio geral de socialização da cultura”, termo com o qual procurava denominar o forte ideal modernizador, a valorização do “povo brasileiro” como agente transformador da história, o intenso

<sup>46</sup> Cf. Sérgio Sampaio. *Compacto simples*. Phonogram/Philips, 1972 (Lado único: “Eu quero é botar meu bloco na rua”).

<sup>47</sup> Cf. Sérgio Sampaio. LP *Tem que acontecer*, op. cit...; e LP *Sinceramente*. Selo Gravina (independente), 1982.

florescimento político-revolucionário e a tentativa de democratizar o acesso à cultura (cf. GAVÃO, 1994: 186). Um conjunto de horizontes de expectativas ou de coordenadas sócio-históricas que marcaram boa parcela das artes no pré-68, e cujo epílogo, para muitos, teria sido o Tropicalismo<sup>48</sup>. Antes dele, porém, Gil, por exemplo, dizia em seu “Ensaio geral”: “*Tá na hora, vamos lá/ Carnaval é pra valer/ Nossa turma é da verdade/ E a verdade vai vencer*”. Sérgio Sampaio, naqueles “anos de chumbo”, deu à metáfora outro significado. Festa popular, o carnaval era a ocasião propícia para desprezar pudores e recalques e, sobretudo, para exorcizar a dor e a angústia. O fotógrafo, artista visual, poeta, letrista e parceiro de Jards Macalé, Xico Chaves – os dois fundariam, depois, o bloco Sovaco de Cristo –, conta que, no Rio Janeiro, “o carnaval de rua foi praticamente extinto no período da ditadura. Apenas alguns blocos resistiram, como a Banda de Ipanema, Chave de Ouro (no subúrbio), Cordão do Bola Preta (no Centro) e o emblemático Charme da Simpatia, nascido no começo dos anos 1970”<sup>49</sup>.

“Eu quero é botar meu bloco na rua” estava afinada com as políticas do cotidiano, pois, não obstante a repressão à direita e eventuais críticas à esquerda, recusava-se a atrofiar o corpo. Era ao mesmo tempo Política, já que denunciava, nas entrelinhas, o cerceamento do espaço público. E, além disso, confessional, característica que perpassa quase todo o repertório de Sérgio. “Botar o bloco na rua” apontava para o seu desejo de ser reconhecido. O músico, diga-se de passagem, almejava ouvir uma de suas composições na voz de seu conterrâneo de Cachoeiro de Itapemirim, Roberto Carlos, o que nunca ocorreu. Em 1974, na irônica “Meu pobre blues”, Sérgio, mesmo afirmando o oposto, desprezaria tal aval. A canção recorre propositalmente a clichês do rock-blues, parodiando os trejeitos e o “canto-falado” daquele ao qual endereçava: “*Meu amigo/ Um dia ouvi maravilhado no ‘radim’ do meu ‘vizim’ seu ‘roquizim’ antigo/ Foi como se alguma pomba houvesse explodido no ar/ Todo o povo brasileiro nunca mais deixou de dançar/ E desde aquele instante nunca mais parei de tentar/ Mostrar meu blues ‘procê’ cantar/ Foi inútil/ Juro que tentei compor uma canção de amor, mas tudo pareceu tão fútil [...]*”<sup>50</sup>.

Em 1973, ainda ligado à Phonogram, Sérgio Sampaio participou do *Phono 73*, “festival-feira” promovido pela gravadora, no Centro de Convenções do Parque Anhembi, São Paulo,

<sup>48</sup> Ver, por exemplo, RIDENTI, 2002.

<sup>49</sup> Cf. Xico Chaves. Entrevista a Fátima Pinheiro, “O artista por ele mesmo”, *Subversos*, Livraria e Editora, set. 2016. Disponível em: <http://subversos.com.br/o-artista-por-ele-mesmo-xico-chaves/>. Acesso: 10 out. 2016. O mineiro Francisco de Assis Chaves Bastos, Xico Chaves, estava entre os estudantes presos no Congresso de Ibiúna, da UNE, em 1968. Após viver por um tempo autoexilado no Chile, retorna à Brasília, onde estudava, e, na sequência, segue para o Rio de Janeiro, quando auxiliará Jards Macalé, em 1973, a organizar o show *O banquete dos Mendigos*.

<sup>50</sup> Cf. Sérgio Sampaio. “Meu pobre blues”. Compacto simples. Phonogram/Philips, 1974. De Raul Sampaio Cocco, primo de Sérgio, Roberto Carlos gravou “Meu pequeno Cachoeiro”, um ressonante sucesso.

entre os dias 10 e 13 de maio daquele ano. O evento reuniu praticamente todos os músicos da Phonogram, e ficou marcado, sobretudo, pela apresentação de Gilberto Gil e Chico Buarque em “Cálice”: mesmo informados da censura prévia à canção, os dois arriscaram interpretá-la, tendo seus microfones, principalmente o de Chico, desligados<sup>51</sup>. Para Sérgio, o *Phono* poderia ter sido a oportunidade que lhe faltava para impulsionar sua carreira. A plateia, porém, com a qual o músico pouco se interagiu, permaneceu um tanto quanto apática com exceção ao argentino Fernando Noy, que aparece na filmagem dançando e gesticulando. *Drop-out* e homossexual assumido, Noy integrava a equipe de divulgação de shows de Caetano Veloso e era figura conhecida na vila hippie da Bahia, Arembepe.



Sérgio Sampaio no *Phono 73* (na segunda foto, de costas para o público) e Fernando Noy dançando ao som de “botar, botar, botar, botar...”.

Sérgio, que em seu semblante desvenda cansaço, repete o verbo “botar” inúmeras vezes, e com ênfases diferentes, enquanto, de costas para a plateia, movimenta os quadris sugerindo o ato da penetração sexual. Atração esperada, já que o seu “Bloco” caíra no gosto popular, o músico e compositor desestabilizou o previsível. Nas palavras de Roberto Menescal, na época produtor artístico da Phonogram, “Sérgio cantou ‘O bloco’ de uma maneira que ninguém conseguia cantar junto, quer dizer, ‘derrubou’ o público, que foi parando de cantar até ele ficar sozinho. [...] Entrou debaixo de muito aplauso, e, depois de duas ou três músicas, deixou o palco debaixo de pouco aplauso” (apud MOREIRA, 2017: 84)<sup>52</sup>.

O impasse entre automarginalização e o desejo por reconhecimento, que se verifica em versos como “Eu, por mim, queria isso e aquilo/ Um quilo mais daquilo, um grilo menos nisso”, de “Eu quero é botar meu bloco na rua”, pode ser percebido em outras canções do mesmo LP. “Viajei de trem”, uma delas, versa, bem ao gosto das abordagens contraculturais, sobre a atitude *drop-out*, sobre as viagens subjetivas sob efeito de drogas alucinógenas e sobre o marasmo do cotidiano e da família pequeno-burguesa:

<sup>51</sup> Retornarei a comentar sobre esse episódio num dos tópicos do último capítulo, dedicado ao show realizado por Gilberto Gil na USP, no mesmo ano de 1973.

<sup>52</sup> Para as filmagens, conferir: *Phono 73: o canto de um povo*. DVD, 35 min. Universal, 2005. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=30rpKA\\_MK-4](https://www.youtube.com/watch?v=30rpKA_MK-4). Acesso: 10 dez. 2015.

**A:** Fugir pela porta do apartamento/ Nas ruas estátuas e monumentos/ O sol clareava num céu de cimento/ As ruas marchando invadiam meu tempo.

**B:** *Viajei de trem/ Eu viajei de trem/ Eu viajei de trem/ Eu viajei de trem/ Eu vi.*

**A:** O ar poluído polui ao lado/ A cama, a despensa e o corredor/ Sentados e sérios em volta da mesa/ A grande família e o dia que passou.

**B:** *Viajei de trem/ Eu viajei de trem/ Eu viajei de trem (Mas eu queria)/ Eu viajei de trem (Eu só queria)/ Eu viajei de trem/ E eu vi.*

**A:** Um aeroplano pousou em marte/ Mas eu só queria é ficar à parte/ Sorrindo, distante/ De fora, no escuro/ Minha lucidez nem me trouxe o futuro.

**B:** *Viajei de trem/ Eu viajei de trem/ Eu viajei de trem/ Eu viajei de trem/ Eu vi.*

**A:** Queria estar perto do que não devo/ E ver meu retrato em alto relevo/ Exposto, sem rosto em grandes galerias/ Cortado em pedaços, servido em fatias [...].

A última estrofe considera a possibilidade do sucesso na cultura de massa. Se investisse com mais afinco no “Bloco”, ou “botasse outro na rua”, o compositor talvez se transformasse num espectro de si mesmo, imagem pró-consumo. Numa referência evidente à peça de Chico Buarque, *Roda viva*, montada pelo Teatro Oficina em 1968, peça em que os atores, à *la* antropofagia oswaldiana, devoravam pedaços de carne como representação do pop-star coisificado, Sérgio externava seus receios quanto à manipulação da mídia e à inserção deliberada do artista na lógica da indústria fonográfica. A Coda, “*Eu vi seus olhos grandes sobre mim*”, é outra referência explícita, dessa vez à canção “Tropicália”<sup>53</sup>, de Caetano Veloso (“*Senhoras e senhores, ele põe os olhos grandes sobre mim...*”). Os olhos sobre Caetano, sem falar daqueles punitivos que o exilaram, fizeram dele um superastro, e isso não de forma involuntária, como já analisava Silviano Santiago (2000 [1972]: 146-163). A Sérgio Sampaio, a fama parecia lhe causar certo fascínio, mas, sobretudo, incômodo. A base para violão e baixo elétrico em “Viajei de trem” é incrementada por intervenções pontuais e crescentes de bateria, violoncelo, teclados e efeitos psicodélicos produzidos pelos sintetizadores *moog*, que simulam tanto ruídos de trem quanto os de um disco voador, provavelmente uma ideia de Raul Seixas, coprodutor, cuja voz, em seguida, é captada num troca-de-palavras com Sérgio, remontando à informalidade daquela primeira experiência coletiva em *Sociedade da Grã-ordem Kavernista*.

Convidado pelo músico Zeca Baleiro para conceder uma entrevista à revista *UmDegrau*, em 1989, Sérgio, desregrado e avesso aos prazos, demorou mais de um ano para responder<sup>54</sup>. Quando se dispôs a atender ao pedido, comentou sobre o adjetivo *marginal* relacionado à sua *persona*, termo que, somado ao estigma de *maldito*, o acompanharia até à morte, em 1994.

Na década de 70, existiu, a partir de 1969, o que se chamou de contracultura. Veio de Woodstock, Hendrix, Janis Joplin, Festival de Altamont. Então,

<sup>53</sup> Cf. “Tropicália” (Caetano Veloso). LP *Caetano Veloso*. Phonogram/Philips, 1968.

<sup>54</sup> Cf. João Sampaio (filho de Sérgio) em depoimento à autora. Grav., digital, 60 min., Vitória, 17 ago. 2015.

surgiu essa história de marginal. O que se poderia entender de marginal seria o artista em qualquer área de atuação que não alcançasse o grande público, que ficasse correndo pelas margens. Ele era conhecido mais nas margens, era aquela coisa *cult*, somente para iniciados. Mas, meu Deus do céu... Comecei a fazer disco em 1971! Em 72, era o maior sucesso do Brasil, como também em 1973. Então, o que a grande indústria colocou como proposta marginal, eu não era, pelo menos nessa época. O que pode ter existido, talvez, tenha sido a minha proposta de vida, de não ser aquela pessoa que me deixasse levar, profissionalmente falando, pela estrutura da máquina. Mas isso eu não fazia conscientemente, não era uma coisa assim “não, eu não sou”, não era nada disso. Era apenas uma postura de vida, era particular meu, de como eu sou na vida. Uma postura de ter o direito de dizer não. Mas essa história de margem, acho que vou sempre correr por aí, até o fim da minha vida. Até onde eu posso me lembrar, quando vivia em Cachoeiro, nunca participei dos grandes esquemas, nunca fui pessoa de grandes grupos, grandes rodas. Eu nunca estive dentro, sempre perto...<sup>55</sup>.

Os artistas brasileiros que compartilharam da contracultura como estrutura de sentimento faziam uma ou várias ideias, naturalmente, do que foi ou teria sido a contracultura nos Estados Unidos, cujas informações aqui circulavam na grande imprensa, na televisão, através de discos de rock e dos documentários sobre os festivais. E, noutra chave, eram fomentadas pelo jornalismo chamado *underground* ou alternativo (*Pasquim*, *Rolling Stone*, *Verbo Encantado*, *Jornal de Amenidades*, *Presença*, *Flor do mal*, *Bondinho*, dentre outros). A matéria cantada dos músicos brasileiros, daqueles englobados pela sigla MPB, fossem desbundados, “malditos” ou marginais, ao incorporar esse fluxo transnacional de valores, estava calcada, porém, no chão dos trópicos, sob a ditadura e sob a consolidação da indústria cultural, da qual Sérgio, com suas reservas e canções, foi crítico. Por mais que desse tamanho peso à própria personalidade, sua postura “nunca dentro, sempre perto”, vai ao encontro de uma observação feita por Maria Elisa Cevasco sobre a hipótese cultural de Raymond Williams: a de que o artista “pode até perceber como única a experiência para a qual encontra uma forma, mas a história da cultura demonstra que se trata de uma resposta social a mudanças objetivas” (CEVASCO, 2001: 153).

Sérgio não queria se tornar refém do “Bloco”. Quanto ao fato de rejeitar ser um “maldito”, isso tem a ver, em parte – e o mesmo pode ser cogitado em relação aos outros músicos –, com o ranço que essa adjetivação carrega num país de tradição católica como o nosso. O próprio Jorge Mautner, para quem nada poderia ser mais honroso que receber o título com o qual foram batizados Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, Arthur Rimbaud ou Dostoiévski, lançaria, em 1985, o LP *Antimaldito*<sup>56</sup>. Obviamente que há na expressão um sentido positivo, acor-

<sup>55</sup> Cf. SAMPAIO, Sérgio. Entrevista à *UmDegrau*, uma revista de Zeca Baleiro, 2.º sem. 1989. Disponível em: <http://www.vivasampaio.com.br/entrevista-sergio-sampaio-a-zeca-baleiro/>. Acesso: 13 set. 2015. Grifos meus.

<sup>56</sup> Cf. Jorge Mautner. LP *Antimaldito* (Produção de Caetano Veloso). Fonobrás/Selo Nova República, 1985.

dado pelo menos entre aqueles iniciados na literatura universal, sinônimo de “bom gosto”, de transgressão de normas socioculturais e, além disso, denotativo da não submissão a determinadas condições impostas pelo mercado. Para a maior parte das pessoas, todavia, “maldito” é o que está nos dicionários: “Amaldiçoado; que exerce influência nefasta ou sinistra; que tem má índole; cruel; perverso; aborrecido; enfadonho; molesto; usa-se junto ao verbo ‘ser’ no presente do subjuntivo nas imprecensões contra alguém; diabo; demônio’. Quem vai carregar um negócio desses?”, pergunta-se Jards Macalé<sup>57</sup>. A recusa ao termo, que até certo ponto soava como um elogio, data dos anos 1980, quando tais músicos – e dentre eles só Luiz Melodia não cairia num ostracismo – precisavam se manter numa conjuntura bem mais diversificada e competitiva. Rompido com a Phonogram, Sérgio assim diria em seu samba “Velho bandido”, de 1976: “*Descobri que a velha arca já furou/ Quem não desembarcou, dançou na transação dormindo/ E como eu fui o tal velho bandido/ Vou ficar matando rato pra comer/ Dançando o rock pra viver/ Fazendo samba pra vender/ Sorrindo*”<sup>58</sup>.



Jards Macalé e Sérgio Sampaio, em 1988. Fonte: [www.jardsmacalé.com.br](http://www.jardsmacalé.com.br).

Norbert Elias, em *Mozart: sociologia de um gênio*, salientava que o célebre compositor austríaco, filho de comerciante, e, portanto, um *outsider* perante o *establishment* (a nobreza da corte), recusou-se a trabalhar sob a tutela dos mecenas, numa época em que o contexto social e político-econômico europeu não estava institucionalmente preparado para garantir aos músicos uma autonomia em relação à prática do mecenato. A obstinação de Mozart, não obstante seu reconhecimento póstumo, teria sido responsável por traçar uma trajetória de fracassos (cf. ELIAS, 1995). Os – friso as aspas – “malditos” músicos brasileiros do princípio da década de 1970, por mais que a maioria fosse contratada da multinacional Phonogram, relutavam se enquadrar a contento no *modus operandi* racional que regia a indústria fonográfica, num perío-

<sup>57</sup> In: TOGNERE, Nayara. *Um Sampaio teimoso*, Documentário, 13 min., Lei Rouanet, 2011.

<sup>58</sup> Cf. “Velho bandido” (Sérgio Sampaio). LP *Tem que acontecer*. Continental, 1976.

do, limiar, em que ainda não havia condições estruturais sólidas o bastante para a emergência do que hoje entendemos por músico independente.

### Macalé e seus parceiros marginais

*Só acredito no artista fora da lei, ou por outra: a tradição é chatíssima. É o marginal que mantém o arco em permanente tensão, o excêntrico que escandaliza a Hebe, o maluco que horroriza a classe-média-com-pão-e-manteiga, o doido que enfurece as inquisições e a crítica-coalhada de todos os tempos. Estes são os bons, os que mandam a bola pra frente. Torquato Neto*<sup>59</sup>.

Em 1970, Jards Macalé gravou pela RGE o seu primeiro disco, *Só morto*, um compacto duplo do qual participaram Zé Rodrix (piano/órgão), Naná Vasconcelos (percussões) e Grupo Soma<sup>60</sup>. “Soluços”, no Lado A, que Macalé compôs aos 15 anos, retratava sua timidez adolescente nos assuntos amorosos, porém já com certa passividade-agressiva que, acentuada pelo arranjo, não raras vezes caracterizaria seus eu-líricos e interpretações: “*Quando você me encontrar/ Não fale comigo/ Não olhe pra mim/ Eu posso chorar...*”. Na sequência, com letra de Capinan, “O crime” (“*Meu amor ferida/ Era uma velha imagem/ De uma flor apunhalada/ Era tão romântico/ Tão antiquado o quadro do crime...*”), um bolero nada convencional sob a percussão com sutis levadas caribenhas, de Naná, que evocava assim o romantismo da América Latina, e sob o trato violonístico, com ares de flamenco, conferido por Macalé. E, no Lado B, outras duas composições suas em parceria com Duda Machado, que o auxiliou na produção do compacto. A faixa-título psicodélica, “Só morto (Burning night)”, parecia complementar a anterior. Ao invés de versos descritivos, expressava em outros surrealistas e desesperadamente cantados, sobretudo os da Seção B, o quadro cabuloso que restava de uma “noite ardente”:

**A:** Nessa manhã de louco/ O olho do morto reflete o fosso/ Nessa manhã de louco/ Todo mistério é pouco./ Nessa manhã de louco/ Todo mistério é pouco/ Pedras rolam pro mar/ Nessa manhã de louco/ Todo mistério é pouco./ Nessa manhã de louco/ Todo mistério é pouco/ Espuma de sangue a brilhar/ Nessa manhã de louco/ Todo mistério é pouco.

**A’:** Esse sol tão forte é um sol de morte/ Esse sol/ Tão forte/ De morte/ Esse sol.

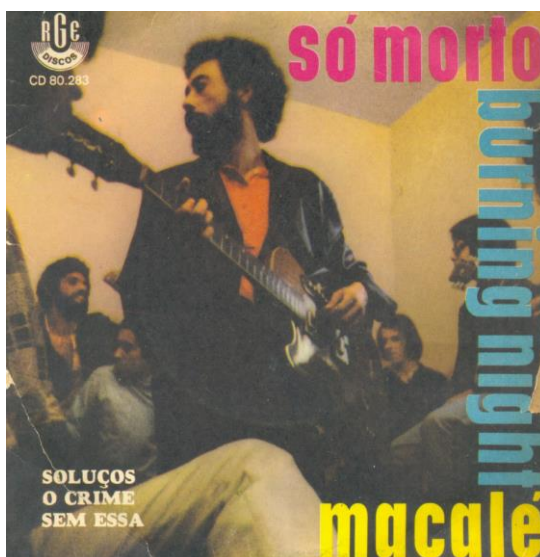
**B:** Ah! Quanto tempo eu não via/ Um dia! Um dia!/ Tão bonito, tão!/ Tão maldito, tão!/ Um dia!/ Um dia!... Maldito dia!

O compacto concluía com “Sem essa”. Apoiada apenas pela harmonia arpejada do violão, a letra de Duda desfiava aquelas retóricas desgastadas de quem perdeu, ou sepultou, sim-

<sup>59</sup> In: LIMA, 1996: 104. Essa declaração foi publicada originalmente, no dia anterior à edição do AI-5, no artigo de Marisa Alvarez Lima “*Marginália: arte e cultura na idade da pedrada*”, *O Cruzeiro*, 12 dez. 1968.

<sup>60</sup> A RGE era de propriedade de José Scatena e Cícero Leuenroth, este último também dono da Standard Propagandas, onde José Carlos Capinan, que certamente intermediou o acordo entre Macalé e gravadora, trabalhava.

bolicamente, o amor: “Olha, não é nada disso/ Embora eu não saiba dizer mais nada/ Mais nada além das coisas/ Que sempre ficaram caladas/ Olha, não é nada disso [...]/ Mesmo assim fiquei pensando/ Que a gente podia viajar/ E fazer um álbum de fotografias/ Pra depois queimar...”. *Só morto*, ademais da morte de projetos políticos que, sob o AI-5, pode-se apreender de toda essa tragédia afetiva, apontava para formas limitantes de se viver o amor, buscando, ao matá-las, e apesar da melancolia, superá-las, assim como buscava subverter formas um tanto tradicionais de se conceber a canção. Ácido, passionai e experimental, mas com gravação aquém da proposta roqueira, a ponto de comprometer o timbre dos instrumentos e da voz, o compacto circulou praticamente entre os amigos. De acordo com Macalé, “a tiragem foi pequena e esgotou rapidinho”<sup>61</sup>.



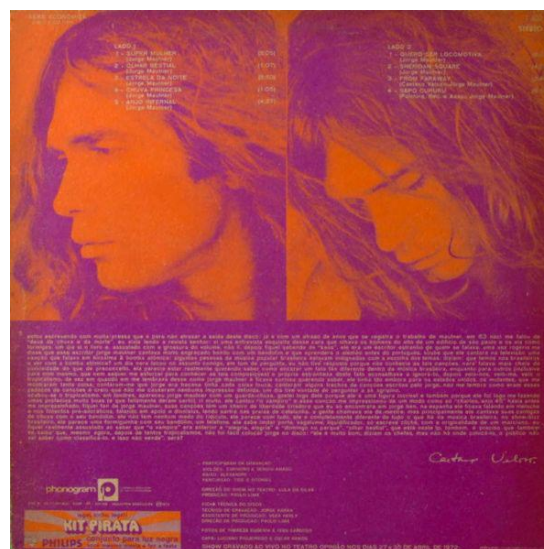
Compacto duplo *Só morto* (RGE, 1970). O leiaute da capa é de Luciano Figueiredo.

Um ano antes, em 1969, logo após o “escândalo” que provocaram com “Gotham City” no IV FIC da TV Globo, Macalé e Capinan haviam criado com Paulinho da Viola e Gal Costa a *Tropicarte*, “pensada para administrar os espetáculos de seus fundadores”. Os dois primeiros não conseguiriam levar, sozinhos, a agência que mal se desprende do papel, já que “Gal era a única que ganhava grana. E Paulinho não aguentou muito, não; saiu logo porque viu que aquilo era maluquice”<sup>62</sup>. A maluquice, entretanto, demonstrava de Macalé e Capinan a procura de condições alternativas, de autogestão, a fim de conduzirem seus trabalhos, para além das condições oferecidas por produtores, empresários ou gravadoras. A própria Phonogram, aliás, na tentativa de reverter o pouco interesse do público por alguns artistas de sua ala contracultu-

<sup>61</sup> Cf. Jards Macalé em entrevista à autora. Grav. digital, 80 min. Rio de Janeiro, 10 fev. 2016.

<sup>62</sup> Cf. Jards Macalé, *apud* TERRON, Paulo. *Encarte da Ocupação Jards Macalé*, São Paulo, Itaú Cultural, s./ p., 31 maio a 06 jul. 2014.

ral, ou, como bem definiu Macalé, com o intuito de “colocar essa estranheza no mercado”<sup>63</sup>, lançou, em 1970, o selo *Pirata*, idealizado por Nelson Motta. Os únicos LPs que receberam a marca foram *Barra 69* (1971), que dela nem necessitava, pois se tratava do disco dos ícones tropicalistas Caetano e Gil, gravado ao vivo, em 1969, em Salvador, antes de partirem para o exílio<sup>64</sup>, e *Para iluminar a cidade*, de Jorge Mautner, registrado também ao vivo, em 1972, no Teatro Opinião do Rio de Janeiro.



LP *Para iluminar a cidade*. Phonogram/Philips, 1972. Capa de Ivan Cardoso e Thereza Eugênia.

Com seu violino desavergonhadamente desafinado para padrões ocidentais, e tendo ao lado, no palco, seu agora parceiro, o compositor e violonista Nelson Jacobina, Mautner incluiu no repertório do show *rock n' rolls*, baladas, boleros – como “Olhar bestial”, uma homenagem sua à cantora Maysa –, canções românticas, existenciais e outras folclóricas, como “Sapo Cururu”. O LP, cuja contracapa é assinada por Caetano, trazia como faixa de abertura “Supermulher”, na qual Mautner, com irreverência, exaltava o poder e a autonomia da mulher nos planos íntimo e individual, flertando com o lema “O pessoal é político”. Leitor inveterado dos filósofos alemães, Mautner criava sua versão feminina para o “Super-homem” de Nietzsche, aquele que, grosso modo, só alcançaria a autonomia se reinventasse os próprios valores, despiando-se do legado cristão. Uma versão feminina que não deixava de ser aquela do Super-homem das histórias em quadrinhos e do cinema estadunidenses. Já a questão ecológica em *Para iluminar a cidade* aparece como pano de fundo em “Planeta dos macacos”, frevo com música de Macalé, e no hilário e infantil “Rock da barata”, ambas as canções apresentadas por Mautner no *Phono 73*.

<sup>63</sup> Cf. Jards Macalé em entrevista à autora..., *op. cit.*

<sup>64</sup> Cf. Caetano Veloso e Gilberto Gil. LP *Barra 69*. Phonogram/Philips, 1971. Do show *Barra 69*, em 1969, em Salvador, participaram Pepeu Gomes, na guitarra, e outros membros da turma dos Novos Baianos.

O selo *Pirata* tabelou o preço máximo de 15 cruzeiros. O valor fixado na capa, visando a atrair consumidores, correspondia à metade do que normalmente se cobrava pelos discos na época. Inconveniente para as lojas, que, segundo Mautner, boicotaram o seu LP<sup>65</sup>, a iniciativa degradingolou. Naquele início dos anos 1970, as gravadoras multinacionais, também chamadas *Majors*, como Phonogram e EMI-Odeon, distinguiram seus artistas em dois grandes perfis não excludentes: o *cast de marketing* (ou faixa comercial) e o *cast de catálogo* (ou faixa de prestígio). Um, produzido a custos baixos, garantia lucro imediato. O outro, mais oneroso, traduzido em discos mais elaborados, politizados e/ou experimentais, e geralmente identificado com a MPB, tinha vendas asseguradas por anos, mesmo que em pequenas quantidades (cf. DIAS, 2000: 78; NAPOLITANO, 2002: 5). O fracasso do selo *Pirata*, no entanto, pelo menos no que concerne ao LP de Mautner, meio deslocado dessa lógica, acusava que as estratégias da gravadora de André Midani nem sempre estiveram harmonizadas com as do mercado.

A entrada de Macalé na Phonogram – menos resultado de sua vontade deliberada que de uma oportunidade – se deu graças ao acordo que ele fez com o empresário de Caetano Veloso. Requisitado pelo tropicalista para ajudá-lo na preparação de *Transa*, LP lançado em 1972<sup>66</sup>, Macalé foi para Londres no início de 1971, lá permanecendo por quase um ano. Antes, porém, negociou com Guilherme Araújo: “Eu vou. Mas gostaria que, na volta, você produzisse o meu disco”<sup>67</sup>. Produzido com verba irrisória e mal divulgado, *Jards Macalé* (Phonogram/Philips, 1972) foi o estopim da pecha de “músico maldito”.

Para gravar seu disco, cujos ensaios foram realizados no porão do Teatro Opinião, o que é sintomático para um trabalho *underground*, sem compromissos com o *mainstream*, Macalé (voz e violão) convidou Tuti Moreno (bateria) e Lanny Gordin (contrabaixo elétrico e violão). Recusando uma estética *clean*, e bem entrosado, o trio prescindiu da guitarra, sem que perdesse, de maneira alguma, a verve roqueira, anunciada na primeira canção. Marcada por convenções rítmicas em que os instrumentos dialogam, e tributária do material harmônico *blues* (escala pentatônica), “Farinha do desprezo” nada tem de melancólica em seu arranjo e tampouco na interpretação de Macalé, que deixa transparecer fungadas intensificando as insinuações da letra do parceiro Capinan:

Já comi muito da farinha do desprezo  
 Não, não me diga mais que é cedo  
 Hum... Quanto tempo, amor/ Quanto tempo ‘tava’ pronta

<sup>65</sup> Cf. Jorge Mautner em entrevista à autora. Grav. digital, 100 min. Rio de Janeiro, 06 fev. 2016. O caso também foi comentado pela revista *Rolling Stone*, cf. “Música brasileira em 72: louka retrospectiva”, *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, n.º 36, p. 4, 5 jan. 1973.

<sup>66</sup> Caetano Veloso. LP *Transa*. Phonogram/Philips, 1972.

<sup>67</sup> Cf. Jards Macalé em entrevista concedida à autora..., *op. cit.*

Que ‘tava’ pronta a farinha do despejo.  
 Me joga fora/ Que na água do balde eu vou m’embora  
 Me joga fora que na água do balde eu vou m’embora  
 Só vou comer agora a farinha do desejo.  
 Alimenta minha fome/ Pra que nunca mais me esqueça  
 Hum... Como é forte o gosto da farinha do desprezo  
 Só vou comer, agora, a farinha do desejo.

Sobre as experiências com psicotrópicos, naquela época, Capinan avalia que, até então, “as teorias racionalistas, humanistas”, tinham ultrapassado “o conservadorismo, só que dentro da universidade, e isso fugiu daquele espaço. Aí a droga e o irracionalismo entraram forte, no sentido de uma rebeldia. Onde estava o limite? Onde começa a loucura e termina a razão?”. A “farinha do desejo” soava como metáfora para o uso de cocaína, e, concomitantemente, para a disposição em superar amores não correspondidos. O letrista confirma a dubiedade, e completa que “Farinha do desprezo”, a exemplo de “Movimento dos barcos” e “Meu amor me agarra & geme & treme & chora & mata”, as mais soturnas do LP *Jards Macalé*, “também tem a ver com a rejeição do amor em suas formas açucaradas, prisionais”. Em “Meu amor me agarra...”, Macalé encarna em sua voz a dramaticidade – sem, contudo, ser piegas – que a letra demanda, sugando às vezes o catarro como quem chora, “empurrando” as vogais em intervalos de semi-tons ascendentes (como “amo-or” presente) e fazendo uso de sons guturais nos finais de frase.

Meu amor é um tigre de papel  
 Range, ruge, morde  
 Mas não passa de um tigre de papel  
 Numa sala ausente, meu amor presente  
 Me prende entre os dentes, depois me abandona e vai, definitivamente  
 Definitivamente ilude, desilude, range, ruge, morde  
 Velho tigre de virtudes.  
 Nas selvas de seu quarto entre florestas, cartas  
 Frases desesperadas, lençóis onde me ama  
 Furiosas garras  
 Meu amor me agarra e geme e treme e chora, mata!  
 Um tigre de papel perdido nos lençóis da casa.

Ao se inspirar na expressão “tigres de papel”, contida numa famosa declaração do líder comunista Mao Tsé-Tung (“O imperialismo e todos os reacionários são tigres de papel”), Capinan se referia, na verdade, às relações conjugais, contratuais, ao casamento como instituição burguesa, bem como ao ciúme e ao sentimento de posse que poderiam levar à opressão subjetiva do indivíduo ou mesmo ao chamado “crime passionnal”. Abordagem bem parecida com a que desenvolveu em “O crime”, do compacto duplo *Só morto*, a morte não era outra senão a desse tipo de amor-objeto, que envolve poder e dominação. Em sintonia com o existencialismo e com as bandeiras libertárias da contracultura, ele afirma, a respeito, que “sempre admirei

Sartre e Simone de Beauvoir por nunca terem se casado. O amor, para ser o tigre que realmente é, tem que se desprender desses rótulos: meu noivo, minha noiva, minha mulher...”<sup>68</sup>.

No LP, Macalé retomava versos de “Vapor barato”, sua e de Waly Salomão, lançada, no ano anterior, por Gal Costa em *-Fa-Tal-*: “*Mas não pra dizer/ Que eu tô indo embora/ Talvez eu volte...*”. Em seguida, na mesma faixa, e autenticando que o “clima de fossa” não era predominante em seu disco, o músico emendava com o seu xote-rock-blues “Revendo amigos”, cuja letra, também de Waly, contrabalanceava aquela outra não menos *drop-out*, mas melancólica. A melancolia e a desilusão saem então de cena para dar vazão ao destemor. Antes abatido e sem rumo, o sujeito está agora disposto a matar ou morrer:

Se me der na veneta eu vou/ Se me der na veneta eu mato  
 Se me der na veneta eu morro/ E volto pra curtir  
*Eh, eu, ah, ah, ih, ih/ Eu volto pra curtir...*  
 Se tocar algum xote, eu tô/ Se tocar um xaxado, eu xaxo  
 Se cair algum coco, eu corro/ E volto pra curtir  
*Eh, eu, ah, ah, ih/ Eu volto pra curtir...*  
 Se chego num dia, a cidade é careta/ Se chego num dia, a cidade é porreta  
 Se chego num dia, me arranco no outro/ Se eu me perder na Nau Catarineta  
*Eu vou, eu mato, eu morro/ E volto pra curtir...*  
 Na sopa ensopada, eu volto pra curtir/ Na sopa ralada, eu volto pra curtir  
 Eu vou, mato, morro, e volto pra curtir  
 Mas eu já morri, e volto pra curtir...

O diálogo entre a “volta” de “Revendo amigos” e a “viagem sem volta” de “Vapor barato” se faz igualmente notar na menção à Nau Catarineta, poema anônimo do século XVI que narra a tortuosa travessia do navio Santo Antônio pelo Atlântico; navio que, partindo de Olin-da, teria chegado a Lisboa mesmo depois de saqueado em alto mar por um corsário francês<sup>69</sup>. Waly Sailormoon, o “Marujeiro da lua” de *Me segura q’eu vou dar um troço* – livro definido por Silviano Santiago como um dos expoentes da *arte da curtição*, embora isso só faça sentido nalguma medida, tendo em conta a densidade, a erudição e as intertextualidades da proposta – sofreu, de fato, uma morte simbólica em seu confinamento no presídio do Carandiru. Esteticamente marginal, e marginal literalmente perante a lei, “voltar pra curtir” significa *voltar para provocar*, musical, poética e politicamente. “Revendo amigos” integra o filme de Nelson Pereira dos Santos *Amuleto de Ogum* (1974), para o qual Macalé compôs a trilha sonora e do qual participou como ator no papel do Cego Firmino. A canção, antes disso, “foi parar não sei quantas vezes na censura”, sob a suspeita de apologia à luta armada. Waly – novamente preso e torturado, em 1972, numa delegacia de São Paulo (cf. SALOMÃO, 1993: 63) – mesclava na

<sup>68</sup> Cf. José Carlos Capinan em entrevista à autora. Grav. digital, 120 min. Salvador, 29 jan. 2016.

<sup>69</sup> “Nau Catrineta” (nessa variante em português de Portugal) foi publicado e comentado por Almeida Garrett em sua coletânea de poemas *Romanceiro*, que data da primeira metade do século XIX.

letra original “curtir” e “cuspir”, como no verso, proibido e, por isso, alterado, “na sopa ralada eu volto pra cuspir”<sup>70</sup>.



LP Jards Macalé. Phonogram/Philips, 1972. A capa é de Óscar Ramos e Luciano Figueiredo. Na contracapa, à esquerda, Tutti Moreno; à direita, Lanny Gordin; ao meio, o trio Lanny, Macalé e Tutti. As fotos são de Eduardo Clark, filho de Lygia Clark.

Na capa e contracapa do LP *Jards Macalé*, o rosto do músico aparece camuflado por detrás de uma tela avermelhada, com dois orifícios para os olhos. A ideia-obra dos artistas Óscar Ramos e Luciano Figueiredo materializava a máscara do “Mal secreto”. Gravada anteriormente por Gal, a canção de Macalé e Waly tem exatamente o mesmo título de um poema do escritor maranhense Raimundo Correia (1858-1911), que discorria, em linguagem parnasiana, sobre as tantas faces dissimuladas; sobre os artifícios, conscientes ou inconscientes, dos quais o ser humano lança mão para se proteger ou para esconder seus reais interesses e/ou sentimentos: “Se a cólera que espuma/ a dor que mora N’alma,/ e destrói cada ilusão que nasce,/ Tudo o que punge,/ tudo o que devora/ O coração, no rosto se estampasse;/ [...] Quanta gente que ri/ Talvez existe/ Cujas ventura única consiste/ Em parecer aos outros venturosa!”. Baseando-se sem dúvida no poema, e ainda que expressasse, com “*Não preciso de gente que me oriente*”, um posicionamento libertário – como apontei a propósito de *-Fa-Tal-* –, o que Waly tecia para o rapaz de seus versos, à primeira vista pacato, comedido e autocentrado, era uma *falange de máscaras*<sup>71</sup>:

<sup>70</sup> Cf. Jards Macalé, em entrevista à autora..., *op. cit.* Não pude verificar se as informações concernentes à censura conferem junto ao Arquivo Nacional, onde se encontra o acervo do Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP) da época da ditadura. Desde 2012, o acervo passa por catalogação e está indisponível para consulta.

<sup>71</sup> “A falange de máscaras de Waly Salomão” é título do texto introdutório de Antônio Cícero para a nova edição, de 2003, de *Me segura qu’eu vou dar troço* (cf. CÍCERO, 2003).

Não choro, meu segredo é que sou rapaz esforçado  
 Fico parado, calado, quieto/ Não corro, não choro, não converso  
 Massacro o meu medo/ Mascaro minha dor/ Já sei sofrer  
 Não preciso de gente que me oriente  
 Se você me pergunta “Como vai?”/ Respondo sempre igual “Tudo legal”  
 Mas quando você vai embora/ Movo meu rosto no espelho  
 Minha alma chora/ Vejo o Rio de Janeiro  
 Comovo, não salvo, não mudo/ Meu sujo olho vermelho  
 Não fico parado/ Não fico calado/ Não fico quieto  
 Corro, choro, converso/ E tudo mais jogo num verso  
 Intitulado MAL SECRETO

No disco de Gal, o verso “Vejo o Rio de Janeiro” ia ao encontro de uma foto no encarte: carimbado sobre a Zona Sul carioca, o neologismo *Violeto* (cifra para *Violento*) denunciava a repressão do regime militar. Já no disco de Macalé, a metalinguagem se dá na música. Logo após o referido verso, a concepção roqueira do arranjo desemboca momentaneamente no ritmo característico da bossa nova, numa óbvia associação do estilo musical à cidade que foi o seu berço. Comentando de passagem sobre “Mal secreto”, Santuza Cambraia Naves observou que nessa evocação há “o efeito de contrastar o clima solar da velha escola do barquinho e da praia com o clima noturno e depressivo do rock pós-tropicalista” (NAVES, 2010: 118). Depressivo, contudo, só até certo ponto. Com o seu “sujo olho vermelho” – uma alusão ao pranto extravasado e à maconha –, o rapaz se confronta no espelho. Retornado o rock, o efeito gerado é aquele de quem já não tem mais por que se omitir nem com quem se contentar. Interrompe, assim, a inércia, convertendo o medo massacrado e a dor mascarada em criação.

Bossa nova e *cool jazz* se mostram mais evidentes em “78 rotações”, canção de Macalé e Capinan à qual também não faltam modulações inusitadas, que apontam para um rock-*blues*, e levadas rítmicas da bateria típicas do samba-jazz, sobretudo na Seção B. O baixo de Lanny, que em nenhuma faixa do LP se restringe à função de *background* harmônico, assume, a todo o momento, uma importância melódica ímpar. Nessa, gravado posteriormente, e com um volume mais alto que o habitual, o instrumento introduz e conclui frases e realiza contracantos em relação à voz e aos dois violões.

**B:** *Com as mãos frias, mas com o coração queimando...*

**A:** Tô amando, tô passando, tô gravando/ Tô gravando, tô passando, tô amando/ Em 78 por segundo rotações.

**A’:** Vou seguindo por segundo/ Vou sorrindo por segundo/ Vou servindo por segundo, devagar.

**C:** Grave um disco devagar/ Grave um nome devagar/ Um *long-play* devagar, quase parando/ Um *long-day*, devagar, quase parando/ Um *long-love*, devagar, quase parando/ Em 78 por segundo rotações.

**B:** *Com as mãos frias, mas com o coração queimando...*

Obsoletos desde meados dos anos 1960, os discos de 78 rotações foram substituídos pelos de 33: os chamados *long-plays* ou LPs, que garantiam mais qualidade e maior armazenamento de registro sonoro, o que, todavia, não interferiu substancialmente na hegemonia da canção de em média três minutos. “78 rotações”, uma metacanção crítica e autocrítica, gravada num disco de 33 rpm, refletia sobre a canção romântica comercial, sugerindo que a espontaneidade e a sensibilidade dos artistas inseridos na indústria fonográfica estavam condicionadas à racionalização técnica, mais precisamente aos limites de um fonograma, quaisquer que fossem seus mecanismos. Ou, como Capinan me definiu a sua letra, “os suportes mudam, mas a questão humana permanece dependente dessa precariedade. Mesmo quando a tecnologia dá saltos, permanece a precariedade do amor, da morte, da vida, junto com a precariedade da tecnologia, que vem se afirmar e não consegue”<sup>72</sup>.

Antes que o disco finalize com uma curta citação da letra de Duda Machado para “Hotel das estrelas” (“*Dessa janela sozinha/ Olhar a cidade me acalma/ Estrela vulgar a vagar...*”), Macalé abraça, com sua voz, o personagem de Luiz Melodia para “Farrapo humano”, canção homônima à versão brasileira do filme estadunidense *The last weekend* (1945). O protagonista da ficção de Billy Wilder tinha a carreira, o convívio social e a vida amorosa devastadas pelo alcoolismo, um drama que Melodia, adicto em cinema, deixava transparecer em seu eu-lírico agressivo, ansioso e desalentado: “*Eu choro tanto, me escondo e não digo/ Viro um farrapo, tento suicídio/ Com caco de telha ou caco de vidro/ (Ou da melhor maneira possível...)*”<sup>73</sup>. Rock-blues de interpretação e arranjo vigorosos, “Farrapo humano” vai dar na delicadeza de “A morte”, composição de Gilberto Gil gravada na mesma faixa (“*A morte é rainha que reina sozinha/ Não precisa de nosso chamado para chegar...*”).

O suicídio de Torquato Neto em novembro de 1972, inesperado, já que o jornalista, poeta e letrista mostrava-se entusiasmado com sua recente atuação no super-8 de Ivan Cardoso, *Nosferatu no Brasil*, corroborou para que o mito moderno do “artista maldito”, incompreendido e dilacerado pelas adversidades de seu tempo, recaísse sobre ele mais que sobre qualquer outro. Isso acabou camuflando, como notou Frederico Coelho, a complexidade e potência de seu trabalho artístico e intelectual (cf. COELHO, 2010: 224). Em 1973, Waly Salomão, assessorado pela artista visual Ana Maria da Silva Araújo Duarte (viúva de Torquato), organizou em *Os últimos dias de paupéria*<sup>74</sup> textos que o amigo havia publicado na coluna “Geleia geral” do jornal *Última Hora*, bem como cartas e anotações que ele havia redigido no sanatório

<sup>72</sup> Cf. José Carlos Capinan em entrevista à autora..., *op. cit.*

<sup>73</sup> “Farrapo humano” foi gravada por Luiz Melodia em seu LP *Pérola Negra* (Phonogram/Philips, 1973).

<sup>74</sup> Cf. NETO (org. de Waly Salomão e Ana Maria da Silva Araújo Duarte), [1973] 1982.

Engenho de Dentro, onde se internara voluntariamente diversas vezes em voltas com crises de depressão. Sérgio Sampaio se baseou nas confidências de Torquato para compor “Que loucura”, regravação, mais tarde, por Luiz Melodia: “*Fui internado, ontem, na cabine 103/ Do hospício do Engenho de Dentro/ Só comigo tinham 10/ Eu tô doente do peito/ Eu tô doente do coração/ A minha cama já virou leito/ Disseram que eu perdi a razão/ Eu tô maluco da ideia/ Guiando carro na contramão/ Saí do palco e fui pra plateia/ Saí da sala e fui pro porão*”<sup>75</sup>.

Uma das derradeiras letras de Torquato foi musicada e registrada por Macalé em seu LP de 1972. Moral, estética e politicamente, “Let’s play that” assumia a postura de ser *gauche de vida*, mas não *gauche* (esquerda) nos moldes tradicionais. Nada barroco, o anjo torto não vivia na sombra como o do “Poema de sete faces” de Carlos Drummond de Andrade. Tampouco se assemelhava ao “chato querubim malandro” que o mesmo poema inspiraria, depois, a Chico Buarque<sup>76</sup>. O ser celestial pertencia a uma linhagem mais moderna (ou seria ultramoderna?). Insano, irônico, descolado e iconoclasta, tinha asas de avião e não dispensava a gíria da vez:

Quando eu nasci um anjo louco  
Um anjo solto, um anjo torto, muito  
Veio ler a minha mão  
Não era um anjo barroco  
Era um anjo muito solto, solto, doido, doido  
Com asas de avião, ão, ão, ão.  
E eis que o anjo me disse  
Apertando a minha mão  
Entre um sorriso de dentes:  
*Vá, bicho, desafinar o coro dos contentes!*  
*Ó, bicho, desafinar o coro dos contentes!*  
*Let’s play that... Let’s play that!*

Macalé acatou a “ordem” em sua interpretação, empregando improvisos *nonsense*, respiração ofegante e outras “sujeiras vocais” que conferiram singularidade ao seu canto. Não bastassem isso e o ritmo-harmônico inconstante, Lanny, no baixo, despreza qualquer causalidade tonal ao realizar, sob o verso “Let’s play that”, uma sequência melódica cromática com direito a microtons. O resultado dissonante e pouco palatável ao consumo imediato parece, contudo, não ter agradado muito ao letrista: “Macalé botou música clássica e a transa ficou condenada: “*Let’s play that?*”<sup>77</sup>. Para não falar de conflitos pessoais, que naturalmente existiam, Torquato almejava que suas produções ultrapassassem certo “círculo de iniciados”, que tivessem maior

<sup>75</sup> Cf. “Que loucura” (Sérgio Sampaio). Sérgio Sampaio. LP *Tem que acontecer*. Continental, 1976; Luiz Melodia. LP *Claro*. Continental, 1987. Dentre outros trabalhos que se debruçaram sobre a vida e obra de Torquato, Toninho Vaz (2005) assinou sua biografia e Paulo Roberto Pires (2004) reuniu sua produção jornalística em *Torquatália*, incluindo as colunas “Música popular”, do *Jornal dos Sports*, e “Plug” (junho/1971), vinculada ao *Correio da Manhã* e voltada para o público jovem ligado à contracultura.

<sup>76</sup> Cf. “Até o fim” (Chico Buarque). LP *Chico Buarque*. Polygram/Philips, 1978.

<sup>77</sup> Esse e outros comentários de Torquato, intitulados “Literato cantabile”, datam de 16 de novembro de 1971 (cf. NETO, [1973] 1982: 160-161).

alcance de público, não obstante os versos de “Let’s play that” pedissem uma música que “desafinasse” à altura.

Com a letra de Torquato em mãos, Macalé a musicou contando com sugestões de Naná Vasconcelos, impressionado que ele era pelos solos de Jimi Hendrix. Naná, Torquato, Jorge e Waly Salomão, Xico Chaves, Gilberto Gil, Gal Costa, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha estão entre os vários artistas que, naquele início dos anos 1970, frequentavam assiduamente a Casa 9, um sobrado situado numa vila do bairro carioca de Botafogo onde moravam Macalé e Luiz Carlos Lacerda (Bigode). A Casa 9, ou, para a vizinhança, “casa dos hippies”, foi também morada da atriz Sônia Braga (protagonista em 1969 da peça contracultural *Hair!*); chegou a receber a ilustre visita de Clarice Lispector, quando, em 1973, escrevia com Bigode o roteiro do curta-metragem *O ovo*; e a abrigar, até mesmo, o jovem cineasta, ligado à turma de Andy Warhol, The Factory, Robert Feinberg, que havia então desembarcado no Brasil para fugir do alistamento obrigatório na Guerra do Vietnã<sup>78</sup>.

Além de parafrasear Drummond em “Let’s play that”, Torquato aludia diretamente ao *O Guesa*, poema de Sousândrade (1832-1902) cujo título significa “errante”. Contemporâneo do “maldito” Baudelaire, o escritor e poeta maranhense viveu parte da vida sob o regime monárquico de D. Pedro II, inimigo do Guesa em seu poema. Àqueles que aclamavam os poderosos, interessados em receber em troca sua proteção e benefícios, só lhes restaria engrossar – numa expressão que os ridicularizava – “o coro dos contentes” (cf. MACHADO, 2005: 107; FREITAS, 2008). Waly certificou essas e outras referências do amigo, das quais dispunha sem ter a mínima preocupação em explicitá-las: “Vai, anjo gauche, dismantelar o coro dos contentes e fazer uma fusão de Carlos Drummond de Andrade e Sousândrade e recusar o mesquinho lugar ao sol dos macaquitos orgulhosos [...]. Anjo que quer levantar voo esquece as asas [...]. Anjo que quer levantar voo permite o jogo da adivinhação” (SALOMÃO, 1993: 64; 73).

Em “Geleia geral”, Torquato se voltou inúmeras vezes contra aqueles com os quais não concordava, criticando, além do mais, “a retórica tradicional da velha esquerda”, que “lamentava fazer escuro” (*idem*: 1993: 64)<sup>79</sup>. Na matéria “Baixo astral”, de 24 de novembro de 1971, um ano antes de cometer suicídio, ele constatava o seguinte:

Baixo, muito baixo, baixíssimo. Caindo na cabeça das pessoas e as pessoas na rua, basta olhar, correndo como malucos de hospício, arrastação. Enfim, na Geleia Geral Brasileira o impossível acontece: acontece, sim, senhor, o impossível continua acontecendo. Afastar o baixo astral com uma única palavra: SIM.

<sup>78</sup> Cf. LACERDA, Luiz Carlos. *Casa 9*; Documentário, 67 min., Rio de Janeiro, Matinê Filmes, 2011.

<sup>79</sup> Como, por exemplo, no texto “Alô, idiotas”, de 12 de novembro de 1971 (cf. NETO, [1973] 1982: 154-155).

SIM – na comunidade em que vivem com muita paz, em Botafogo, os Novos Baianos curtem a presença de João [Gilberto], curtem o filme que está sendo feito e que veremos (veremos), curtem o som maneiro que é preciso, a companhia dos amigos, a graça de Baby. A paz de Deus. Basta ficar sabendo disso [...].

SIM – Luiz Carlos Maciel e seu melhor jornalismo da gente ainda não garante quando é que as transas do *Rolling Stone* ficam concluídas, mas a *Flor [do mal]* está nas bancas. Na editoria as vibrações maneiríssimas de Tite de Lemos asseguram astral elevadíssimo para toda a equipe da casa [...] (NETO, [1973] 1982: 171-172).

A “curtição” dos Novos Baianos, os temas sobre drogas, misticismo e “filosofia hippie” propagados por Luiz Carlos Maciel e o marginalismo de Torquato – que apesar do jornalismo *underground* trabalhava na redação de um jornal tradicional como o *Última Hora* –, por mais que pudessem consistir em propostas diferentes, não estavam uns contra os outros. “Desafinar o coro dos contentes”, portanto, nada tem a ver com se contrapor àqueles que, mesmo visados pelos aparatos de vigilância, encaravam o momento de modo mais festivo ou menos perplexo. Em realidade, seria bastante simplório circunscrever o *desbunde* à celebração e os *marginais* à “fossa”, à depressão. Waly, ao lado dos Novos Baianos numa das fotos exibidas no encarte do LP *-Fa-Tal-* (1971), de Gal Costa, esclarece que

A gente tentava incorporar as peripécias da vida cotidiana... Era sintomático, pois era o Brasil daquele momento. Você toda hora cambaleava. Era uma dificuldade, um contorcionismo. Igual a quem anda na corda bamba no circo. Ao mesmo tempo, com um elemento circense, para não perder a alegria, para ter vigor (Waly Salomão)<sup>80</sup>.

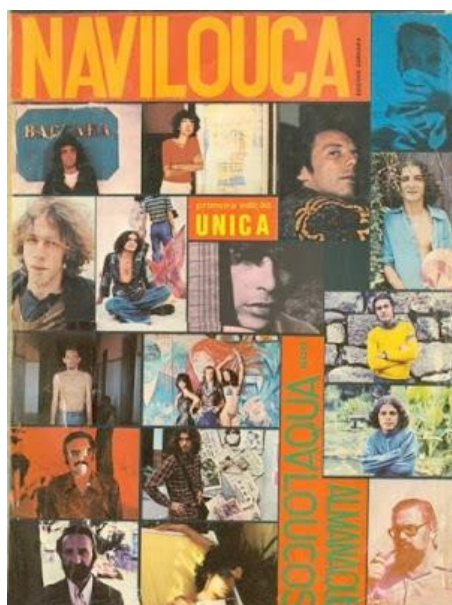


Waly (à esquerda, de óculos de grau), Jorge Salomão (acima, de óculos de sol), Gal Costa (ao meio) com os Novos Baianos. Encarte do LP de Gal Costa *-Fa-Tal-*: *Gal a todo vapor* (Phonogram, 1971).

Entre 1971-72, Waly e Torquato se ocuparam da organização e da coordenação editorial da revista *Navilouca*, publicada em 1974. Primeira edição única, já que foi assim mesmo concebida, efêmera e contingente, visando a driblar a censura e em sintonia com o construtivismo da vanguarda neoconcreta, a revista aglutinou trabalhos de Óscar Ramos, Luciano Figueiredo

<sup>80</sup> In: NADER, Carlos. *Waly Salomão em Pan-cinema permanente...*, op. cit.

(responsáveis pela programação visual), Duda Machado, Chacal, Ivan Cardoso, Stephen Berg, Jorge Salomão, Luiz Otávio Pimentel, Rogério Duarte, Caetano Veloso e de Waly e Torquato. Reuniu, ainda, os concretistas Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos e os neoconcretistas Hélio Oiticica e Lygia Clark, apontando que as divergências entre o grupo paulistano e o carioca, extremadas no fim dos anos 1950, foram superadas ou, ao menos, relativizadas<sup>81</sup>.



NETO, Torquato; SALOMÃO, Waly (coord. e org.), *Navilouca*, Rio de Janeiro, Gernasa e Artes Gráficas, 1974.

Em *Navilouca*, o experimentalismo gráfico e a concepção vanguardista convivem em pé de igualdade com a cultura pop/de massa e, como no panfleto-propaganda do filme *Esta noite encarnarei no seu cadáver* (1967), de Zé do Caixão, com o que Jerusa Pires Ferreira nomeou, noutro contexto, de “cultura das bordas”<sup>82</sup>. E convivem, evidentemente, com o submundo da marginalidade, com a nova sensibilidade da contracultura e com as novas políticas do cotidiano. Uma cena do longa-metragem *Pierrot Le Fou* (1965; *O demônio das onze horas* na versão brasileira) é reproduzida como se os personagens Paul e Virgine estivessem em Arembépe. A homenagem, de Waly, estabelecia nexos entre o par romântico naturalista, onírico, libertário e provocador de Jean-Luc Godard e a liberdade comportamental vivida no oásis baiano do desbunde hippie. Noutra página, o que embasam a fotografia e os seus dizeres parecem ser a terapia corporal de Wilhelm Reich (1897-1957; aluno e discípulo de Freud, com quem rompeu

<sup>81</sup> *Navilouca* foi diagramada pela artista visual Ana Maria da Silva Araújo Duarte (companheira de Torquato) e, a pedido de Caetano Veloso, custeada pela Phonogram. Para uma análise da revista, ver: DUNN, 2008: 156-158.

<sup>82</sup> Ferreira, ao centrar suas análises em Rubens Lucchetti, escritor de histórias em quadrinhos, ficcionista, desenhista e autor da maioria dos roteiros dos filmes de Zé do Caixão, define como “cultura das bordas” aquela que, adjacente à cultura de massa, situa-se no entremeio do massivo e do considerado popularesco-folclórico, como almanaques, bulas de remédios, receitas, curiosidades, ocultismo, esoterismo, espiritismo, etc. (cf. FERREIRA, 2010).

após formular a teoria da “função libertária do orgasmo”) e seus desdobramentos na Bioenergética de Alexander Lowen (1910-2008).



Foto 1: “O último dos moicanos (*Hommage: Pierrot Le Fou — le plus beau film du cinéma*). Em cima do monte formado de areia e raiz de coqueiro cortado, o último dos moicanos proclama: — Paul et Virginie sont encore vivants. Arembepe Verão 72”.

Foto 2: “Estraçalhar as neuras pelas vontades do corpo. Corpo que vibre. Transformar o corpo sofrido em corpo alegre. O homem é o desenvolvimento de sua linguagem”.

Frederico Coelho, em seu estudo sobre a cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970, mobiliza fontes e discute com uma ampla bibliografia para demonstrar que parte delas acabou relacionando indiscriminadamente artistas como Waly Salomão, Torquato Neto, Hélio Oiticica e Rogério Duarte à chamada *geração desbunde*. “Ao contrário dos que apenas praticavam a *curtição do desbunde*”, os considerados marginais – defende o autor – mantinham

[...] uma ligação direta com a poesia concreta e seus cânones construtivistas de rigor formal e de invenção estética. [...] Esses artistas viviam na fronteira entre o engajamento formal e a liberação de suas bases existenciais. O cerne de seus trabalhos encontrava-se nos embates do campo cultural, e não na busca de maior espiritualidade (tema presente nos artigos de Luiz Carlos Maciel, no *Pasquim*) ou de uma vida em comunidade (como aquela formada pelos Novos Baianos, típicos representantes do verdadeiro *desbunde* praticado na época) (COELHO, 2010: 223-224).

Seu esforço se dá no sentido de desvincular aqueles e outros artistas, como os ícones do *cinema marginal* Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla, Neville D’Almeida e Júlio Bressane, do que, historicamente, sobretudo sob a perspectiva da intelectualidade e de agentes culturais herdeiros da hegemonia “nacional-popular”, ficou sendo associado ao desbunde: falta de objetivo, de espírito crítico e de vontade de mudança política. Coelho se concentra nos embates do campo cultural, indicado que nem mesmo entre os chamados marginais havia total compatibilidade de ideias e, menos ainda, homogeneidade estética. Destarte, não se deve essencializar o

desbunde a ponto de afirmar que havia um “verdadeiro”. Corre-se o risco de se perder de vista a ambivalência da gíria em meio às disputas político-ideológicas da época. A cultura marginal teve o seu epicentro na própria linguagem artística e em ações estratégicas que, respectivamente, tensionavam o *mainstream* e o *status quo*. Nada impedia, entretanto, que esses artistas fomentassem o desbunde na medida em que o termo designava um *ethos* libertário e abnegado. Nesse sentido, desbunde e cultura marginal tinham bem mais afinidades que diferenças. Jorge Salomão, por exemplo, fazendo jus à opinião de Jorge Mautner, para quem o desbunde era um estilo de vida não normativo, anárquico e anticonsumista, comentou que

Waly, eu, José Simão, Torquato Neto, Ivan Cardoso, uma turma misturada com Gal Costa, um monte de gente, começamos a fomentar a cultura do desbunde no Rio. Nós não tínhamos dinheiro pra nada, nem pra comer. Eu e Waly morávamos numa pensão vagabundérrima, na rua Viveiros de Castro. Um quarto via o outro. Mas Waly tinha uma alegria extraordinária<sup>83</sup>.

De acordo com Macalé, Waly definia “Vapor barato”, sucesso na voz de Gal Costa em 1971, como “um pobre hino hippie. A ideia é que nós não precisávamos mesmo de muito dinheiro; até porque não tínhamos”<sup>84</sup>. Praticamente um dos que inauguraram o Píer de Ipanema, Macalé compartilhou com Gal, Waly e incontáveis outros, do ideário, do frenesi e, por que não, da moda hippie. Para alguns, ele só faria por merecer as pechas de *maldito* e *desbundado*. Em 1979, tomado de assalto pelo “espírito glauberiano”, Macalé foi a Brasília levar um plano cultural para o ministro, chefe da Casa Civil do governo Geisel, Golbery do Couto e Silva. A visita rendeu-lhe toda a sorte de críticas, a maioria alardeada pelo *Pasquim*. No auge das polêmicas envolvendo as “patrulhas ideológicas”, o músico rebatia: “A esquerda é de direita!”<sup>85</sup>. O ministro, principal articulador da “política de distensão” que culminaria na “abertura lenta, gradual e segura” do regime militar à democracia, ganhou o apoio de Macalé, Glauber Rocha e de Jorge Mautner, que, em entrevista que me concedeu, garantiu que seu livro *Panfletos da nova era* (1980) “foi encomenda direta do Golbery do Couto e Silva”<sup>86</sup>.

Macalé, um simpatizante do anarquismo, direcionou a sua música para o “engajamento formal”, não desassociado, obviamente, da sensibilidade contracultural. Tudo isso é resultado,

<sup>83</sup> Apud LEAL, Cláudio. “Poeta-malabarista: aos 70, Jorge Salomão não pega feitiço”, *Folha de S. Paulo, Ilustríssima*, São Paulo, p. 8, 22 jan. 2017.

<sup>84</sup> In: GOMES, Marcelo. *Anos 70: trajetórias*. Documentário..., *op. cit.*

<sup>85</sup> In: ECHEVERRIA, Regina; CARVALHO, Elizabeth. “A esquerda é de direita” (Entrevista de Jards Macalé), *Veja*, Rio de Janeiro, p. 3-6, 17 out. 1979. O termo “patrulhas ideológicas” foi cunhado por Cacá Diegues para retrucar as acusações de que seu filme *Xica da Silva* (1976) seria racista. Expressão corrente a partir de 1978, ela recebeu um contra-argumento irônico do cartunista Henfil, que passou então a denominar os que pendiam para atitudes “apolíticas nas artes” como arautos da “patrulha odara”, referência à canção de Caetano Veloso (LP *Bicho*. Phonogram, 1977). Entrevistas de vários artistas sobre o assunto, dentre eles Caetano, Mautner, Waly, Maciel, Oiticica, Lygia Clark, Ferreira Gullar, Cacá Diegues, Glauber Rocha e Aldir Blanc, foram publicadas no livro organizado por Carlos Alberto Messeder Pereira e Heloísa Buarque de Hollanda (1980).

<sup>86</sup> Cf. Jorge Mautner em entrevista à autora..., *op. cit.*

em larga medida, de sua estreita proximidade com Duda Machado, Capinan, Waly, Torquato, Rogério Duarte, Hélio Oiticica<sup>87</sup> e Lygia Clark, ela que, desde os anos 1960, demonstrava tal sensibilidade em seus objetos-artísticos sensoriais. A amizade entre Macalé e Lygia se estendeu para a relação paciente-terapeuta, quando a artista, ao regressar de Paris, em 1976, passa a manipular tais objetos sensoriais (como sacos de terra, água, pedras, tubos de ar) como métodos potenciais de cura. Num surto psicótico, Macalé, travado em seu exercício de compositor e sufocado pela opressão da ditadura, e por outras opressões diversas, foi levado até à casa de Lygia, que inicialmente lhe deu um ansiolítico e, para ler, o “Poema sujo” de Ferreira Gullar. Esse episódio, narrado pelo músico à pesquisadora e psicoterapeuta Suely Rolnik<sup>88</sup>, vai ao encontro daquela foto em *Navilouca*, cuja legenda dizia: “Estraçalhar as neuras pelas vontades do corpo. Corpo que vibre...”. Rolnik conclui que

O “Poema sujo” trazia a Macalé a notícia de que o terreno da criação continuava habitado mesmo sob as condições adversas de um autoritarismo dos mais tacanhos. De fato, em Gullar a violência contra o corpo vibrátil havia provocado uma fúria de sua força criadora ao invés de paralisá-la. É isso que levou Lygia a intuir que aquele livro reverberaria no corpo vibrátil de Macalé e o acompanharia em seu desespero diante do intolerável, o que teria talvez o poder de curá-lo do surto (ROLNIK, 2005/2006a: 23).

As novas terapias que surgiam nos anos 1970 dialogavam com a nova sensibilidade da contracultura. Roberto Freire, jornalista, diretor de teatro e psicanalista, tornou-se defensor da antipsicanálise. No pós-64, ele afirma não ter encontrado em nenhum profissional freudiano um posicionamento com o qual se sentisse confortável para tratar dos traumas decorrentes das torturas que sofreu na prisão, já que havia sido militante da juventude católica Ação Popular (AP), agremiação socialista hegemônica na UNE até o golpe. Na contramão da “neutralidade científica” e do que chamou de psicologia burguesa, Freire criou, em 1970, a Somaterapia, um processo terapêutico grupal cujas bases são Wilhelm Reich e o anarquismo. O corpo atrofiado pela sociedade coercitiva, hierarquizada e capitalista é instigado ao movimento, à experimentação e à interação, incluindo, para isso, técnicas de teatro e capoeira angola. A Soma visava, dentre outros aspectos, a melhorar a qualidade na vida sexual (não a quantidade), por meio da liberação, conforme expressão de Reich, da “couraça neoromuscular do caráter”<sup>89</sup>. Pouco em voga no Brasil da década de 1960, o pensamento reichiano foi descoberto por Freire em Paris, especificamente através da peça *Paradise Now* (1965) do Living Theatre. A trupe liderada por

<sup>87</sup> Macalé conta que Oiticica se gabava: “O livro de cabeceira do Macalé é o livro do meu avô!”, cf. Jards Macalé em entrevista à autora..., *op. cit.* Trata-se de *Ação direta*, de José Oiticica, um dos articuladores, no Rio de Janeiro, da Insurreição anarquista de 1918, inspirada na Revolução Russa de 1917.

<sup>88</sup> Cf. Entrevista de Jards Macalé a Suely Rolnik, Grav. digital, 55 min., *In*: ROLNIK, 2005/2006b.

<sup>89</sup> Para mais informações, conferir: Roberto Freire, Entrevista, São Paulo, 22 de maio de 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eyrEOpF0eJ0>. Acesso: 10 jan. 2017.

Julian Beck e Judith Malina, comunitária, itinerante, contracultural, anarco-pacifista e experimental, seria presa em Ouro Preto/MG em 1971, e, logo depois, deportada do país sob um ato de expulsão assinado pelo general Médici<sup>90</sup>.

Convém ainda mencionar a emblemática psiquiatra Nise da Silveira (1905-1999). Presa pelo governo Vargas e afastada do serviço público em 1936 – pouco antes fora filiada ao PCB –, ela é reintegrada, em meados dos anos 1940, ao quadro de médicos do Engenho de Dentro, sanatório que mais tarde acolheria Rogério Duarte, Lanny Gordin e Torquato Neto. Pioneira nos estudos da psicologia analítica do suíço Carl G. Jung, de quem foi aluna, Nise revolucionou a área da terapia ocupacional, posicionando-se radicalmente contrária às práticas invasivas do eletrochoque, da lobotomia e da insulino-terapia. O ateliê de pinturas e modelagens que idealizou para pacientes esquizofrênicos, cujas obras impressionaram o crítico de arte Mário Pedrosa, transformou-se, em 1954, no Museu do Inconsciente.

*Desenho que retrata Nise da Silveira para a resenha assinada por THEMIRA. “Dra. Nise, encontro com a grande mãe”, Flor do mal, Rio de Janeiro, n.º 3, p. 2, 3 ago. 1971.*



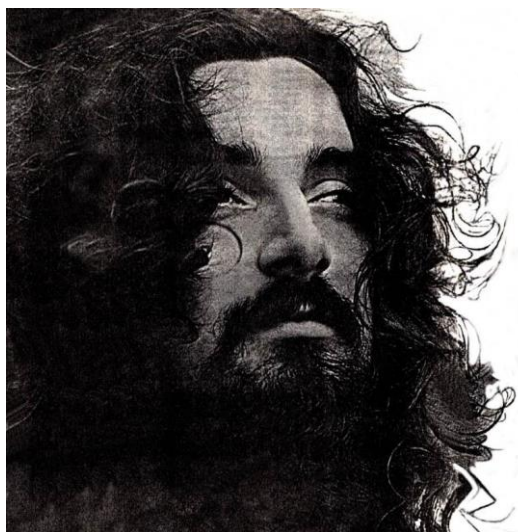
A busca de Nise por decifrar manifestações arquetípicas e místicas do inconsciente, bem como o seu humanismo ao lidar com a loucura, liga-a, mesmo que indiretamente, à contracultura. Uma resenha de seu livro *Jung, vida e obra* (1968), publicada no jornal *underground Flor do mal*, ganhou uma ilustração psicodélica certamente feita por Rogério Duarte. Em realce, vê-se o *Yin e Yang* chinês. Inserida no vasto leque de valores contraculturais, essa simbologia e seus significados, dentre tantos outros ligados ao Oriente, nutriram a concepção de composições e discos, dentre eles *Ou não* (1973), LP de Walter Franco que analiso na sequência.

<sup>90</sup> O Living, fundado em Nova York no final dos anos 1950, prezava por um teatro que abolisse as fronteiras entre palco e plateia. Sua passagem pelo Brasil entre 1970-71, a princípio a convite de Zé Celso para trabalhar com o Teatro Oficina, terminou em Ouro Preto no Festival de Inverno. As apresentações experimentais chocaram moralmente parte dos habitantes e as autoridades, que vislumbraram no consumo de maconha entre os integrantes o motivo para justificar a prisão. Para a “Brigada do Vício” montada na cidade, os atores “são marginais [...]”. Eles nos ofendem com suas roupas, seus cabelos e barbas compridas, sua falta de higiene e seus costumes exóticos. A simples existência do grupo é nociva, pois desvirtua o sexo, a família, os hábitos tradicionais, subvertendo a ordem normal da sociedade”. O caso mobilizou, em abaixo-assinados, nomes do porte de John Lennon, Yoko Ono, Bob Dylan e Marlon Brando. A censura do regime militar, ratificando o conservadorismo da “tradicional família mineira” e vice-versa, ficou exposta à classe artística e intelectual no exterior. Sobre o assunto, ver, por exemplo: KAMINSKI, 2012. A citação consta na p. 170.

### Walter Franco: “Que é que tem nessa cabeça, irmão?”

*Foi a grande revolução que eles detonaram mesmo. A dos irmãos Campos e do Décio. Depois do disco branco pronto eu recebi um convite para me encontrar com eles. E esse encontro se deu na casa do Tom Zé. Estavam lá Augusto, Haroldo e Décio. E eles me perguntaram: “Mas como você chegou a essas soluções? Você ouviu muito John Cage?”. Eu não ouvi nada! Eu cheguei por outros caminhos, os caminhos da intuição. Outros caminhos que acabaram dando no mesmo e foi muito interessante. Houve uma parada ali, mas eu coloco essa questão de lado, porque essas informações já vinham comigo. Como diz Luiz Melodia, tá tudo solto na plataforma do ar... **Walter Franco**<sup>91</sup>.*

Em abril de 1972, Júlio Medaglia, no *Jornal do Brasil*, alertava sobre a “crise da MPB”. Nada de muito relevante, para ele, teria surgido na música popular brasileira depois de findado o Tropicalismo e o período áureo dos grandes festivais. Somente quatro músicos mereceram de sua parte algumas ressalvas: Chico Buarque, pelas letras, Caetano Veloso, pela teatralidade no palco, Gilberto Gil, pela técnica violonística, e Egberto Gismonti, pelo “trabalho sério”<sup>92</sup>. Antes que o ano acabasse, porém, o maestro mudaria de opinião.



Walter Franco, início dos anos 1970.

Estudante de arte dramática na USP e compositor de trilhas sonoras para peças de teatro, Walter Franco participou, nos anos 1960, de todas as edições do Festival Universitário da TV Tupi, tendo, numa delas, como apontei anteriormente, a sua canção “Não se queima um sonho” defendida por Geraldo Vandré. Paulistano nascido em 1945, filho do poeta e político Cid Franco – um dos primeiros vereadores socialistas de São Paulo, cujo mandato foi cassado logo após o golpe de 1964 –, Walter recebeu do pai formação marxista, e, assim como o pai,

<sup>91</sup> CF. Walter Franco em entrevista a Charles Gavin, *Som do vinil: memória da música brasileira*. Disponível em: <http://osomdovinil.org/walterfranco/>. Acesso: 10 mar. 2015.

<sup>92</sup> Cf. MEDAGLIA, Júlio. “Crise da MPB”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 5, 11 abr. 1972.

integrou a essa formação o interesse pela espiritualidade oriental. Ioga, meditação e o pensamento em termos de contrários complementares marcaram sua “virada espiritual” por volta de 1972, quando, com “Cabeça”, surpreendeu a crítica jornalística, o público e os jurados do VII Festival Internacional da Canção da TV Globo (VII FIC).

Naquele ano, a Globo almejava restituir o prestígio que os festivais haviam conquistado na década de 1960. Walter Clark e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni), diretores da emissora, convidaram Solano Ribeiro para organizar e dirigir o evento, ocorrido no ginásio do Maracanãzinho entre setembro e outubro. Concebido com base no “Padrão Globo de Qualidade”, o VII FIC foi o primeiro dos festivais a ser transmitido em TV em cores. Solano encarregou-se de promover uma “pesquisa” entre os novos músicos e de montar o júri, do qual participaram, para mencionar alguns nomes, Nara Leão (presidente), Rogério Duprat, Décio Pig-natari, Guilherme Araújo e os jornalistas Sérgio Cabral, Walter Silva e Roberto Freire (fundador da Somaterapia). Poucos artistas renomados se inscreveram: Baden Powell e Paulo César Pinheiro (“Diálogo”, campeã da fase nacional), Hermeto Pascoal (“Serearei”) e Os Mutantes (“Mande um abraço pra velha”). Além de Walter Franco, dentre os “novatos” estavam Maria Alcina (“Fio maravilha”, de Jorge Ben, que, com “Diálogo”, foi campeã), Fagner (“Quatro graus”), Belchior e Ednardo (“Bip... bip”), Alceu Valença (“Papagaio do futuro”), Renato Teixeira (“Marinheiro”), Sirlan e Murilo Antunes (“Viva Zapátria”), Raul Seixas (“Let me sing, let me sing” e “Eu sou eu, Nicuri é o diabo”) e Sérgio Sampaio (com “Eu quero é botar meu bloco na rua”).

Não há gravações e tampouco filmagens da apresentação de Walter<sup>93</sup>. Sua vanguardista “Cabeça”, classificada para as eliminatórias, desencadeou um clima conturbado envolvendo o público, o júri, os diretores da Globo e a polícia política que acompanhava de perto o evento.

Sem instrumento, desarmado diante do microfone, o compositor Walter Franco falava pausadamente a letra de sua concorrente, “Cabeça” (“Que é que tem nessa cabeça, irmão?/ Que é que tem nessa cabeça, ou não?”), enquanto as vaías aos poucos tomavam a grandiosa redoma do Maracanãzinho. Num certo momento, os movimentos calculados, quase hipnóticos de Franco, um ex-aluno de arte dramática, aparentavam reger a uníssona trilha sonora da plateia. E “Cabeça”, uma letra sem melodia, recitada com fundo de voz e ruídos de sintetizador eletrônico gravados, receberia mais urros depois de classificada. Na reapresentação, Walter manteve-se mudo e estático, no palco, ouvindo a irradiação da fita, e era um vitorioso quando ela terminou. O coro ritmado de insultos, só repetido nos campos de futebol, mostrava que ao menos os poucos mais 4.000 expectadores da primeira eliminatória (calcu-

<sup>93</sup> Foram lançados dois LPs do VII FIC, um com os maiores sucessos de público e o outro com as 12 canções finalistas. “Cabeça” está registrada neste último, porém com um arranjo menos experimental em relação à gravação do LP *Ou não* (Continental, 1973) e com a interpretação do cantor mineiro Eustáquio Senna, cf. VII FIC. LP *As 12 finalistas do VII Festival da Canção Popular*. Som Livre, 1972.

lam-se 3.000 na segunda), não tinham ficado indiferentes. E isso num festival tão pouco emocionante já representava algo raro<sup>94</sup>.

Reiterando essa descrição de Olívio Tavares de Araújo, os jornalistas Afonso Pena e Júlio Hungria, n' *O Pasquim*, compararam a apresentação de Walter com aquela de Jards Macalé no IV FIC (1969). Para Hungria, Walter foi

[...] o único cara de todo o Festival a fazer alguma coisa de útil, a usar a máquina (o sistema, a TV, a indústria cultural). Ele apresentou um número que, bom ou mau, não interessa, produz efeitos, faz a plateia pensar (depois de vaiar). Ele está ali, com aquela música concreta esquisita, espantosa, modificando, num trabalho de formiguinha que seja, os hábitos triviais de uma sociedade<sup>95</sup>.

Afonso Pena, irônico, dizia que o público do VII FIC evoluíra. A Macalé, “líxa”, a Walter, “virado”; dois trocadilhos para as vaias depreciativas<sup>96</sup>. No documentário *Walter Franco Muito Tudo* (2000), Macalé certificaria a relação daquelas propostas iconoclastas: “*Cuidado! Há um Walter lá na porta principal! Cuidado! Há um Franco na porta principal!*”<sup>97</sup>. À violência simbólica no IV FIC, Macalé respondeu com sua típica agressividade musical. O silêncio e a postura pacífica de Walter no palco ganharam, do mesmo modo, “contornos de réplica desrespeitosa” (VARGAS, 2010: 205). Em ocasiões diferentes, dentro de uma “engrenagem racionalizada”, ambos os músicos subverteram o gosto dominante, fazendo jus ao que pregava José Celso Martinez Corrêa: “Todo consentimento entre palco e plateia é um erro ideológico e estético”.

No *Festival Abertura* (TV Globo, 1975), Macalé e Walter protagonizariam mais ousadias. Sentado num vaso sanitário e mastigando rosas entre um verso e outro, Macalé cantou a dissonante “Princípio do prazer”. Num misto de “lirismo underground e harmonia bossa nova”, a composição criticava, conforme observou Vasconcellos (1977: 79), “a domesticação do samba”. Já Walter, com “Muito tudo”, uma homenagem a John Lennon e a João Gilberto, ignorou a plateia e, sob vaias, simulou com Júlio Medaglia – arranjador da canção que se negava a ser canção – um jogo de dados imaginário. Dos “malditos”, também participaram de Abertura Luiz Melodia (“Ébano”) e Jorge Mautner (“Bem te viu”, parceria com Nelson Jacobina).



Walter e Macalé. 1988. Fonte: [www.jardsmacalé.com.br](http://www.jardsmacalé.com.br)

<sup>94</sup> Cf. ARAÚJO, Olívio Tavares de. “Sinal de vida – Walter Franco: ‘já tenho a cabeça, só faltam tronco e membros’”, *Veja*, São Paulo, n.º 212, p. 83-84, 27 set. 1972.

<sup>95</sup> Cf. HUNGRIA, Júlio. “Cada cabeça, uma sentença”, *Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 170, p. 17, 2 a 7 out. 1972.

<sup>96</sup> Cf. PENA, Afonso. “Fique: fase nacional”, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 169, p. 10, 26 set. a 1.º out. 1972.

<sup>97</sup> Cf. BECHARA, Bel; SERPA, Sandro. *Walter Franco Muito tudo*; Documentário, 25 min., Estúdios Mega/Zootrópio, 2000.

Em depoimento a Ana Maria Bahiana, Walter confirmou que aquele momento, no VII FIC, foi “de grande violência. Eu sabia que estava confundindo as pessoas lançando o sim e o não numa contagem muito rápida. As pessoas reagiam jogando de volta uma carga negativa fortíssima, mesmo quando eu repetia uma palavra positiva como ‘irmão’” (*apud* BAHIANA, 2006b: 274-275). O compositor certamente não esperava que uma plateia de festival acolhesse uma música incompatível à fruição das massas, que subjugava a compreensão fácil. A palavra “irmão”, ainda que remetesse à solidariedade cristã tão abundante na MPB da década de 1960, não surtia o mesmo efeito. Num *happening à la* John Cage em 4’33’’ (1952) – obra conceitual em que o pianista, frustrando as expectativas, não executava nota alguma –, Walter integrou a agitação e as vaías à própria *forma* de “Cabeça”.

Antes da última fase nacional do VII FIC, militares exigiram que a TV Globo demitisse Nara Leão do júri, alegando que ela havia concedido uma “entrevista subversiva” ao *Jornal do Brasil*. Solano Ribeiro destituiu todo o corpo de jurados, com a intenção, segundo ele, de provocar uma “situação política”. Para Décio Pignatari e Rogério Duprat, tal atitude tinha a ver com “Cabeça”, que, se dependesse deles e da maioria dos jurados, levaria a primeira colocação<sup>98</sup>. À parte essas controvérsias, o interesse da Globo estava bem mais voltado para Maria Alcina. Mulher de timbre marcante, tessitura vocal grave, vestida com trajes coloridos e abusando de trejeitos extravagantes, Alcina contagiou a plateia com a canção de Jorge Ben, que, em pleno Maracanãzinho, homenageava o atacante do Flamengo “Fio Maravilha”. Substituído por uma delegação estrangeira, o júri demitido redigiu um manifesto no qual criticava a Globo e a censura, indicando ainda sua decisão a favor de Walter Franco e de Ari do Cavaco e César Augusto, autores de “Nó na cana”. Ao subir ao palco para ler o manifesto, Roberto Freire foi arrastado para uma sala onde sofreu agressão de policiais, e, com Duprat, que tentou impedir, preso pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) (cf. MELLO, 2003: 427).

Apesar do “Padrão Globo de Qualidade”, o VII FIC registrou índices baixos de audiência e chegou a dar prejuízo para a emissora. Solano Ribeiro constatou que o público, de apenas quatro mil pessoas, foi ao Maracanãzinho para ver o espetáculo, e não para ouvir e apreciar as canções<sup>99</sup>. Embora ainda funcionassem como espaços de sondagem de “novos talentos”, os festivais naquele formato esmoreciam sob a organização sistêmica da indústria fonográfica. Numa longa entrevista ao *Pasquim*, por exemplo, André Midani relatava que sua gravadora vendeu, em 1973, mais discos do que todo o mercado brasileiro vendia em 1968, “quando ela

<sup>98</sup> Cf. MELLO, 2003: 421-424; “Militares regeram festival de música da Globo em 72”, *Folha de S. Paulo*, *Ilustrada*, São Paulo, p. E3, 27 maio 2000.

<sup>99</sup> Cf. Solano Ribeiro, *apud* “Fora do ar”, *Veja e Leia*, n.º 213, p. 73-74, 04 out. 1972.

tinha uma participação no mercado de 11%, e hoje ela tem uma participação de 22%”. O diretor geral da Phonogram no Brasil insistia na distinção entre *músicos de catálogo* e *músicos de marketing*, chamando uns de “vanguarda” e os outros de “retaguarda”. Era preferível apostar no LP experimental de Caetano Veloso *Araçá azul* (1973), retumbante fracasso de vendas, do que contratar Walter Franco em princípio de carreira. Era mais conveniente manter no elenco Odair José – “cantor das empregadas”, expressão que pretendia designar o recorte de classe de seu público – que investir num grupo que despontava como os Secos & Molhados. A Phonogram já tinha seu *cast* definido e suas faixas de consumo asseguradas; não era mais aventureira como antes. A consolidação desse estágio mais integrado, racional e capitalizado na indústria fonográfica se deu entre 1972 e 1973<sup>100</sup>.

Muito do que não convinha às *Majors* foi abarcado pela Continental naquele início dos anos 1970, gravadora de capital nacional que lançaria discos emblemáticos de Walter Franco, Secos & Molhados e de Tom Zé. Recluso e um tanto afastado de seus pares tropicalistas, Tom Zé caiu num ostracismo do qual só sairia na década de 1990, ao ser “descoberto” pelo compositor e produtor David Byrne. Faixa que abre e conclui o LP *Todos os olhos* (1973), “Complexo de épico”, título inspirado no complexo de Édipo freudiano, criticava a renitência das canções de cunho épico. Reafirmando seu compromisso com o experimentalismo – a partir desse disco bem mais radical –, Tom Zé tinha como alvos a autocensura e a postura heroica e austera que reputava a “todo compositor brasileiro”, principalmente àqueles herdeiros do nacional-popular, aludindo, para isso, à canção “Roda viva” de Chico Buarque:

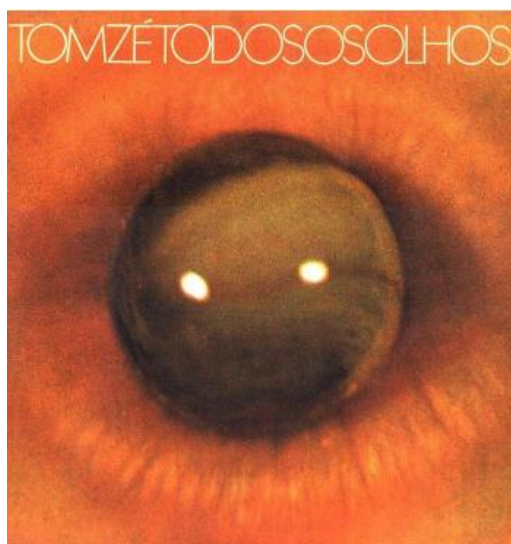
Todo compositor brasileiro é um complexado.  
 Todo compositor brasileiro é um complexado.  
 Por que, então, esta metáfora coringa chamada “válida”  
 Que não lhe sai da boca?  
 Como se algum pesadelo estivesse ameaçando os nossos compassos  
 Com cadeiras de roda, roda, roda, roda?  
 E lá vem ele sério, parecendo sério [...].

Deslocando a prosódia da métrica, referia-se a uma frase que ouviu de Décio Pignatari: “*E por que, então, esta vontade de parecer herói ou professor universitário?/ Aquela tal classe que o passa a aprender com os alunos, quer dizer, com a rua, ou não vai sobreviver!...*”. Do antiacademicismo desses versos pode-se apreender um espírito contracultural que remonta

<sup>100</sup> Cf. “Entrevista com o cara que decide o que você vai ouvir” (André Midani), *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 242, p. 8-12, 19 a 25 fev. 1974. Vai nessa mesma direção o alto investimento que a EMI-Odeon garantiu ao seu *cast* considerado “sofisticado” a partir, sobretudo, de 1973, de que é exemplo o álbum duplo de Milton Nascimento *Milagre dos peixes*, experimental, caro e com faixas cujas letras foram parcial ou totalmente censuradas (cf. DINIZ, 2017: cap. 3).

às antiuniversidades<sup>101</sup>. Já na faixa-título “Todos os olhos”, Tom Zé, que a interpreta valendo-se de gritos e gemidos no estilo bem-humorado e tragicômico que lhe é habitual, engendra ao mesmo tempo duas figuras: a do desbundado, no claro intuito de rebater cobranças em relação ao engajamento do artista, e o do militante político, que padecia nos “porões da ditadura”:

De vez em quando  
 Todos os olhos se voltam pra mim  
 De lá de dentro da escuridão  
 Esperando e querendo que eu seja um herói  
*Mas eu sou inocente/ Eu sou inocente/ Eu sou inocente...*  
 De vez em quando  
 Todos os olhos se voltam pra mim  
 De lá do fundo da escuridão  
 Esperando e querendo que eu saiba  
*Mas eu não sei de nada/ Eu não sei de nada/ Eu não sei de nada...*



Capa do LP de Tom Zé *Todos os olhos* (Continental, 1973). Coordenação do projeto gráfico: Décio Pignatari.

O LP acusava as diversas formas de vigilância e de repressão. Isto é, *todos os olhos* dos quais dispunham os militares, inclusive “o olho do cu”, já que era essa a intenção da capa elaborada por uma equipe coordenada por Décio Pignatari. Sobre o que parece ser uma boca com uma bola de gude inserida no meio dos lábios, algumas fontes garantem que se tratava da foto de um ânus feminino<sup>102</sup>. Sendo isto ou sendo aquilo, Tom Zé contornava a censura e estampava ali seu sarcasmo. Era como se proferisse contra o regime militar o insulto chulo que conhecemos.

<sup>101</sup> No documentário *Tropicália*, de Marcelo Machado, Tom Zé se lembra de que, nos anos 1960, Décio Pignatari costumava hastear o refrão: “Se a universidade não aprender com a rua, vai fechar!”. In: MACHADO, Marcelo. *Tropicália*. Documentário, 87 min., Bossa Nova Films/Imagem Filmes, 2012.

<sup>102</sup> Essa informação, motivo de controvérsias entre os responsáveis pela produção do disco, pode ser encontrada em: <https://chicoandrade.wordpress.com/2011/11/15/inedito-foto-original-da-capa-do-disco-de-tomze/>. Acesso: 12 dez. 2013. Para uma análise detalhada do LP *Todos os olhos*, ver: FREIRE, 2015: 85-118.

Walter Franco integrou o elenco da Continental a convite do jornalista Walter Silva, júri no VII FIC e diretor artístico da gravadora. Para conceber *Ou não* (1973), LP de estreia e autoral, o músico contou igualmente com Décio Pignatari na coordenação gráfica e, no quesito produção, com Rogério Duprat. *Ou não* foi gravado no estúdio paulistano Eldorado, o mesmo no qual Caetano Veloso, um ou dois meses depois, gravaria *Araçá azul* (Phonogram, 1973), cujos arranjos são de Duprat. Se Walter não passou incólume pelo Tropicalismo, Caetano não passou incólume por “Cabeça”. O que se nota nos dois discos são influências mútuas, uma mesma radicalidade experimental a tensionar o *mainstream*<sup>103</sup>. Isso devido, em parte, ao fato de o Eldorado ser o único estúdio brasileiro a dispor, no início dos anos 1970, de uma mesa com 16 canais. Sob a responsabilidade do engenheiro de som Marcus Vinicius – outro tachado “maldito” após emplacar (e empacar) seu primeiro LP<sup>104</sup> –, o equipamento, se comparado com as mesas básicas de dois ou quatro canais, aumentava em muito a possibilidade de distribuição das vozes, oferecendo novos recursos para a equalização e mixagem do som estéreo.

Como quem assume personagens, recorrendo a entonações variadas, Walter transporta para o seu disco a experiência que adquiriu no teatro. Ao caráter minimalista das músicas não escapa, portanto, texturas densas e, como na faixa de abertura, um tratamento estético muitas vezes agressivo. “Mixturação”, para a qual há apenas dois violões, baixo e percussões, é uma canção de versos tão ambíguos quanto o título do LP. Seria uma crise diante do imponderável? Uma desilusão amorosa que se almeja superar? O impasse do artista naquele período de exceção? Ou um parto doloroso e difícil? Em relato a Ayrton Mugnaini Jr., Walter afirmou ter trocado a palavra *feto* por *afeto* para que a letra não fosse novamente barrada pela censura (*apud* MUGNAINI JR., 2013: 395).

**A:** O raciocínio lento/ O poço, o pensamento.

O olho, o orifício/ O passo, o precipício.

**B:** *Eu quero que esse teto caia/ Eu quero que esse afeto saia.*

*Eu quero que esse teto caia/ Eu quero que esse afeto saia, já! (de mim).*

**A:** Um vermelho natural/ No rosto e no lençol.

Com gosto de água e sal/ Misturando o bem e o mal.

A opressão em diversos níveis levou o músico a se interessar pela Terapia primal, com a qual provavelmente tomou contato nos laboratórios experimentais de teatro. Essa que é considerada uma terapia de choque foi criada na década de 1960 pelo estadunidense Arthur Janov, psicólogo e psicanalista que chegou a tratar de personalidades como John Lennon e Ioko Ono. *John Lennon/Plastic Ono Band* (EMI, 1971), disco que inaugurava a carreira solo de Lennon após o fim dos Beatles, consiste numa espécie de resultado desse processo terapêutico. Com-

<sup>103</sup> Para uma análise semiótica do LP *Araçá azul*, conferir: DIETRICH, 2003.

<sup>104</sup> Cf. Marcus Vinicius. LP *Dédalus*. Continental, 1974.

preendendo que as neuroses adultas estariam intimamente vinculadas aos traumas de infância e de nascimento, a terapia propunha reconectar o paciente aos primeiros anos de vida. A autoconsciência de sofrimentos retidos no subconsciente, incluindo o sofrimento do parto, quando se é “expulso” do ventre materno, conduziriam à catarse do “grito primal”. Esse grito contundente, que Walter externaria depois em “Canalha”, de seu LP *Vela aberta* (Epic/CBS, 1979), estava anunciado em “Mixturação”. Na Seção B, seu canto esgançado dá a medida da violência, da dor e do sufoco de algo entranhado sem acabar de nascer. Todavia, o *a-feto* truncado, reforçado por alusões ao sangue e ao pranto (“vermelho natural”/“água e sal”), não deixava de ser a criação tolhida, que se desejava, a qualquer custo, lançar para fora<sup>105</sup>.

Noutra mais evidente referência à censura, Walter brinca com as palavras em “Me deixe mudo”, delineando-as sílaba por sílaba sobre um ostinato ao violão, que, a princípio, não passa de uma nota aqui outra acolá. A estrutura circular, tal qual um mantra ou *moto continuum*, vai aos poucos revelando a melodia e a letra num jogo de perguntas e respostas:

Não me pergunte/ Não me responda  
 Não me procure/ E não se esconda  
 Não diga nada/ Saiba de tudo  
 Fique calada/ Me deixe mudo  
 Seja no canto/ Seja no centro  
 Fique por fora/ Fique por dentro  
 Seja o avesso/ Seja a metade  
 Se for começo/ Fique à vontade  
 Não me pergunte/ Não me responda  
 Não me procure/ E não se esconda...

Ninguém menos que Chico Buarque, tido na época como o músico inimigo n.º 1 do regime, gravaria “Me deixe mudo” no LP *Sinal fechado* (Phonogram, 1974). Mas foi na interpretação de Walter que Augusto de Campos vislumbrou o maior registro de silêncio no âmbito da música popular brasileira: “um silêncio que fala, e não uma pausa comum”<sup>106</sup>. Sem se furtar, no entanto, de abordagens mais convencionais e comerciais naquele início de década, Walter é autor do tema de abertura da novela *Hospital*, exibida pela TV Tupi em 1971 e, o tema, lançado num compacto simples pela Philips<sup>107</sup>.

Quem olhar pro fundo do poço/ Quem olhar pro fundo do poço  
 Vai ter

<sup>105</sup> Cf. Em entrevista a Charles Gavin, Walter comenta de passagem sobre a Terapia primal. Referindo-se aos seus LPs *Ou não* (1973) e *Revolver* (1975), diz que “esses dois discos sintetizam isso, é a linguagem do autocohecimento. É uma coisa assim..., até o grito primal. A busca da terapia através do grito, de você botar tudo pra fora. De você ao mesmo tempo recuperar o equilíbrio”, cf. Walter Franco em entrevista a Charles Gavin, *Som do vinil...*, *op. cit.*

<sup>106</sup> Cf. Augusto de Campos. In: BECHARA, Bel; SERPA, Sandro. *Walter Franco Muito Tudo...*, *op. cit.* Para uma análise detalhada de “Me deixe mudo”, ver: STESSUK, 2008.

<sup>107</sup> Cf. “Tema do hospital” (Walter Franco). Walter Franco. Compacto simples. Philips, 1971. Para a abertura da novela *Hospital*, consultar: <https://www.youtube.com/watch?v=BPs8O3HigoA>. Acesso: 10 ago. 2015.

Quem se olhar dos pés ao pescoço/ Quem se olhar dos pés à cabeça  
 Vai ver/ Que tudo é tão simples/ Que tudo é tão claro  
 Quem passar por cima do muro/ Quem passar por cima do muro  
 Vai ter  
 Quem passar por cima do mundo/ Quem passar por cima do mundo  
 Vai ver/ Que tudo é profundo/ Que tudo é tão simples

No LP *Ou não*, “Tema do hospital” é “No fundo do poço”. Com o canto pausado e enfático, repetindo insistentemente algumas palavras, e a elas intercalando ruídos vocais *nonsense*, Walter converte o que então era uma balada singela de dois acordes numa canção experimental de arranjo soturno. A letra que antes soava leve, despreziosa e até infantil é redirecionada para a contemplação do vazio, para a autorreflexão e meditação. Nos ritmos irregulares das percussões, nos solos do banjo que mais parece um *sitar* e nos pedais contínuos e esparsos do violão e do violoncelo – à semelhança do que faz uma *tambura* – são tecidas relações idiomáticas com a música não ocidental, tanto a africana quanto, sobretudo, a indiana<sup>108</sup>. Já “Cabeça”, um constructo em que as vozes se sobrepõem e se atravessam distribuídas entre os canais – Caetano se vale desse mesmo procedimento em “De conversa” (LP *Araçá azul*) –, prescinde de melodia, harmonia, de ritmo e instrumentação, muito embora a mesa de som seja aqui um instrumento.

Que é que tem nessa cabeça irmão  
 Que é que tem nessa cabeça ou não  
 Que é que tem nessa cabeça saiba irmão  
 Que é que tem nessa cabeça saiba ou não  
 Que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode irmão  
 Que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode ou não  
 Que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode explodir irmão  
 Que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode explodir ou não

Ainda que se possa reconhecer na gravação uma frase-guia (“*Essa cabeça, saiba que ela pode explodir, ou não!*”), a letra não é exposta tal qual foi concebida, desobedecendo qualquer linearidade. À técnica dadaísta de recortes e recombinações variadas juntam-se uma porção de gemidos, sons guturais e *nonsenses*, palavras aleatórias, menções *en passant* de outras faixas do LP *Ou não*, ecos e silêncios; porém silêncios que correspondem ao ruído de baixa frequência produzido pela fita magnética, tecnologia indispensável à gravação estereofônica. Há uma dinâmica dialógica mesmo quando a polifonia vocal culmina numa massa sonora. É como se cada voz projetasse um estado psíquico, indo do alheamento ao total desespero e da lucidez ao

<sup>108</sup> A utilização ou mesmo a referência a instrumentos indianos na música popular contracultural e/ou herdeira das vanguardas devem-se, em larga medida, ao pioneirismo dos Beatles. O *sitar* aparece, por exemplo, na canção de John Lennon e Paul McCartney “Norwegian Wood (This bird has flown)”, do LP *Rubber Soul* (Parlophone, 1965). E a *tambura* na canção de George Harrison “Within you without you”, do LP *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (Parlophone, 1967).

ininteligível. “Quê que tem” ora interroga e ora é desdém. Contraponto à afirmação, “Ou não” é também uma interjeição a alertar para a iminência da “explosão da cabeça”. Da loucura inevitavelmente tematizada pode-se igualmente cogitar violência e medo da morte como possibilidades de significação. Seja como for, no desfecho dos quase cinco minutos de música, a realidade normativa interpela o vozerio onírico: “*Que dia é hoje? Que dia é hoje? 19 de dezembro de 1972. Que horas são? Que horas são? Eu não tenho relógio. Onze e meia, onze e meia e vinte e seis...*”; diálogo este ao qual se segue um suspiro de alívio.

Partindo da noção de “linguagem da fresta” de Gilberto Vasconcellos, Vasconcellos que reconhecia em Walter Franco o enfrentamento do problema da exaustão das formas<sup>109</sup>, Roberto Bozzetti propôs uma tipologia binária (sem ignorar intersecções) para a canção do pós-68. De um lado, estariam as *canções de confronto*. Marcadas pela *pletora do discurso*, estas “serviram para desnudar a violência e o arbítrio do tempo, mas seu efeito mais imediato foi silenciar os cancionistas”, e prejudicar, na acepção do autor, a indústria fonográfica. De outro lado, marcadas pelo influxo da contracultura, pelo deslocamento à subjetividade e pelo que chamou de *rarefação do discurso*, estariam as *canções de esgar*. Seus textos enigmáticos e seus gritos no canto teriam sido “de forma geral testemunhas do péssimo estado de coisas para a prática dos cancionistas” (cf. BOZZETTI, 2007: 138-141).

Por mais que o contexto especificamente político estivesse internalizado na própria sintaxe das obras, propositalmente ou não, tipologias como esta tendem a estipular vínculos muito simétricos entre experimentalismo, censura e repressão, como se um dependesse das outras para existir na época. É relegado a um segundo plano o papel imprescindível de uma revolução tecnológica sem precedentes. Dois traços-chave distinguem o experimentalismo de acordo com Umberto Eco: *presença de novos materiais*, resultantes de pesquisa científica, e *mudança de método*, que implica negar aspectos basilares de determinada tradição. “Cabeça”, no caso, isenta de melodia, algo fundamental à canção, flertava com o *avant-garde* da música erudita, sobretudo com a *música concreta* de Pierre Schaeffer e – como indiquei – com o *silêncio* de Cage, ainda que o silêncio de Walter fosse mais fruto de sua intuição e meditação. O compositor e intérprete, além do mais, ao se debruçar sobre o potencial semântico, sonoro e visual da palavra, conferindo às suas criações um caráter substancialmente isofórmico, foi um dos que melhor reatualizou a proposta *verbivocovisual* dos poetas concretistas.

No final dos anos 1960, os tropicalistas haviam realizado uma crítica interna à própria canção feita no Brasil, notadamente à maneira como ela vinha sendo conduzida pela MPB. A

<sup>109</sup> Para comentários do autor a respeito de Walter Franco, conferir: VASCONCELLOS, 1977: 38.

desconstrução tropicalista da canção, através do rock, do *kitsch*, do pastiche, da paródia e dos arranjos repletos de elementos visuais e performáticos, foi, para Santuza Cambraia Naves, levada adiante pelos músicos da “geração 70” (cf. NAVES, 2010: 95-107). É preciso considerar, todavia, que essa geração heterogênea de músicos bebeu de outras fontes e encabeçou novas nuances. Walter, talvez seu expoente mais radical, abria uma tangente bem menos explorada. “Nem mesmo os protagonistas da Tropicália tinham ido tão longe” (*apud* STESSUK, 2008: 1), avaliaria Augusto de Campos<sup>110</sup>.

“Cabeça”, definida por seu compositor como *antimúsica*<sup>111</sup>, rompia com formas e parâmetros que a música popular herdou do classicismo e do romantismo. Não se tratava de uma canção e tampouco de música instrumental, já que possuía letra e nenhum instrumento, a não ser a voz e a mesa de som. Sem entrar no mérito da viabilidade de vanguardas emergirem na cultura de massa – *neovanguarda*, por justamente assimilar o massivo, é o termo mais adequado tanto para a Tropicália quanto para uma parcela da produção artística que a sucedeu –, o AI-5 e a reestruturação da indústria cultural reduziam os espaços públicos para ações vanguardistas. Na música, o LP *Ou não* – mas também o *Araçá azul*, de Caetano, e o *Todos os olhos*, de Tom Zé – radicalizava técnicas e pressupostos de vanguarda em circuitos agora mais restritos dentro do mercado<sup>112</sup>.



Capa e contracapa do LP de Walter Franco *Ou não* (Continental, 1973).

Coordenação do projeto gráfico: Décio Pignatari.

<sup>110</sup> Uma concepção experimental parecida com a de “Cabeça” havia sido levada a cabo por Gilberto Gil, Rogério Duarte e Rogério Duprat em “Objeto semi-identificado” (LP *Gilberto Gil*. Phonogram, 1969).

<sup>111</sup> In: “Música brasileira em 72: louka retrospectiva”, *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, n.º 36, p. 4, 5 jan. 1973.

<sup>112</sup> Sobre o “fim das vanguardas” no caso das artes visuais no Brasil, naquele início da década de 1970, conferir: FREITAS, 2013: 316-321. Para uma análise do Tropicalismo a partir da *Teoria da vanguarda* de Peter Bürger ([1974] 2008), consultar: ZAN, 1996: 198-234. E para uma discussão sobre vanguarda e cultura de massa, ver: HUYSEN: 1983; 1997.

Ao invés de estampar na capa seu rosto e seu nome, Walter optou pela mosca, cuja foto, reproduzida em tamanho real, foi tirada, segundo ele, no lixão de São Paulo. Coincidentemente ou não – ou porque tudo está mesmo “solto na plataforma do ar...” –, a mosca, simbólica, foi acionada por Raul Seixas naquele mesmo ano de 1973 na famosa canção “Mosca na sopa” (LP *Krig-Há Bandolo*. Phonogram, 1973). Bem mais inconveniente aos ouvidos, no entanto, a mosca de Walter não ultrapassou a cifra irrisória de uma ou duas centenas de cópias vendidas quando lançada<sup>113</sup>. No encarte dessa primeira tiragem havia um envelope. E, dentro dele, uma classificação dos animais do universo tal qual uma apócrifa Enciclopédia Chinesa, intitulada *Empório celestial de conhecimentos benévolos*:

*Os animais se dividem em:*  
 (a) *pertencentes ao Imperador;*  
 (b) *embalsamados;*  
 (c) *amestrados;*  
 (d) *leitões;*  
 (e) *sereias;*  
 (f) *fabulosos;*  
 (g) *cães vira-latas;*  
 (h) *os que estão incluídos nesta classificação;*  
 (i) *os que se agitam como loucos;*  
 (j) *inumeráveis;*  
 (k) *desenhados com um pincel finíssimo de pelo de camelo;*  
 (l) *etcetera;*  
 (m) *os que acabaram de quebrar o vaso;*  
 (n) *os que de longe parecem moscas.*

Desprovida de critérios lógicos, muito embora ordenada conforme o sistema abecedário, essa classificação descomunal é mencionada pelo escritor argentino Jorge Luís Borges em “O idioma analítico de John Wilkins”. Pensador britânico do século XVII, Wilkins se engajou no intento de forjar um esquema linguístico comum a toda a humanidade, negligenciando evidentemente o complexo enredo de representações e sentidos que as palavras assumem no tempo e nos espaços. Sua catalogação engenhosa, porém ambígua, especulativa, redundante e vulnerável, fez com que Borges a comparasse com a tal enciclopédia, concluindo que, “notoriamente, não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural. A razão é muito simples: não sabemos o que é o universo” (BORGES, [1952] 2007: 121-126).

Walter Franco e Décio Pignatari, ainda que conhecessem o texto chinês, provavelmente se inspiraram n’“O idioma analítico...” para bolarem o projeto gráfico de *Ou não*, ou, quem sabe, até mesmo n’*As palavras e nas coisas* (1966) de Michel Foucault, livro que nasceu da leitura do ensaio de Borges. De onde quer que tenha vindo a ideia, a embalagem do disco reafirmava a sua proposta composicional: palavras mobilizadas como signos sonoros e visuais, e

<sup>113</sup> Cf. Walter Franco em depoimento concedido à autora por e-mail, 19 nov. 2016.

articuladas de maneira a suscitar múltiplos sentidos. Descontextualizado à mercê da imprensa, *Ou não* acabou se tornando um bordão atribuído a Caetano Veloso, não raras vezes acusado de se deixar cair em contradições em assuntos envolvendo política. Ao nomear seu disco, cujo título na contracapa estava menos para um “Ser *ou* não ser” que para um “Ser *e* não ser”, Walter colocava em cheque, em realidade, o pensamento cartesiano ocidental. Adepto entusiástico do *Livro do caminho e da virtude*, o *Tao te Ching* (cf. STESSUK, 2008), ele incorporava em seu processo criativo o princípio chinês-oriental *Yin* e *Yang*, opostos complementares igualmente caros a Gilberto Gil no pós-exílio.

Ademais de sintetizar a *estética do silêncio* e a *estética do ruído* que, juntas, envolvem o LP – haja vista a mosca com sua conotação de incômodo e de sujeira sobre o fundo *clean* –, a embalagem minimalista de *Ou não* remetia ao *Álbum branco* dos Beatles<sup>114</sup>. Walter transparecerá o seu apreço declarado pela banda britânica no trabalho seguinte, *Revolver* (Continental, 1975), marcado pela presença mais enfática do rock e, por consequência, mais palatável comercialmente, sem que nele se perca, contudo, a veia experimental. Walter homenageia John Lennon na capa: o termo branco, os cabelos compridos, as mãos nos bolsos e a travessia de uma rua evocam a figura do ídolo em *Abbey Road*<sup>115</sup>. Já o título é uma indubitável paranomá-sia do *Revolver* dos Beatles<sup>116</sup>. O que em inglês é o substantivo *revólver*, em português é *revolver*, verbo do qual se podem extrair outros tantos como *revirar*, *retornar* e *redefinir*: *revirar* a canção por meio das práticas experimentais, *retornar* para si em busca do autoconhecimento e *redefinir* novos caminhos, fossem pessoais ou coletivos. É por isso, também, um *refazer*, em sintonia com o *Refazenda* de Gil, lançado no mesmo ano de 1975. *Refazenda* amadurecia questões abordadas em *Expresso 2222* (1972), no qual o tropicalista registrou composições como “Oriente” e “O sonho acabou”. Em “Flexa”, a faixa mais cênica de *Ou não*, cuja letra, as onomatopeias e a interpretação simulam uma situação de violência, Walter cita textual e musicalmente o verso “Se oriente, rapaz...”; e, para conceber seu *Revolver*, decerto prestou muita atenção no que Lennon dizia na canção “God”<sup>117</sup>, tal como Gil demonstrara em “O sonho acabou”.

<sup>114</sup> Cf. The Beatles. LP *The Beatles (Álbum branco)*. Apple Records, 1968.

<sup>115</sup> Cf. The Beatles. LP *Abbey Road*. Apple Records, 1969.

<sup>116</sup> Cf. The Beatles. LP *Revolver*. Parlophone, 1966.

<sup>117</sup> Cf. John Lennon e Yoko Ono. LP *John Lennon/Plastic Ono Band*. EMI, 1971.

## IV – CONTRACULTURA E MISTICISMO NO EXÍLIO

### *O Demiurgo e outras peripécias*

*O que nós tentamos fazer chamou a atenção dos outros compositores novos, brasileiros. Eles foram, de certa maneira, e modéstia à parte, influenciados pelas nossas ideias. Mas nós já não estamos no Brasil. Já não há o Tropicalismo como movimento. De modo que o que a gente faz, hoje, é irresponsável com relação ao movimento tropicalista.*

**Caetano Veloso<sup>1</sup>.**

*Caetano e eu andávamos muito preocupados com a lógica, a razão e a História. As discussões multiplicavam-se. A ideia do filme brotou como uma flor selvagem da boca de Caetano. Foi ele quem propôs: “Vamos fazer um filme?”. O filme é a fusão de quatro fortes influências: expressionismo alemão, Godard, Glauber e pop americana. E um quinto elemento tropicalmente brasileiro de chanchada. [...] Claro que o filme é muito mais, como tudo é muito mais. Jorge Mautner<sup>2</sup>.*

Em 1970, Jorge Mautner viajou de Nova York a Londres, onde conheceu pessoalmente os baianos então exilados, fundando ali, em suas palavras, uma “célula democrática”<sup>3</sup>. Em sua longa-metragem *O Demiurgo*<sup>4</sup>, concebido na capital inglesa, a maior parte dele na residência do brasileiro Arthur de Mello Guimarães, Mautner encarna o personagem vampiresco de Satã, “A negação”. O filósofo Sócrates, chamado de “O pai da razão”, é vivido de forma caricatural pelo escultor, pintor e performer José Roberto Aguillar, outro antigo companheiro do *Partido do Kaos*. “Kaos Filmes”, aliás, conforme aparece nos créditos do longa, nem produtora e nem agência cinematográfica, era nada mais – diz Mautner – que “uma brincadeira” para se referir à turma que criara em São Paulo nos anos 1950<sup>5</sup>. Caetano Veloso é o protagonista Demiurgo, uma mistura de profeta, oráculo, ilusionista e guru incrédulo, irônico e melancólico. A Jards Macalé, que, a convite de Caetano, chegara a Londres para auxiliar o tropicalista nos arranjos e assumir a direção musical do LP *Transa*<sup>6</sup>, foi dado o papel de “emissário do país misterioso”. Dele trazia notícias para Demiurgo, dadas em forma de canção improvisada *a capella* e

<sup>1</sup> Caetano Veloso, já exilado, durante um show em Lisboa (1969). In: MACHADO, Marcelo. *Tropicália*. Documentário, 87 min., Bossa Nova Films/Imagem Filmes, 2012.

<sup>2</sup> Cf. Jorge Mautner. “Caetano, Gil e eu”, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 101, p. 2-3, 10 a 16 jun. 1971.

<sup>3</sup> Cf. Jorge Mautner em entrevista à autora. Grav. digital, 100 min. Rio de Janeiro, 06 fev. 2016.

<sup>4</sup> Cf. MAUTNER, Jorge. *O Demiurgo*. Longa-metragem, 80 min., Londres, Kaos Filmes, 1971. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BoWwYkMVJYk>. Acesso: 10 jan. 2015.

<sup>5</sup> Cf. Jorge Mautner em entrevista à autora..., *op. cit.*

<sup>6</sup> Cf. Caetano Veloso. LP *Transa*. Phonogram/Philips, 1972.

gestualidades que remetiam àquelas dos rituais de candomblé<sup>7</sup>. Já Gilberto Gil é deus Pã, entidade da mitologia grega, protetor dos bosques, hedonista e amante da música.

Satã quer corromper Demiurgo; devolver-lhe a inocência por meio de um pacto lavrado a sangue: “Pense bem, meu caro Demiurgo. A história está mudando, não há tempo a perder”. Porém, mal sabe ele que Demiurgo é metade deus e metade demônio. Sócrates caiu em decadência; deixou-se contaminar pela quiromancia em detrimento da astronomia. Demiurgo, seu ex-discípulo, apropriou-se dessa prática para atender suas consulentes, uma delas com transtorno mental: “Que destino bonito você tem!”. Mas, em seguida, renega o próprio *métier*: “Isso não existe... Viva a lógica! Viva a matemática! Viva Augusto Comte!”. Dedé Veloso, Sandra Gadelha, Leilah Assumpção, Ruth Mendes, Maria Helena Aguillar, dentre outras mulheres, bacantes e amazonas, rebelam-se contra os homens; agridem Sócrates a chicotadas e assassina antropofagicamente Demiurgo: “Você representa mil anos de repressão! Canalha! Deve morrer!”. Ele, entretanto, ressuscita graças às técnicas que aprendeu com os iogues. Num universo paralelo, cercado por suas ninfas igualmente pansexuais, Pã é um deus inconformado com a sua triste eternidade. Inveja o ser humano por desconhecer o mistério e a experiência da morte. Sendo assim, aceita de bom grado cicuta dissolvida em coca cola enlatada.

Tudo no filme converge para uma narrativa fragmentária e surrealista: mitologia grega e pagã, filosofia pré-socrática, ocultismo, expressionismo, chanchada, feminismo e citações que vão de Goethe a Nietzsche (“*Aquele que não trouxer dentro de si o caos, não poderá dar à luz à grande estrela bailarina*”) e àquele que é enaltecido como “o primeiro hipster”, Rimbaud (“*Quando acabar a infinita escravidão da mulher, quando ela viver por ela e para ela, o homem, até aqui abominável, tendo dado a ela a sua liberdade, ela será poeta, ela também*”). Não é por menos que, para Mautner, referindo-se à sua adolescência precoce como escritor, “a contracultura não tinha esse nome, era o surrealismo”<sup>8</sup> – surrealismo cujos princípios (espontaneidade, incoerência deliberada, imaginação onírica, desejos extrapolados do inconsciente, etc.) se faziam notar de maneira ainda mais substantiva, no pré-64, na literatura contracultural do paulistano Roberto Piva, adepto convicto do surrealista André Breton.

Parodiando o suicídio de Sócrates – não o personagem de José Roberto Aguillar, mas o filósofo grego que teria preferido ingerir cicuta a abdicar de suas ideias perante o tribunal de

<sup>7</sup> Macalé romperia com Caetano em meados da década de 1970, uma desavença que durou anos. O motivo teria sido a omissão de seu nome na ficha técnica do LP *Transa*, o que, contudo, é controverso. Numa matéria da *Isto é*, Macalé afirma que “saí do Brasil para ajudá-lo em Londres, fiz toda a direção musical, os arranjos, tudo de seu disco. Era natural que durante o período de bloqueio fonográfico a que fui submetido fosse procurá-lo para conversar e, concretamente, criar uma aliança, conseguir sua proteção, usufruir um pouco do poder que ele tem na mídia. Caetano não me deu resposta [...]”. In: “Batuta dos descontentes”, *Isto é*, Rio de Janeiro, p. 72, 6 mai. 1988.

<sup>8</sup> Jorge Mautner em entrevista à autora..., *op. cit.*

Atenas –, a morte de Pã simboliza a imposição do *corpo pecaminoso*, ou, noutras palavras, a *cisão corpo/alma* assimilada do pensamento platônico-socrático pela tradição judaico-cristã, que o filme, de inclinação fortemente nietzschiana, subverte a todo o instante. O deus holístico morto, além disso, representa o “esgotamento” de explicações históricas totalizantes, especificamente – pode-se supor – o marxismo stalinista, que Mautner passou a repudiar 100% sob a influência de Paul Goodman (cf. MAUTNER, 1980: 165)<sup>9</sup>.

Na trilha sonora, que quase nunca se comporta como mero “pano de fundo”, sobressaem cantigas folclóricas baianas, a maioria interpretada ao violão por Caetano, que, numa réplica à esquerda nacional-popular que o criticara, também recontextualiza Carmen Miranda: “*Disseram que eu voltei americanizada/ Com o burro do dinheiro/ Que estou muito rica/ Que não suporto mais o breque do pandeiro/ Que fico arrepiada ouvindo uma cuíca...*”<sup>10</sup>. Ganha ainda vulto uma canção trovadoresca, irreverente, kitsch e jovial de Mautner: “*Eu uso óculos escuros/ Para as minhas lágrimas esconder/ E quando você vem para o meu lado/ As lágrimas começam a correr/ E sinto aquela coisa no meu peito/ E sinto aquela grande confusão/ Sei que eu sou um vampiro/ Que nunca vai ter paz no coração...*”. Caetano se surpreendera ao saber que “O vampiro”<sup>11</sup>, criada em 1958 na contramão da voga bossa-novista, precedia qualquer ideia que daria origem ao Tropicalismo (apud PELBART, 2002: 145).



*Satã e Demiurgo*



*Sócrates*



*O Emissário*



*Rebelião das amazonas*



*Demiurgo canta  
Carmen Miranda*



*Deus Pã morre após ingerir coca cola com cicuta*



<sup>9</sup> Goodman teve algumas peças encenadas pelo Living Theatre nos anos 1950/60, sendo, de acordo com Ilion Troya, brasileiro que se uniu à trupe quando de sua passagem pelo Brasil, no início da década de 1970, o primeiro a mencionar o anarquismo para os fundadores Judith Malina e Julian Beck (cf. TROYA, [1993] 2015: 136).

<sup>10</sup> “Disseram que voltei americanizada” (Luiz Peixoto e Vicente Paiva) é um samba dos anos 1940 criado especialmente para Carmen Miranda, com o qual a cantora retrucava a crítica nacionalista brasileira após regressar de uma longa turnê nos Estados Unidos. O legado de Carmen Miranda, um tanto apagado na década de 1960 com o advento da MPB, foi retomado em performances e declarações dos tropicalistas, sobretudo em falas de Caetano.

<sup>11</sup> “O vampiro” (Jorge Mautner) seria gravada apenas em 1988. Cf. Jorge Mautner e Nelson Jacobina. LP *Árvore da vida*. WEA/ Selo Geleia Geral, 1988.

Mautner afirma que investiu em *O Demiurgo* todo o dinheiro (12 mil dólares) que havia economizado lavando pratos, trabalhando como massagista e como secretário do poeta Robert Lowell em Nova York. Os artistas participaram do filme por bel prazer, embora, segundo ele, Guilherme Araújo, empresário de Gil e Caetano, exigisse “porcentagem. Caetano disse ‘Não! Mautner faz o que quiser do filme’” (MAUTNER, 1980: 27-28). A defasagem de três a cinco segundos entre o som e as imagens inviabilizou a circulação comercial do longa. Conta-se que o técnico responsável pela sincronização estava sob o efeito de LSD<sup>12</sup>.

Amador, lúdico, experimental e contracultural, *O Demiurgo*, tal qual uma “colcha de retalhos” que ilustra bem a advertência de Satã, “a negação” – “A história está mudando” –, não nega, apesar disso, o presente histórico, fazendo prevalecer em sua forma-enredo provocações à censura (que não as compreendeu) e uma nostalgia renitente (“Estou triste porque estou longe do mar...”). Para Glauber Rocha, tratava-se do melhor registro *do e sobre* o exílio dos músicos baianos. O cineasta teria se lamentado por não ter sido ele a documentar aquele momento, assim como teriam se lamentado os ícones do *cinema marginal* Rogério Sganzerla e Neville D’Almeida, com quem Mautner, em 1968, quando voltara temporariamente ao Brasil, havia assinado o roteiro do filme *Jardim de Guerra*<sup>13</sup>, este sim retalhado pela censura<sup>14</sup>.

Em agosto de 1970, Gil, Caetano, Neville, Sganzerla, Glauber e vários outros brasileiros residentes ou que estavam de passagem por Londres, como, por exemplo, Helena Ignez (atriz e cineasta, companheira de Sganzerla), Júlio Bressane, Gal Costa, Jards Macalé, músicos da banda A Bolha (Arnaldo Brandão, Gustavo e Pedro Lima) e os dramaturgos Antônio Bivar e José Vicente – para citar apenas alguns dentre os artistas – se deslocaram até à Ilha de Wight, ao sul da Inglaterra, para conferir o festival que somou cerca de 600 mil pessoas. Cineasta, hippie e ativista contracultural, o também brasileiro Cláudio Prado, para quem a contracultura estava “modificando o processo civilizatório”<sup>15</sup>, conseguiu articular uma apresentação para o grupo no palco principal. Num ato de solidariedade e protesto, a bandeira do Brasil foi exposta à multidão de cabeça para baixo. Enquanto isso, um dos organizadores do evento anuncia-

<sup>12</sup> Cf. Jards Macalé em entrevista à autora. Grav. digital, 80 min. Rio de Janeiro, 10 fev. 2016; Jorge Mautner em entrevista à autora..., *op. cit.*

<sup>13</sup> Cf. D’ALMEIDA, Neville. *Jardim de Guerra*; Longa-metragem, 100 min., Rio de Janeiro, 1970.

<sup>14</sup> Cf. Jorge Mautner em entrevista à autora..., *op. cit.*

<sup>15</sup> Cf. Cláudio Prado (Entrevista). Disponível em: <http://ver-o-pop.festabelem.com.br/entrevista-especial-e-revolucionaria-com-claudio-prado/>. Acesso: 12 abr. 2016. Prado, que se tornaria produtor cultural, ajudou a organizar o festival de Águas Claras, em 1975, tido, dentre outros festivais ao ar livre, como o “Woodstock brasileiro”. Entre 2004-08, a convite do então ministro Gilberto Gil, ele assumiu a coordenação da Ação de Cultura Digital da Secretaria de Programas e Projetos do Ministério da Cultura, além de dirigir a ONG Laboratório Brasileiro de Cultura Digital, criada em 2008. É um dentre muitos, como Goffman e Joy (2007), a defender a existência de uma linha de continuidade entre os movimentos de contracultura dos anos 1960/70 e a cultura digital do século XXI.

va: “Gostaria de explicar que essas boas pessoas que subirão ao palco são brasileiras. Uma das razões que as trazem aqui é porque a política não permite que elas façam sua música no Brasil. Uma coisa é certa: podem fazê-la aqui!”<sup>16</sup>.



*Cenas dos brasileiros no palco principal do Festival da Ilha de Wight (Foto 1, da esq. para a dir.: Gil, Arnaldo Brandão e Caetano). Fonte: MACHADO, Marcelo. Tropicália; Documentário..., op. cit.*

Em seu livro de memórias, Antônio Bivar comenta sobre a apreciação elogiosa da revista *Rolling Stone* estadunidense à apresentação dos músicos brasileiros em Wight. Ademais de realçar os dois expoentes tropicalistas exilados, a matéria falava dos “meninos e meninas, que surgiram nus de dentro da centopeia de plástico vermelho-hemorragia, criação de nossa amiga francesa Martine Barrat” (cf. BIVAR, 2010: 46). Por intermédio do catarinense, radicado nos Estados Unidos, Airto Moreira, que na época era percussionista de ninguém menos que Miles Davis, Gilberto Gil chegou a trocar algumas palavras com Jimi Hendrix, o lendário guitarrista que morreria pouco depois. Para Gil, aquele grupo de brasileiros que subiu ao palco

[...] leva o que estava acontecendo na ilha toda. Tudo o que aquelas milhares de pessoas estavam lá na ilha para representar; que era, enfim, toda essa liberdade, essa cultura solta da época hippie, da época psicodélica. Tudo isso estava naquele grupo. Naquelas 15 ou 20 pessoas que foram para o palco naquele momento. A “rapeize”, a rapaziada... [risos]<sup>17</sup>.

Em 1971, parte da “rapeize” brasileira tornou a marcar presença em mais um festival ao ar livre. De acordo com o produtor cultural Steve Symons, as ideias de Gil e Caetano se fizeram essenciais para a concepção e formato daquele que seria o segundo de uma série de Festivais de Glastonbury, pequena cidade britânica do Condado de Somerset. Sobre o primeiro, ele explica que um produtor de leite chamado Michael Eavis, impressionado com o *Bath Festival of Blues* (que ocorrera na mesma região em junho de 1969), decidiu patrocinar e promover em sua fazenda, em 19 de setembro de 1970 – dia seguinte à morte de Hendrix –, um evento para aproximadamente 1500 pessoas, embaladas ao som do conjunto de rock T Rex. Figuras-chave

<sup>16</sup> In: MACHADO, Marcelo. *Tropicália..., op. cit.* Tradução minha.

<sup>17</sup> In: *idem*.

da contracultura, como Andrew Kerr e Arabella Churchill, vislumbraram o potencial da iniciativa e do local, lá se reunindo com o intuito de planejar, para o próximo ano, algo mais ambicioso em termos de atrações e de público.

Quem também apareceu por lá foram Caetano e Gil e eles ficaram na fazenda por vários meses. Um dia, Caetano disse ao Michael que os palcos deveriam ser moldados como uma tenda para canalizar toda a energia cósmica a partir das *linhas de ley* que deveriam ser traçadas sob o sítio. Essa ideia conduziu direto ao Palco Pirâmide [...]. Já Gil teve uma ideia ainda mais profunda. Ele insistiu para que o festival não tivesse apenas música, mas que o carnaval brasileiro fosse utilizado como inspiração, introduzindo mais cor, dança, espetáculos e outros tipos de arte. Essa foi uma influência enorme para que Michael definisse inclusive o nome do festival: *Glastonbury Festival of Performing Arts*<sup>18</sup>.

Realizado em junho, em pleno solstício de verão de 1971, Glastonbury garantiu entrada livre aos 12 mil espectadores. No registro fílmico *Glastonbury Fayre*<sup>19</sup>, vê-se artistas do porte de David Bowie, Joan Baez e bandas como Fairport Convention, Quintessence, Traffic, dentre outras, sobre o imponente Palco Pirâmide, que teria sido fruto das conversas de Michael Eavis com Caetano. *Caetano Veloso*, contudo, LP produzido em Londres por Ralph Mace e lançado em 1971 pela Phonogram em parceria com a Famous Music<sup>20</sup>, dava a medida da depressão do tropicalista no exílio, igualmente notável em seu personagem, autorepresentativo, Demiurgo: “*I’m wandering round and round, nowhere to go/ I’m lonely in London London is lovely so/ I cross the streets without fear/ Everybody keeps the way clear/ I know I know no one here to say hello [...]/ While my eyes go looking for flying saucers in the sky...*”. Balada folk ao violão tributária de Bob Dylan, “London London” evocava as figuras, aqui tão semelhantes, do *drop-out* e do *flâneur*, ambas desiludidas. Com exceção a alguns versos de “If you hold a stone” e à regravação de “Asa branca” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira), cujo arranjo contido e a interpretação lamuriosa, a realçar o sotaque baiano, só faziam confirmar a saudade e a nostalgia (“*Hoje longe muitas léguas/ Numa triste solidão/ Espero a chuva cair de novo/ Pra ‘mim vortá’ pro meu sertão...*”), todo o LP foi concebido em inglês, indicando a tentativa do músico de se envolver com a vida em Londres e, naturalmente, de se projetar no mercado internacional.

Num ou noutro caso, porém, foi Gilberto Gil quem mostrou maior disposição. Seu disco londrino de 1971<sup>21</sup>, produzido e lançado pelos mesmos que se ocuparam do disco de Caetano, com o qual contrasta, traz arranjos e interpretações vigorosas em sintonia com o rock *à la* Jimi

<sup>18</sup> Cf. Steve Symons. “Caetano e Gil mudaram a história de Glastonbury” (Entrevista), 10 dez. 2014. Disponível em: <http://www.mtv.com.br/noticias/entrevista-curador-glastonbury/>. Acesso: 23 dez. 2016.

<sup>19</sup> Cf. ROEG, Nicolas; NEAL, Peter. *Glastonbury Fayre*; Documentário, 90 min., Londres, 1972. Disponível em: <https://ok.ru/video/38150146663>. Acesso: 20 dez. 2015.

<sup>20</sup> Cf. LP *Caetano Veloso* (gravado em Londres, no *Chappell’s Studios*). Phonogram/Famous Music, 1971.

<sup>21</sup> Cf. LP *Gilberto Gil* (gravado em Londres, no *Chappell’s Studios*). Phonogram/Famous Music, 1971.

Hendrix. Das oito canções, todas autorais a não ser “Can’t find my way home”, do membro da banda Traffic Steve Winwood – que, assim como a antiedipiana “Mamma”, é a mais intimista –, três têm letras de Jorge Mautner: “Babylon” (“*First time I came to Babylon/ I felt so lonely [...] But now/ I’m so proud...*”), “Crazy pop rock” (“*From the city runs/ Electricity in my brains/ From the cars runs/ Gasoline up in my veins...*”) e “The three mushrooms”. As duas primeiras, afinadas com o cosmopolitismo das abordagens tropicalistas, versam, grosso modo, sobre a adaptação e a integração do indivíduo na grande metrópole. Já a última, lisérgica, fala de três estados alterados da consciência, descoberta, tragédia e transcendência, cada um gerado pelos três respectivos cogumelos anunciados no título, e todos em referência a Dionísio, o deus grego do vinho e do prazer<sup>22</sup>.

Gil admite que aquele “foi um tempo de muita maconha, LSD, mescalina; Londres vivia o auge dessa cultura” (*apud* RENÓ, 1996: 129). As “viagens” subjetivas e psicodélicas lhe proporcionaram, conforme o seu relato a Bené Fonteles, “uma motivação onírica, muita carga de sonho para a fantasia interior” (*apud* FONTELES: 1999: 136). Foi também em Londres que o músico se aperfeiçoou como violonista e aprofundou o seu conhecimento místico. Meditação, ioga e dieta macrobiótica faziam parte de sua rotina. Ele conta que propunha a si o exercício regular da autorreflexão, a fim de compreender o “motivo maior” de estar ali. Sua dieta particular fez com que, muitas vezes, deixasse de compartilhar “na mesa a comida que o pessoal comia. Eu tinha horários completamente diferentes. Isso na época em que todos nós morávamos juntos”<sup>23</sup>. Para Gil, o exílio forçado foi, acima de tudo, uma “escola”, um aprendizado. O misticismo oriental, inexistente na fase tropicalista, passou a ser um dos elementos estruturantes de seu repertório, vindo a desembocar, em 1972, no LP *Expresso 2222*.

### **Começou a circular o *Expresso 2222*...**

*Foi um dia em que eu tive realmente o rachamento na minha cabeça, do raciocínio possível sobre o Yin e Yang e sobre a bipolaridade, tá entendendo? Daí para cá, toda minha visão, meu chocar de olhos com as coisas passou a ter uma resposta imediata num sistema que era aquele do Yin e Yang. Eu começava a ter um código em torno da bipolaridade. Uni-*

<sup>22</sup> Na versão em CD do disco, lançada em 1998 pela Mercury (gravadora pertencente à Universal Music Group, antiga Phonogram), constam ainda interpretações de Gilberto Gil, registradas entre 1972-73, para as canções “Up from the skies”, de Jimi Hendrix, e “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, de Lennon e McCartney.

<sup>23</sup> *Apud* ALMEIDA FILHO, Hamilton. “O sonho acabou, Gil está sabendo de tudo” (Entrevista de Gilberto Gil). *O Bondinho*, número especial, São Paulo, n.º 34, p. 16-33, 03 a 16 fev. 1972. Essa entrevista está reproduzida em: JOST; COHN, 2008: 82-107.

*ficada. Que era o oposto do pensamento ocidental, que é a bipolaridade absoluta, tá entendendo? Gil em entrevista a Jorge Mautner*<sup>24</sup>.

Exilados desde meados de 1969, Gilberto Gil e Caetano Veloso se sentiram confortáveis para regressar ao Brasil em janeiro de 1972. Para além de negociações diplomáticas que, certamente, envolviam a gravadora Phonogram, o exílio dos dois artistas, passada a efervescência do Tropicalismo, se tornara injustificável, mesmo sendo aquele o período do governo Médici<sup>25</sup>. Caetano lançou o LP *Transa*, quase todo ele elaborado em Londres, e Gil, em julho de 1972, o não menos aclamado *Expresso 2222*, cuja direção ficou a cargo de Guilherme Araújo e, a coordenação de produção, do músico Roberto Menescal. Participaram do disco, gravado no Estúdio Eldorado, os instrumentistas Tutti Moreno (bateria/percussão), Bruce Henry (baixo), Antônio Perna Fróes (piano/celesta) e Lanny Gordin (guitarra/baixo). Menescal conta que os registros foram realizados em uma semana, já que o grupo, entrosado, optou por “gravar ao vivo no estúdio [...], o que agilizou bastante o processo”<sup>26</sup>.

A mesa de som com 16 canais de que dispunha o estúdio paulistano Eldorado elevou em muito o custo final do LP: “Enquanto um estúdio comum é alugado a 150 cruzeiros por hora, em média, o Eldorado custa 400 cruzeiros”<sup>27</sup>. O projeto gráfico, por sua vez, avaliado à época em cinco mil cruzeiros<sup>28</sup> – valor equivalente ao que foi gasto com o do LP *Transa*, de Caetano –, consiste num dos mais caros até então confeccionados no Brasil. A embalagem de *Expresso 2222*, idealizada e materializada, respectivamente, pelo baiano Edinízio Ribeiro Primo e pelo carioca Aldo Luiz, fugia de padrões estipulados pelas gravadoras. Ao invés de quadrada, propunha-se redonda, e com um diâmetro bem maior em relação ao vinil que comportava.

Roberto Menescal recusou esse projeto, alegando que o disco “não caberia nas caixas da transportadora nem nas prateleiras das lojas. Mas o cara [Edinízio] não abria mão”. Gil interveio com uma solução conciliadora: “dobrar as bordas para dentro da capa, fazendo-a parecer

<sup>24</sup> Cf. Gilberto Gil, *apud* MAUTNER, Jorge. “A macrobiótica. Yin e Yang. O Princípio Único. O Emanente. O clic no lado esquerdo da cabeça. Gil conta a história da mudança de seu sistema nervoso”, *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, n.º 4, p. 27, 21 mar. 1972.

<sup>25</sup> Caetano havia retornado ao Brasil em duas ocasiões antes da volta definitiva: uma, graças a autorização conseguida por sua irmã Maria Bethânia, para comemorar as bodas de casamento de seus pais, e outra, a convite de João Gilberto, para se juntar ao bossa-novista e a Gal Costa no especial *Chega de Saudade*, apresentado pela TV Tupi, em 1971. Ao contrário da primeira, na qual foi conduzido por militares para um longo interrogatório assim que desembarcou no Rio de Janeiro, na segunda, Caetano não sofreu nenhum tipo de represálias, o que estimulou o seu regresso e o de Gilberto Gil (cf. VELOSO, 1997: 452-462).

<sup>26</sup> *Apud* PRETO, Marcus. “Trilha sem fim: inovador nos temas, na composição rítmica e no design, disco *Expresso 2222* ganha reedição”, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, p. E1, 27 ago. 2012.

<sup>27</sup> Cf. VESPUCCI, Ricardo. “Silêncio! Gravando! Até 73, tchau!” (Reportagem dedicada aos bastidores das gravações do LP *Expresso 2222*), *O Bondinho*, São Paulo, n.º 41, p. 27, 11 a 25 mai. 1972.

<sup>28</sup> Cf. TELES, José. “*Expresso 2222* completa 40 anos”, *Jornal do Commercio*, Caderno C, Recife, p. 1, 30 jun. 2012.

quadrada”. “Mesmo assim” – lembra Menescal – “custou tanto que deu prejuízo. Quanto mais vendesse, mais dinheiro a companhia perderia. Chegaram a torcer para vender pouco”<sup>29</sup>. Gil, contudo, consagrado pela crítica e por parte do público<sup>30</sup>, era um dos vários músicos a assegurar o prestígio que a gravadora conquistara no mercado musical. Menescal, ao comentar sobre “Back in Bahia” (Gil) e “Chiclete com banana” (Gordurinha/Almira Castilho) – canções que, para ele, eram as mais acessíveis –, explicou que a Phonogram “pediu um pouco da parte comercial e, ao mesmo tempo, deu-se ao Gil 2/3 do disco, pra ele fazer o que quisesse”<sup>31</sup>.



Capa e contracapa do LP *Expresso 2222*. A criança, fotografada por Edson Santos, é Pedro Gil, filho de Gil, com dois anos de idade. A capa dialoga com a faixa-título, já que a imagem do menino, além de perpetuar o tempo presente, insinua a esperança, o futuro “que não tem fim”, conforme dizem os versos da canção “Expresso 2222”. Na contracapa, os músicos Bruce Henry, Antônio Perna Fróes, Tutti Moreno e Lanny Gordin (da esq. para a dir.) foram fotografados por Sylvinha Tinoco.

A embalagem de *Expresso 2222*, a começar pelo próprio título do LP – 2222, somados, dão oito; oito que, deitado, é o símbolo do infinito ( $\infty$ )<sup>32</sup> –, apresenta elementos místicos vinculados à religiosidade oriental. Formada por círculos e quadrados concêntricos, a contracapa colorida recorre às técnicas de ilusão de ótica – profundidade e espacialização – típicas da arte visual psicodélica. Quando se fixa atentamente o olhar sobre o ponto branco bem ao centro do desenho, tem-se a impressão de que seu entorno se expande a partir dele e se contrai em dire-

<sup>29</sup> Apud PRETO, Marcos. “Trilho sem fim...”, *op. cit.*

<sup>30</sup> Em agosto de 1972, o LP *Expresso 2222* aparece na 10.<sup>a</sup> posição entre os *long-playings* mais executados nas paradas de sucesso do Rio de Janeiro. Cf. INVENTÁRIO DO FUNDO IBOPE (1972). Para além da turnê destinada a divulgar o trabalho, Gil antecipou as canções do disco num show realizado em Recife, em março de 1972, sua primeira apresentação no Brasil pós-exílio. Cf. SOUZA, Tárík de. “Gilberto Gil, no Recife: não era muito, mas exatamente aquilo – O aprendizado de Gilberto Gil”, *Veja*, São Paulo, n.º 183, p. 62-65, 08 mar. 1972.

<sup>31</sup> Apud VESPUCCI, Ricardo. “Silêncio! Gravando! Até 73, tchau!”, *op. cit.*, p. 20.

<sup>32</sup> A referência explícita ao número oito como símbolo do infinito já constava no texto da experimental “Objeto semi-identificado”, composição de Gil, Rogério Duarte e Duprat. Cf. *Gilberto Gil*. Phonogram/Philips, 1969.

ção a ele. Trata-se de uma *mandala* (RODRIGUES, 2007: 73), palavra que, em sânscrito, significa “círculo mágico”. Recorrentes na arte sacra da Idade Média, as *mandalas* têm origem nos tempos remotos das culturas budistas, hinduístas e tibetanas. Concebidas e utilizadas na prática da meditação, elas retratam a complexa relação entre o Homem (individualidade) e o Cosmo (totalidade).

Esse fundamento inerente às *mandalas* é constitutivo do símbolo chinês *Yin* e *Yang*, cujos princípios estão igualmente sugeridos na contracapa do disco. A imagem do céu estrelado, no qual se vê a lua crescente e o planeta Saturno, representaria a energia *Yin*: noturna, obscura e passiva; enquanto que o céu azul e as nuvens brancas representariam a energia *Yang*: diurna, clara e ativa. O misticismo decifrado se estende para a materialidade do projeto gráfico, já que a abertura das abas laterais do LP – conforme a solução conciliadora de Gilberto Gil – resulta num grande álbum-objeto-circular, tal qual o formato de um suposto disco voador.

Vale a pena mencionar um disco que caiu no esquecimento logo que lançado, em 1968, disco que não só expunha uma *mandala* em sua capa como já havia “descoberto” o que Caetano Veloso descobriria depois do impacto que *Terra em transe* lhe provocou: que, libertada a mente daquilo que chamara de “populismo de esquerda”, o Brasil poderia ser visto a partir de uma perspectiva mais ampla, “permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral com que nem se sonhava” (VELOSO, 1997: 105). Compositor, percussionista e inventor de instrumentos, Pedro “Sorongo” Santos (1919-1993) já vislumbra-va esse Brasil cogitado pelo tropicalista, até mesmo porque não tinha compromissos com a esquerda nacional-popular, mas, acima de tudo, com a música.



Pedro “Sorongo” Santos.  
LP *Krishnanda*. CBS, 1968.

“De onde viemos e o que somos na escala, o círculo da vida”.

*Krishnanda*, gravado em três canais e lançado pela CBS, sob produção de Helcio Milito, do Tamba Trio, retratava o ritual da ayahuasca, mesclando elementos provenientes do samba, jazz, candomblé, música oriental, ritmos caribenhos e tribais. Como se perscrutassem um Brasil escondido na floresta, os arranjos, muitos monumentais e ornamentados com instrumentos sinfônicos, são entrecortados por uma gama de ruídos, produzidos artificialmente, pelas vozes e, sobretudo, pelas percussões. Registradas num volume mais alto que o usual, as percussões e seus timbres inusitados extrapolam a mera função de acompanhamento. Distorções, rugidos, pios de pássaros, sons de água e outros que simulam trovão, por exemplo, agregam sentido às doze faixas. Nas cinco que possuem letra-melodia, todo esse experimentalismo desestabiliza o que seria uma *canção* para os padrões estético-culturais acordadas na época. Sorongo, considerado posteriormente o precursor do *afro-beat*, seria requisitado ao longo da década de 1970 por gente como Baden Powell, Maria Bethânia, Jards Macalé, Paulinho da Viola, Milton Nascimento e Elis Regina. Seu disco místico e psicodélico, que data do mesmo ano de *Tropicália ou Panis et circencis* (1968), embora nada deva ao LP-manifesto do Tropicalismo, mereceria um estudo à parte.

Voltando a Gilberto Gil, ele se encarregou de elaborar os arranjos de todas as faixas de *Expresso 2222*, não obstante nelas não faltem contribuições dos instrumentistas e produtores. O tratamento do material musical, com realce para os ritmos harmônicos de difícil execução, aponta para influências que vão desde a sanfona de Luiz Gonzaga à guitarra de Jimi Hendrix. Gil redimensionava o procedimento tropicalista da “deglutição antropofágica”. As fontes tidas como folclóricas ou tradicionais são não raras vezes remodeladas à luz de uma roupagem moderna, oriunda, sobretudo, do rock. Para além da faixa-título, “Expresso 2222”, as canções “O sonho acabou” e “Oriente” são as que mais oferecem aspectos para se discutir a contracultura. Concentro-me, especialmente, nesta última, que, poética e musicalmente, dialoga com a contracapa do LP. A letra se desenvolve a partir de uma esfera micro, baseada em autorreflexões do músico no exílio. O íntimo, entretanto, contém em si mesmo uma esfera macro, tanto cósmica quanto histórico-contextual.

Gil se referiu a “Oriente” como a sua composição mais pessoal, autossolidária e solitária daquele período (*apud* RENÓ, 1996: 127). Resiliente, ele afirmava a busca pela autonomia do sujeito, dando a si o benefício da dúvida e do impasse. Ao *rapaz*, o seu interlocutor e também uma espécie de *alterego*<sup>33</sup>, não impunha um rumo fixo. Ainda que o balanço final, no revés do título, possa parecer “desorientador”, já que na trama que costura os códigos musicais e os

<sup>33</sup> Após interpretar “Oriente” no show que realizou, em 1973, na Poli/USP – abordado no capítulo seguinte –, Gil salientou: “É sempre importante a gente falar com o alterego, né?”. Para mais detalhes, consultar: DINIZ, 2015a.

versos há engendrado certo estado de anomia – como argumentei noutra ocasião (cf. DINIZ, 2015b) –, o otimismo derradeiro e o ritmo harmônico circular são prerrogativas para a reorganização de um caos não só interno, mas igualmente sociocultural.

### *Se oriente, rapaz...*

*Há apenas uma dezena de anos, a magia parecia não passar de um resíduo rural de curandeiros e cartomantes, um delírio inofensivo de seitas ocultistas na periferia ou no underground das civilizações urbanas. Ela havia sido reprimida a um tempo pela teologia católica, pelo raciocínio leigo, pelo empirismo científico. Mas a ascensão ao zênite radiofônico de Madame Soleil não se encaixa no desenvolvimento contínuo, desde 1930, de uma astrologia de massas? A astrologia não se difunde tanto nos meios cultos quanto nos meios juvenis? Não se vê, sobretudo de uns dez anos pra cá, a difusão do que se poderia chamar uma “nova gnose”, um conjunto de crenças que têm como denominador comum “um volta às origens” mágica, estranha e hostil à tradição positivista-cientista ocidental? É a nova aurora dos mágicos? A volta dos feiticeiros? Que é a astrologia? Precisamos interrogar o homem que interroga os astros.*

**Edgar Morin ([1975] 1999: 114).**

Gilberto Gil compôs “Oriente” no verão de 1971, quando, fustigado pelo frio londrino, resolvera, com sua companheira Sandra Gadelha, conhecer Ibiza, nas Ilhas Baleares, arquipélago pertencente à Espanha: “*O clima de Oriente estava no ar: os hare-krishna, os tarôs, os I Chings. [...] Ibiza era o paraíso da contracultura, refúgio de hippies de todo o mundo, europeus, americanos, brasileiros, indianos...*” (Gilberto Gil, *apud* RENÓ: 1996: 127). A canção emanou desse ambiente. Ao contemplar a natureza num fim de tarde, Gil se pôs a meditar sobre sua condição de exilado, recordando-se inclusive do célebre poema de Gonçalves Dias, “Canções do exílio”.

Era a hora do *angelus* e eu ali, esperando a noite cair, com as primeiras estrelas surgindo no céu. De repente, uma estrela cadente chispou do Ocidente para o Oriente. E veio aquele exato: “Oriente, rapaz...”, me remetendo ao Hemisfério Sul, à saudade e ao fato de estar vendo as estrelas e não poder ver o Cruzeiro do Sul. A restrição do significado do exílio, do estar na terra onde “*as aves que aqui gorjeiam*”, mas “*não gorjeiam como lá...*”. Era igual, mas tão diferente! [...] (*apud* FONTELES: 1999: 143-144).

Os elementos visuais que o inspiraram estão esboçados na contracapa do LP *Expresso* 2222. Entre os céus diurno e noturno, nos quais se notam estrelas cadentes, há duas bordas, uma à direita e outra à esquerda, preenchidas por nuvens avermelhadas. Essa seria a representação da “hora do *angelus*”, na qual Gil estava imerso e à qual estava atento. A experiência do indivíduo diante da totalidade que o integra e o transcende consiste num dos fundamentos das

*mandalas*, arte caracterizada pela dualidade complementar “homem-cosmo” que, assim como está para a embalagem do disco, está para os aspectos musicais, letra e título da canção.

A palavra “oriente” expressa, por si só, duas possibilidades semânticas. Uma aponta para o substantivo Oriente, o “universo oriental”, cuja cultura e religiosidade implicariam formas holísticas de “ser” e “estar” no mundo. A outra aponta para o verbo orientar, que indica, seja no modo pronominal reflexivo (“orientar-se”), seja no modo imperativo (“que se oriente!”), a necessidade da definição de um caminho ou posicionamento. A primeira é mais filosófica, mística e transcendental. A segunda é mais pragmática, concreta e objetiva. Letra e música entrelaçam as duas, não excludentes.

**A:** Se oriente, rapaz/ Pela constelação do Cruzeiro do Sul/ Se oriente, rapaz/  
Pela constatação de que a aranha/ Vive do que tece/ Vê se não se esquece/  
Pela simples razão de que tudo merece/ Consideração.

**A’:** Considere, rapaz/ A possibilidade de ir pro Japão/ Num cargueiro do  
Lloyd lavando o porão/ Pela curiosidade de ver/ Onde o Sol se esconde/ Vê  
se compreende/ Pela simples razão de que tudo depende/ De determinação.

**B:** Determine, rapaz/ Onde vai ser seu curso de pós-graduação/ Se oriente,  
rapaz/ Pela rotação da Terra em torno do Sol.

**A’’:** Sorridente, rapaz/ Pela continuidade do sonho de Adão.

O interlúdio de “Oriente” – entre as duas exposições da letra – é marcado por uma série de improvisos vocais e progressões harmônicas. Tais aspectos aparecem desde a introdução, iniciada com base na escala pentatônica de Mi menor. Voz e violão destacam de passagem, na melodia, a famosa *blue note* (no caso, Sib), maneirismo típico do *blues* incorporado pelo rock da década de 1960. Na sequência, Gil realiza um movimento harmônico-melódico ascendente e outro descendente, repleto de intervalos cromáticos. Por entre os *glissandos* do violão ressoam as vibrações da nota pedal Lá, tocada de maneira sutil e insistente. A expansão e a contração sonora resultantes desse manejo remetem à experiência do transe associada à música oriental. Charles Perrone, num texto dedicado a Gil, observou que a introdução de “Oriente” é a adaptação de um *raga* (cf. PERRONE, 1988: 119)<sup>34</sup>.

Tal qual um *moto continuum*, o bordão Lá abarca as primeiras palavras da canção: “Se oriente, rapaz...”, cantadas sobre o acorde de Lá que então assume o caráter tônico (A<sup>9(sus4)</sup>). A omissão da terça aponta para a reconfiguração do material *blues* já anunciado na introdução. Enquanto a nota Lá é reiterada no baixo, as outras que constituem o acorde formado pela pentatônica de Mi menor (Mi, Sol, Lá, Si, Ré) vão desenhando melodias em espirais oriundas dos

<sup>34</sup> Os *ragas*, elementos idiossincráticos da música indiana, consistem em estruturas melódicas não restritas aos limites de uma escala. Noutras palavras, eles se apresentam como um conjunto de normas que orientam a elaboração de uma melodia. Os *ragas* se desenvolvem, não raras vezes, sobre uma ou mais notas pedais, denominadas *drones*: “massa sonora” contínua e de vibração esparsa geralmente executada pela *tambura*, cuja tessitura vai do grave ao médio.

arpejos. A ênfase no intervalo ascendente de 2.<sup>a</sup> Maior (Sol – Lá) gera um efeito parecido com o do mantra *Om*, próprio da religiosidade hinduísta. Já o ritmo sincopado remonta ao “toque angola” do berimbau, instrumento indispensável na capoeira cuja alusão reforça a sensação de transe.

A escala pentatônica, tal qual a explica José Miguel Wisnik, pode ser considerada como um arquétipo do “mundo modal”. Reconfigurada pelo Ocidente via *blues*, *jazz* ou *rock*, porém intrínseca às culturas musicais ancestrais da China, Indonésia, África e das Américas,

O seu uso, já colorido pelas multiplicidades locais e por uma enorme variação paisagística, se mistura com a *multiversalidade* fisionômica das mais diferentes gamas modais. [...] Junta-se a isso um outro traço geral: as melodias participam da produção de um tempo circular, recorrente, que encaminha para a experiência de um não-tempo ou de um “tempo virtual”, que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de causalidades que amarram o tempo social comum (WISNIK, [1989] 2007: 78).

Atreladas à experiência do “sagrado”, as músicas modais e/ou pentatônicas foram predominantes em sociedades pré-capitalistas. A circularidade do pulso ou ritmo que as envolve produziria uma “outra ordem de duração, subordinada a propriedades rituais”. Wisnik realça que, nesses casos, é muito frequente o uso de um bordão: “nota fixa que fica soando no grave, como uma tônica que atravessa a música, se repetindo sem se mover do lugar, enquanto que sobre ela as outras dançam seus movimentos circulares” (*idem*: 40; 80).

“Oriente” não se limita ao modalismo, haja vista as progressões harmônicas tonais que também a estruturam. Todavia, é da articulação do acordeônico a partir da técnica do baixo contínuo que Gil, até certo ponto, confere à canção um caráter “sagrado” e ritualístico, tecendo elos idiomáticos com o “toque angola” do berimbau e com a música oriental. O ritmo harmônico que desenvolve sobre o bordão faz jus, ainda, à principal característica das *mandalas*: a circularidade. Jung, em seus estudos sobre o “inconsciente coletivo”, concebeu as *mandalas* como arquétipos que expressariam formas primárias de organização do *self*. Elas se manifestariam “de preferência depois de estados de desorientação, pânico ou caos psíquico. Sua meta, pois, é a de transformar a confusão numa ordem, sem que tal intenção seja sempre consciente” (JUNG, [1976] 2002: 356).

Gil certamente experimentou tais sentimentos ao ser preso em São Paulo, em 1968. No exílio, passou por dois processos mais ou menos simultâneos: um de recolhimento, saudade e autorreflexão, e outro de euforia, psicodelismo e comunitarismo. À época da criação de “Oriente”, introspecção e extroversão se juntaram a um terceiro momento. Gil começava a se con-

centrar no “trabalho; para cuidar daquilo que a gente estava fazendo lá, de música”<sup>35</sup>. Não por acaso, o ritmo harmônico circular, como se fosse a expressão sonora de uma *mandala*, sustenta o verso “Se oriente, rapaz...”.

A necessidade de manter o foco e se organizar psicologicamente envolve a continuação da letra, muito embora orientar-se por uma constelação – o “Cruzeiro do Sul” – possa insinuar algo de esotérico. A crença de que os astros têm o poder de influenciar a vida dos homens, em consonância com o ambiente vivenciado em Ibiza, traduziria a capacidade do indivíduo e sua coletividade de produzir semelhanças extrassensíveis em relação à natureza, ao macrocosmo. Ainda que a modernidade tenha reduzido o fluxo dessas correspondências mágicas, elas eram reinventadas numa ilha espanhola repleta de hippies interessados nos saberes ocultos da astrologia<sup>36</sup>. O *moto continuum* binário, contudo, é interrompido, dando lugar a marcações ternária e quaternária, dentro das quais Gil martela um acorde para cada uma das pulsações. A maioria desses acordes é do tipo dominante ( $V^7$  ou  $SubV^7$ ), recorrentes no sistema tonal, por mais que a progressão harmônica, nesse caso, embase uma melodia modal (Lá dórica<sup>37</sup>). O afastamento em relação à tônica, o ritmo harmônico simétrico e a supressão do baixo-pedal breçam o transe, convertendo o místico em factual. A “constelação do Cruzeiro do Sul”, visível somente no Hemisfério Sul, aponta para o Brasil: era preciso não perder o vínculo com a realidade da qual fora distanciado.

Alcançar o Brasil seguindo a orientação das estrelas tem a ver diretamente com as grandes navegações europeias, já que o itinerário das caravelas dependia da ciência astronômica. Gil esclarece que o “descobrimento” e o tráfico negreiro nortearam igualmente sua criatividade:

Da saudade do sul – do Hemisfério Sul – veio a ideia do Cruzeiro como orientação, como se eu tivesse de me lançar ao mar em busca da redescoberta da minha terra [...], desencadeando-se a seguir a meditação sobre a minha situação no exílio, com uma autojustificação da necessidade da viagem e uma metáfora para o sacrifício da aventura forçada (os navios negreiros, o trabalho escravo no porão dos negreiros [...]) (*apud* RENÓ, 1996: 127).

O “cargueiro do Lloyd” é a metáfora para o sacrifício da aventura forçada, estabelecendo uma ponte entre o desterro e a diáspora dos africanos escravizados e o exílio do artista negro. Gil, a propósito, deparou-se de modo visceral, na Europa, com a existência do racismo,

<sup>35</sup> Cf. Gilberto Gil, *apud* ALMEIDA FILHO, Hamilton. “O sonho acabou, Gil está sabendo de tudo...”, *op. cit.*, p. 26-27.

<sup>36</sup> Sobre a faculdade mimética da linguagem, incluindo a astrologia, ver: BENJAMIN, 1987: 108-113.

<sup>37</sup> O modo dórico (escala menor com a 6ª Maior), comum em canções populares nordestinas, foi muito utilizado pelo rock dos anos 1960.

sobre o qual afirma ter sido um tanto poupado, no Brasil, dada a sua origem de classe média<sup>38</sup>. Essa tomada de consciência sobre a questão racial, impulsionada pelo contato que ele manteve, em Londres, com ativistas estadunidenses e africanos, o levaria, no pós-exílio, a estreitar relações com o candomblé e com o carnaval afro-brasileiro de blocos soteropolitanos como o Ilê-Aiyê e os Filhos de Gandhi, a conceber o LP *Refavela* (Phonogram, 1977) – seu “primeiro manifesto negro”<sup>39</sup> – e a participar, no mesmo ano de 1977, na Nigéria, da segunda edição do Festival Mundial de Artes Negras<sup>40</sup>.

Antes de tudo isso, porém, o “cargueiro do Lloyd” em “Oriente” fazia igual referência à Companhia de Navegação Lloyd Brasileiro, estatal fundada em 1894 e extinta um século depois, em 1997. A partida imaginária e subalterna num desses navios ia ao encontro da postura *drop-out*. Nada mais emblemático, nessa direção, que se submeter a lavar o porão do cargueiro, para, como diz a letra, aportar no Japão, país berço do Budismo, e satisfazer, assim, a “curiosidade de ver onde o sol se esconde”.

Essa viagem alegórica rumo ao *Oriente* segue na contramão da racionalidade do mundo Ocidental. Coexistem, todavia, os dois universos. “A aranha vive do que tece”, um provérbio português, contém sentidos existenciais: “vivemos de nossas verdades”, “somos responsáveis pelos nossos atos”, “colhemos o que plantamos”. Esse provérbio dá ainda margem para que se relacione a atividade laboriosa da aranha, que tece a teia para o próprio sustento, com o trabalho humano assíduo e compensatório. Depois de entoado todo o fragmento posterior à palavra “aranha” sobre acordes dominantes, a progressão harmônica conclui numa semicadência (E<sup>7</sup>, 5.º grau da tônica). Esse tipo de encadeamento à dominante, típico da construção de um período na harmonia tonal, é novamente acionado na seção A’, de modo que “pela simples razão de que tudo depende de determinação” também prescindia do caráter místico e transcendental.

Em meados dos anos 1960, Gil havia abandonado seu emprego na Gessy Lever para se dedicar inteiramente à música. Formado em Administração de empresas, filho de pai médico e mãe professora, ele dispensara, à época, a chance de cursar uma pós-graduação em Michigan, nos Estados Unidos. Tanto em âmbito profissional/musical quanto pessoal, o exílio acabou se tornando, para ele, uma “pós-graduação” (*apud* RENÓ, 1996: 127). “Determine, rapaz/ Onde vai ser seu curso de pós-graduação”, ademais do que há aí, portanto, de autobiográfico, dialoga com transformações no cenário nacional. Ainda que continuasse muito aquém da demanda,

<sup>38</sup> Cf. Gilberto Gil. In: “Aquele abraço do Gil (Entrevista a Odete Lara)”, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 15, p. 4-5, esp. p. 5, 9 a 15 out. 1969.

<sup>39</sup> Cf. Gilberto Gil em entrevista a Ana de Oliveira. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/gilberto-gil-2>. Acesso: 12 out. 2015.

<sup>40</sup> Para mais informações, consultar: FLÉCHET, 2015.

o acesso ao ensino superior registrou um aumento considerável sob o “milagre econômico”. O Movimento Estudantil teve um papel importante na criação de novas vagas nas universidades públicas (cf. MARTINS FILHO, 1987), tarefa da qual o Estado, porém, não se eximiu, incentivando, sobretudo, o saber técnico e as chamadas “ciências duras”, duplamente beneficiadas pela proliferação de instituições pagas (cf. MOTTA, 2014: 242-287). Daí que exigir uma decisão sobre o curso acadêmico, tomando como exemplo a atividade diuturna da aranha, expõe contradições daqueles “anos de chumbo”, além de insinuar a consolidação de uma lógica meritocrática em que certas profissões são mais valorizadas que outras no sistema capitalista.

Exibindo a tessitura mais aguda da melodia, a seção B faz com que o teor de comando de “Determine, rapaz...” seja adensado. “Se oriente”, na sequência, pende aqui para noções de “foco” e “definição”. Isso oscila, no entanto, se considerarmos que “pela rotação da Terra em torno do Sol” refere-se menos ao *tempo chronos*, medido pelo relógio, e mais ao *tempo aeon*, cuja duração, imensurável, é associada ao movimento dos astros e independe da vontade dos homens. O ritmo harmônico do violão, nesse caso, desloca o acento dos compassos ternários, desequilibrando ainda mais o pragmatismo. Ao recapitular o que foi apresentado nas anteriores, a seção B aglutina o vaivém “Oriente/Ocidente” que envolve toda a canção<sup>41</sup>.

Na seção A”, contudo, Gil suaviza as cobranças ao substituir o verbo “se oriente” pelo adjetivo “sorridente”. “Sorridente” denota alegria, pureza e inocência, confirmadas pela figura alegórica de “Adão”, primeiro homem do mundo, criado num jardim paradisíaco sem pecado, segundo os textos sagrados das três grandes religiões monoteístas (Cristianismo, Judaísmo, Islamismo). Ao recordar-se do “paraíso naturalista, místico e contracultural” que atraía hippies de todos os cantos, Ibiza, Gil ressaltou que “estava num ambiente propício para a referência adâmica” (*apud* RENÓ, 1996: 127). Se pensada à luz da Teoria da Linguagem de Walter Benjamin (2011), tal referência seria aquela não mediada pela escrita, redutora dos significados, mas caracterizada pelo puro conhecimento e o simples ato de nomear as coisas; linguagem primordial que se esvai com a difusão da técnica e da urbanização e com a manifestação do capitalismo na cultura. Menos que propor o retorno a um passado pré-moderno, o “sonho de Adão” é uma aposta: a da emancipação humana via ecumenismo e comunhão. Indagado por Bené Fonteles sobre a canção “Expresso 2222”, que versa da mesma maneira sobre essa aposta, Gil é enfático: “Sou daqueles que acreditam! Venha por onde vier, de que e qual modo e

---

<sup>41</sup> A gravação de Elis Regina, com sua interpretação incisiva e uma única exposição da letra, desmonta, até certo ponto, o caráter ambivalente e místico da canção tal qual concebida por Gil. O arranjo de César Camargo Mariano (teclados, piano, baixo, bateria e percussão) é caracterizado, além disso, pela marcação insistente dos teclados no início das duas primeiras estrofes. Na voz da intérprete, cujo verso “a aranha *vive do* que tece” passa a ser “a aranha *duvido* que tece”, “Oriente” retém mais o caráter de comando. Cf. LP *Elis*. Polygram/Philips, 1973.

veículo, com qual tradução ou linguagem, venha pela ciência ou pela conversão profunda da alma humana a uma nova e segunda religiosidade plena” (*apud* FONTELES, 1999: 145). Coerente, ele já não omite a terça do acorde, finalizando “Oriente” com o Lá perfeito Maior.

Esse otimismo, entretanto, não era isento de crítica e autocrítica. “O sonho acabou”, um samba “de acentuação mais primitiva”, como Gil o definiu (*apud* COSTA, 2003: 216), data igualmente de 1971, mais precisamente do dia de encerramento do Festival de Glastonbury. “Quem não dormiu no *sleeping bag* nem sequer sonhou” fazia menção imediata às peripécias da turma brasileira, que, no festival do ano anterior, em Wight, havia roubado uma barraca do exército, confiscada agora pela polícia. Glauber Rocha, segundo Macalé, foi o único que se dignou a dormir no “barracão frouxo” que tiveram que erguer, enquanto os outros preferiram os *sleeping bags*<sup>42</sup>. Não se tratava, obviamente, de um verso para o diretor de *Terra em transe*. Aprofundando o que esboçou em “Oriente”, Gil concordava com John Lennon em “God”.



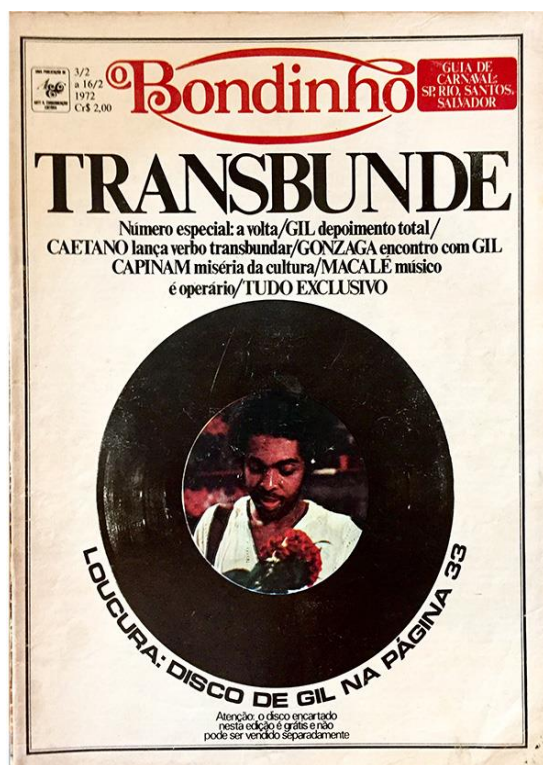
Charge de Jaguar. In: LEOMAM, Carlos. “Falou, bicho”, *Carta Capital*, n.º 875, 14 nov. 2015.

Os Beatles declararam o fim do quarteto em 1970. Ao lado da vanguardista Yoko Ono, John Lennon expressaria no ano seguinte a exaustão da contracultura e sua veia religiosa, bem como a exaustão do ímpeto revolucionário que movimentara parte significativa da juventude anglo-saxã e de diversas partes do mundo. Com “The dream is over”, frisava categoricamente que não mais acreditava na potência dos estetas, dos mártires e, muito menos, na potência dos símbolos (Beatles, Bob Dylan, I-Ching, Buda, tarô, mantras) – todos respaldados pelo mercado – que alimentaram utopias e rebeldias de sua geração. Traduzindo o verso impactante, Gil, sem nostalgia, fazia coro com o ídolo: “O sonho acabou/ Transformando o sangue do cordeiro em água/ Derretendo a minha mágoa/ Derrubando a minha cama/ O sonho acabou...”.

<sup>42</sup> *Apud* ANTUNES, Alex. “Jards Macalé” (Entrevista), *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, ed. 44, maio 2010.

Para além de constatar o declínio de projetos revolucionários que marcaram os anos 1960, ele detectava o esgotamento do neorromantismo que caracterizou a chamada “Era de Aquário”: a euforia psicodélica, as crenças exacerbadas no misticismo oriental e o entusiasmo que circundou os adventos da música pop e da comunicação de massa. Menos que uma canção niilista ou narcisista, “God”, para o ícone tropicalista, foi uma “chamada de atenção muito interessante e profunda. Foi Lennon quem nos alertou sobre aquela corrida toda que a gente vinha fazendo com os ácidos e desbundes [...]. Prestei muita atenção no que John falou, e aquilo reorganizou nossas hostes de anjos e demônios internos” (*apud* FONTELES, 1999: 148).

Parar e repensar sobre quais frutos colher daquele encharcamento de ácidos e *desbundes* – note-se que Gil, já passados os anos, numa autocrítica, empregou a gíria em acepção negativa, como sinônimo de inconsequência e irresponsabilidade – não implicava necessariamente abandonar a espiritualidade e os comportamentos libertários. Em fevereiro de 1972, a edição especial n.º 34 da revista *Bondinho*, publicou entrevistas exclusivas com José Carlos Capinan, Jards Macalé e outras duas, longas, com Gil e Caetano, recém-chegados ao Brasil no ápice da *cultura do desbunde*. A capa da edição, em letras garrafaais, destacava a expressão *Transbunde* – espécie de *transcendência e desbunde, liberação total* –, neologismo inventado por Caetano para caracterizar seu êxtase depois de descobrir um disco de Carmen Miranda<sup>43</sup>.



*O Bondinho, número especial, São Paulo, n.º 34, 03 a 16 fev. 1972.*

*A edição disponibilizava o compacto de Gil (p. 33) lançado pela Phonogram como prévia ao LP Expresso 2222. No compacto, que não podia ser vendido separadamente da revista, constavam as canções “O sonho acabou”, “Oriente”, “Expresso 2222” e “Felicidade vem depois”, todas de Gil, sendo que apenas a última não integraria o LP.*

Correspondente do *Bondinho* na época, Bernardo Kucinski relata que Hamilton Almeida Filho, jornalista que realizou a entrevista com Gil<sup>44</sup>,

<sup>43</sup> *Apud* MOHERDAUI, Wilson. “Inventando um verbo novo, transbundar” (Entrevista de Caetano Veloso), *O Bondinho*, número especial, São Paulo, n.º 34, p. 10-11, 03 a 16 fev. 1972.

<sup>44</sup> Cf. ALMEIDA FILHO, Hamilton. “O sonho acabou, Gil está sabendo de tudo...”, *op. cit.*

[...] foi ao encontro dos baianos e trouxe para a redação toda uma nova filosofia de vida, a proposta do *transbunde*, da liberação total. Para o leitor, *Bondinho* parecia mudar de uma cultura de resistência “mais consequente e mais política, *à la* Chico Buarque”, para a contracultura. De fato, estava se dando na equipe de *Bondinho* uma mudança profunda, uma ruptura cultural. A redação foi viver em comuna, numa casa no bairro da Lapa [São Paulo], como uma grande família, onde praticava amor livre, tomava muito ácido, discutia Wilhelm Reich e a nova filosofia de Roberto Freire, procurava a vida integral; discutia muito e trabalhava muito (KUCINSKI, 2001: 126).

Paralelo a essas rupturas culturais, o exílio de Gil e Caetano contribuiu para que fossem “redimidos” pela esquerda que os criticara, muito embora tensões naturalmente continuassem existindo. Contratados da Phonogram, Caetano e Chico e Buarque – um “arauto” da contracultura, o outro expoente do “engajamento”, e os dois subversivos aos olhos do regime<sup>45</sup> – realizaram em 1972, em Salvador, um show do qual resultou o emblemático *Chico & Caetano juntos e ao vivo*, LP lançado pela gravadora naquele ano não sem antes sofrer cortes técnicos por imposição da censura. Promover no mesmo palco e disco músicos cujas opções estéticas e políticas geraram divergências, sobretudo entre o público e a crítica, não deixava de ser uma estratégia de *marketing*. De fevereiro a maio de 1973, *Chico & Caetano* aparece nos *rankings* do Ibope de São Paulo como um dos LPs mais executados em rádio e televisão<sup>46</sup>. Entre 1972-73, contudo, o acirramento do paradoxo consolidação da indústria cultural/repressão-censura fez com que essas e outras “polaridades” na MPB fossem rearranjadas, não obstante as diferenças de cada uma.

Gil, da mesma forma – ele que volta da Europa trazendo consigo marcas evidentes de seu mergulho na contracultura –, quando assina “Cálice” com Chico Buarque para o *Phono 73* revitaliza em sua *persona* as expressões-chave “resistência cultural” e “engajamento político”. “Cálice” motivou o convite para que o tropicalista realizasse um show na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, em maio de 1973. O show na Poli/USP, praticamente ignorado pela literatura dedicada aos estudos sobre música popular, traduziu impasses daquele contexto da história brasileira, no qual o Movimento Estudantil tentava se rearticular pela via democrática e político-cultural. O show na Poli/USP é ainda índice, e é isso o que me interessa salientar, de que a militância política *stricto sensu* e os valores, as práticas e experiências da contracultura (ora chamada pejorativamente de *desbunde*) andaram muitas vezes de mãos dadas.

<sup>45</sup> Nos prontuários e relatórios do regime militar produzidos no início dos anos 1970, Chico Buarque era apontado como o inimigo número 1 do regime, seguido de Caetano, Gil, Milton Nascimento, Gonzaguinha e Ivan Lins (cf. NAPOLITANO, 2004: 108).

<sup>46</sup> INVENTÁRIO DO FUNDO IBOPE. *Pesquisa mensal sobre gravações para execução nas paradas de sucessão das emissoras de rádio e televisão*, São Paulo, fev. a mai. 1973.

## V – CONTRACULTURA: ENGAJAMENTO E MASSIFICAÇÃO

### O show de Gilberto Gil na Poli/USP (1973)

*Eu vim aqui porque, sei lá, os meninos me pediram. Disseram: o pessoal lá da USP quer que você vá lá, é importante, é interessante pra eles, sabe como é... Eu não tinha muita ideia, não era muito preciso na minha cabeça o que eu poderia fazer. Não era um negócio marcado, estereotipado na minha cabeça o tipo de relação que podia haver entre o fato de eu estar aqui cantando e como pensar nisso e como planejar isso e tal. Então, eu fiz uma escolha de músicas pra cantar dentro de um critério meio absurdo mesmo. E dentro, evidentemente, daquilo que é mais atual, mais exercitável dentro do meu repertório... **Gilberto Gil**<sup>1</sup>.*

No início da década de 1970, os diretórios e centros acadêmicos da Universidade de São Paulo intensificaram a realização de atividades artísticas e culturais. Encenação de peças de teatro, exibição de filmes, apresentações musicais e produção de jornais e boletins informativos constavam na agenda do Movimento Estudantil (ME). Tais atividades, além de possibilitarem fruição e sociabilidade, contribuíram de modo crucial para o aprofundamento do debate político. A vigilância que pairava sobre as universidades acabou funcionando como uma espécie de mola propulsora para a reorganização dos estudantes, que se deu, sobretudo, na esfera cultural. A partir de ações focadas na arte e na cultura, construía-se uma oposição, mesmo que velada, ao regime militar<sup>2</sup>.

Gilberto Gil não foi o único artista de renome a reunir uma plateia numerosa no campus da USP ao longo dos anos 1970. Também marcaram presença na universidade músicos como Gonzaguinha, Amelita Baltar, Astor Piazzola, Mercedes Sosa e, num show memorável ao ar livre, no outono de 1974, Milton Nascimento e sua banda Som Imaginário<sup>3</sup>. À apresentação de Gil, entretanto, somaram-se fatos e expectativas muito pontuais.

Em 16 de março de 1973, o estudante do curso de geologia Alexandre Vannucchi Leme (conhecido entre os colegas como “Minhoca”), foi sequestrado por agentes da Operação Bandeirantes (Oban), criada em São Paulo, em 1969, com o objetivo de aniquilar a luta armada. A

<sup>1</sup> In: *Show ao vivo na Poli/USP*. S./grav. 1973. O áudio do show, na íntegra, pode ser conferido no *site youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dIwKGsjRqGQ>. Acesso: 01 set. 2014.

<sup>2</sup> Em fevereiro de 1969, dois meses depois da edição do AI-5, o governo havia estipulado o Decreto-lei n.º 477 (conhecido como “AI-5 das universidades”). O documento dava sustentação legal para ações praticadas desde o golpe militar: punição de funcionários, professores e estudantes considerados subversivos, intervenção policial nos *campi*, destruição de arquivos de centros acadêmicos, etc. Müller sustenta a hipótese de que a experiência dos CPCs da UNE, no pré-64, inspirou a reorganização político-cultural do ME no início da década de 1970 (cf. MÜLLER, 2010: 72).

<sup>3</sup> Para informações sobre o show de Milton e Som Imaginário na USP, em 1974, consultar: DINIZ, 2017: cap. 3.

Oban logrou êxitos consideráveis, sobretudo no que concerne ao assassinato, em novembro de 1969, do líder da Ação Libertadora Nacional (ALN) Marighella, tido como “o pior inimigo da ditadura”. Já praticamente desmantelados por volta de 1972-73, grupos clandestinos de luta amada passaram a recorrer ao Movimento Estudantil na tentativa de recompor seus quadros<sup>4</sup>. Acusado de pertencer à ALN, Vannucchi Leme faleceu sob tortura nas dependências do DOI-CODI/SP em 17 de março, não obstante versões falseadas sobre sua morte<sup>5</sup>. O caso, bastante conhecido, e que remetia à morte do secundarista Edson Luiz em 1968, provocou indignação no meio universitário, em setores da sociedade civil e da Igreja Católica. Mais de três mil pessoas assistiram à missa em memória de Alexandre, presidida por Dom Evaristo Arns na Catedral da Sé em São Paulo, em 30 de março. Era a primeira manifestação pública de grande porte contra o regime militar pós-AI-5.

Na noite do dia 11 de maio, Gil e Chico Buarque se apresentaram no *Phono 73*, festival-feira promovido pela Phonogram no Centro de Convenções do Parque Anhembi. Cientes da censura prévia à canção “Cálice”, os dois compositores entoaram improvisos e palavras *non-sense* sobre a melodia, frisando, contudo, o emblemático refrão: “Pai, afasta de mim esse cálice.../ De vinho tinto de sangue”. O microfone de Chico cortado forçou-o a fazer justamente o que a canção, dentre outros aspectos, criticava: calar-se<sup>6</sup>. Mesmo vetada, a letra foi publicada no *Jornal da Tarde* (12/05/1973) e no *Jornal do Brasil* (13/05/1973)<sup>7</sup>. Dias depois, o Conselho de Centros Acadêmicos (CCA) da USP a reproduziu na íntegra no terceiro exemplar d’*A ponte*, jornal-mural amplamente divulgado no campus<sup>8</sup>. A repercussão de “Cálice”, sobretudo, foi o que motivou o convite para que Gil se apresentasse na USP, feito pela estudante de Ciências Sociais Laís Abramo – filha do sociólogo, jornalista e professor Perseu Abramo –, que, em Salvador, quando criança, havia sido vizinha do músico baiano.

<sup>4</sup> Segundo Caio Túlio Costa, ao menos três estudantes de geologia da USP (Vannucchi Leme, Adriano Diogo e Alberto Alonso Lázaro) mantinham vínculos com o colega Ronaldo Mouth Queiróz (“Papa”), militante da ALN e “responsável pelo recrutamento de estudantes para a clandestinidade”. Queiróz, que em 1973 já havia abandonado a USP devido às perseguições que sofria, foi assassinado à queima roupa pela polícia pouco tempo depois da morte de Vannucchi Leme (cf. COSTA, 2003: 28; 43-67; 111-117).

<sup>5</sup> Cf. “Caso Alexandre Vannucchi Leme”. In: *Comissão da Verdade do Estado de S. Paulo* Ruben Paiva. Disponível: <http://verdadeaberta.org/mortos-desaparecidos/alexandre-vannucchi-leme>. Acesso: 30 abr. 2015.

<sup>6</sup> Cf. *Phono 73: o canto de um povo*. DVD, 35min. Universal, 2005. Para uma análise da interpretação de “Cálice” no *Phono 73*, conferir: GARCIA, 2014: 118-129.

<sup>7</sup> Cf. “Chico censurado duas vezes, pela censura e pela Phonogram”, *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 14, 12 maio 1973; HUNGRIA, Júlio. “Música Popular”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 14, 13 maio 1973. A despeito do título da matéria do *Jornal da Tarde*, a edição seguinte esclareceu que um fiscal da censura foi quem ordenou o desligamento do microfone de Chico Buarque, cf. “Um fiscal da censura”, *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 02, 14 maio 1973.

<sup>8</sup> Cf. “Chico e Gil, uma dupla proibida” (com a letra de “Cálice”), *A ponte*, jornal-mural, CCA/USP, 3.º exemplar, 19 a 25 mai. 1973. Segundo Müller, “*A Ponte* se propunha ser um jornal mural, de circulação semanal que, durante 1973, ano de sua fundação, chegou a atingir o número de 20.000 exemplares” (MÜLLER, 2010: 80).

Os membros do CCA e os do Grêmio Politécnico (responsáveis por organizar o evento) concordavam sobre a necessidade de denunciar as prisões, torturas e o assassinato do estudante. Segundo Caio Túlio Costa, jornalista e autor do livro *Cale-se*, única fonte a tecer um extenso relato sobre a apresentação na Escola Politécnica, alunos ligados ao PCdoB defendiam a cobrança de ingressos, visando repassar a renda para a UNE na clandestinidade. Já alunos sem vínculo partidário, mas atuantes no CCA, entendiam que a cobrança de ingressos comprometeria o interesse do público. Decidiu-se pela entrada livre, à qual Gil não se opôs. Outro entrave que antecedeu a apresentação diz respeito à Assessoria Especial de Segurança e Informação da USP (AESI), órgão subordinado à Divisão de Segurança e Informação (DSI) do Ministério da Educação (MEC)<sup>9</sup>. De acordo com Costa, a AESI solicitou o cancelamento do show. Embora determinado a acatar a ordem, o diretor da Poli acabou cedendo à justificada do presidente do grêmio da Escola. As notícias sobre o ocorrido se espalharam no campus e a apresentação de Gilberto Gil adquiriu um caráter de “proibido” (cf. COSTA, 2003: 192; 194-195).

O show uniu “públicos que não se bicavam: os da música de protesto e os da música rotulada de *desbundada*, o pessoal do tropicalismo. Estava todo mundo apoiando”. Costa lembra ainda que o Grupo de Teatro Politécnico havia criado e encenado, em 1971, a peça *Por que, não?*, baseada no disco *Tropicália ou Panis et circencis*. O excerto da montagem que ele cita corresponde aos versos da canção “Senhor cidadão”, de Tom Zé, gravada num compacto simples, pela RGE, em 1971. Em depoimento ao jornalista, Laís Abramo comentou que, na USP, em 1973, havia duas tendências políticas bem definidas entre o estudantado de esquerda. Uma delas, *Caminhando*, ligada ao PCdoB, e cujo nome consistia numa óbvia referência à famosa canção de Geraldo Vandré, “só queria saber – diz ela – de sambão e pingão. Todo o resto seria coisa do imperialismo”. Assim como Costa, Laís integrava a Liberdade e Luta, a *Libelu*: “A gente gostava de Beatles e Rolling Stones, gostava de rock, Caetano e Gil” (*apud idem*: 176; 200; 282). Matinas Suzuki definiu a *Libelu* como “um curioso e original amálgama político-comportamental, em que o trotskismo convivia com o rock, com o fuminho e com as meninas do pós-queima-dos-sutiãs”<sup>10</sup>.

As experiências sensoriais potencializadas pelas drogas, a liberação sexual e feminina, para além de outras pautas levantadas e/ou abraçadas pela contracultura, não implicavam em descompromisso político, como igualmente demonstravam, por exemplo, estudantes da Uni-

<sup>9</sup> Cf. GOMBATE, Marsílea. “USP colaborou com a ditadura, revela documento”, *Carta Capital*, 20 set. 2013. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/usp-colaborou-com-a-ditadura-revela-documento-5819.html>. Acesso: 10 out. 2014.

<sup>10</sup> Cf. SUZUKI JR, Matinas. “Libelu era trotskismo com rock e fuminho”, *Folha de S. Paulo Ilustrada*. São Paulo, p. 12, 20 set. 1997.

versidade de Brasília. Naquele mesmo ano de 1973, discentes da UnB foram presos e, alguns, torturados, sob a acusação de fomentarem o binômio “tóxico-subversão”:

A incidência do uso dos tóxicos no meio estudantil é um alarmante indício do sucesso parcial já obtido pelo MCI [Movimento Comunista Internacional] em Brasília. As investigações realizadas não tiveram o objetivo de esgotar o problema, tal é a sua amplitude e complexidade. Foi, entretanto, uma oportunidade aproveitada para obter uma amostragem da ligação efetiva tóxico-subversão<sup>11</sup>.

Apesar das ilações simplistas e descabidas entre o consumo de tóxicos e o que chamava de “MCI”, o documento de 31 páginas produzido pelo Ministério do Exército, e assinado pelo general Olavo Vianna Moog, o mesmo que comandou o desmanche da Guerrilha do Araguaia, dava-se conta de que Marx e maconha, ou militância política e nova sensibilidade contracultural, não eram excludentes. Em 1971-72, na UnB, jovens artistas como Xico Chaves e Aurélio Michiles<sup>12</sup> – ambos, na época, amigos do líder estudantil Honestino Guimarães, outro que foi morto sob tortura em 1973 – estiveram à frente do jornal *underground A Tribo*, uma dentre as várias iniciativas semelhantes que se alastraram pelo Brasil no período, testemunhando, conforme nota publicada na revista *Rolling Stone*, “o surgimento de uma nova linguagem poético-desbundada nos trópicos”<sup>13</sup>.

Sábado, 26 de maio, setenta dias depois do assassinato de Alexandre Vannucchi Leme, Gilberto Gil subiu ao palco do Anfiteatro Vermelho do Auditório do Biênio, na USP. Assistiram à apresentação mais de mil discentes oriundos de diferentes cursos<sup>14</sup>. Na lousa do anfiteatro constavam a programação da semana e o número de estudantes recém-liberados da prisão, bem como os nomes de outros quatro que continuavam encarcerados como presos políticos. O músico não ignorava, evidentemente, as razões políticas do evento, chegando a considerar sua presença um tanto quanto utilitária por parte do ME. Antes de aceitar o convite, teria retrucado: “Querem que eu suba ao palco para dizer coisas que vocês devem dizer?” (*apud* COSTA, 2003: 200). Não é demais recordar as divergências entre estudantes de esquerda e os tropica-

<sup>11</sup> Cf. MINISTÉRIO DO EXÉRCITO. *Infiltração subversiva no meio universitário em Brasília* (Documento concedido à autora pelo cineasta Aurélio Michiles), 31 págs., p. 30, 10 set. 1973.

<sup>12</sup> Michiles, que havia sido preso antes da Operação militar na UnB, participou da montagem e elenco da peça de José Celso Martinez Corrêa *Gracias Señor*, inspirada pelo Living Theatre. Cf. Aurélio Michiles em depoimento concedido à autora. Grav. digital, 60 min., São Paulo, 31 mar. 2017.

<sup>13</sup> Cf. “Imprensa underground em 1972”, *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, n.º 36, p. 19, 5 jan. 1973. A nota menciona ainda os jornais *Orion*, de Porto Alegre, *Gramma*, de Teresina (que contou com a colaboração de Torquato Neto), *Toke*, de Aracajú, *Grifo* e *Patata*, de São Paulo.

<sup>14</sup> O site da Escola Politécnica informa que o Anfiteatro Vermelho tem capacidade para 290 lugares. Disponível em: <http://www.poli.usp.br/comunicacao/organizacao-de-eventos/392-infraestrutura-dos-auditorios.html>. Acesso: 05 nov. 2014. Os estudantes retiraram as cadeiras fixadas no chão, prevendo que elas não comportariam o público. A estimativa do número de pessoas aparece na legenda de uma das fotos reproduzidas no livro *Cale-se*. Costa afirma – o que se pode conferir nas imagens –, que o anfiteatro lotou e que havia estudantes “pendurados” nas janelas por falta de espaço (cf. COSTA, 2003: 192; 250-252).

listas no final dos anos 1960. Além dos festivais, verdadeiros campos de batalhas simbólicas, um debate em 1968 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, por exemplo, do qual Gil participou ao lado de Caetano, Torquato Neto e Rogério Duprat, terminou com amplas vaia e “explosão de bombinhas”<sup>15</sup>. Em 1973, contudo, tais conflitos estavam amansados pela fragilidade do momento, e também devido ao exílio dos baianos, à modificação tanto objetiva quanto subjetiva do ME e à parceria que Gil estabeleceu com Chico em “Cálice”.



*Gil na Poli/USP, 26 de maio de 1973.*

“Cálice”, todavia, era uma composição diferenciada, quase uma exceção, no âmbito do repertório de Gilberto Gil no pós-exílio, época em que ele deu vazão para a herança tropicalista, para a influência do rock inglês, para a pesquisa de sonoridades nordestinas e para abordagens místico-orientais. Tanto é que, em 1978, no LP *Chico Buarque*, a interpretação da canção ficaria a cargo de Chico e Milton Nascimento<sup>16</sup>. Posteriormente, Gil confessaria que teve

[...] mesmo muita dificuldade de lidar com a música [...]. Porque ela é sobre a dor, o tormento, a repressão, a censura. E tem essa história do Pai [...]. Essa imagem da primeira pessoa da Santíssima Trindade, com sua sombra permanente sobre nós. Essa ideia da paternidade como assalto à autonomia de uma individualidade. A sombra do Pai. E o ar tristonho da melodia [...]. Isso, enfim, me tocava muito. Tenho dificuldade de cantar essa música até hoje<sup>17</sup>.

Sob a insistência da plateia da Poli/USP, Gil concordou que poderia cantar apenas um “pedacinho”, alegando não ter aprendido as estrofes de Chico Buarque. Seu argumento, pouco importa se era falso ou verdadeiro, foi desarmado no instante em que alguém lhe ofereceu a

<sup>15</sup> Cf. Site *Tropicália*. Disponível: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/%20curiosidades/provocacoes-e-insultos-2>. Acessos: 01 nov. 2014.

<sup>16</sup> Nessa que é a primeira gravação oficial de “Cálice”, Chico canta as estrofes que compôs (2.<sup>a</sup> e 4.<sup>a</sup>); já Milton canta as estrofes de Gil (1.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup>), cf. LP *Chico Buarque* (Phonogram/Philips, 1978).

<sup>17</sup> In: MORAES NETO, Geneton. *Canções do exílio: a labareda que lambeu tudo*. Documentário, 150 min., Rio de Janeiro, Canal Brasil, 2011.

letra, que não pôde recusar<sup>18</sup>. Numa dupla desobediência civil, Gil interpretou “Cálice” e a retomou para encerrar a apresentação, cumprindo o que prometera, a contragosto, àqueles que pediram bis. O refrão, reforçado pelos estudantes, gerou um momento de catarse. Após a censura no *Phono 73*, travava-se da primeira interpretação pública, e completa, da canção<sup>19</sup>.

O refrão de “Cálice” partiu de meditações de Gilberto Gil numa sexta-feira santa. Chico Buarque percebeu a dubiedade do título, canalizando suas estrofes para a questão da censura (cf. RENÓ, 1996: 138-139). Paronomásia entre o substantivo *cálice* e o verbo calar-se no modo imperativo, *cale-se*, a canção denunciava tanto o cerceamento da liberdade de expressão quanto a repressão e a tortura. As súplicas de Cristo dirigidas ao “Pai” no Monte das Oliveiras na iminência de ser traído e entregue aos sacerdotes da lei, que o conduziriam ao calvário e à morte na cruz, versam, conforme a Bíblia, sobre um sacrifício feito em prol da remissão dos pecados da humanidade. Sacrifício que, sob o período mais rigoroso de vigência do AI-5, encontrava paralelo com a saga de militantes políticos, sendo que muitos arriscaram e perderam a vida pela causa revolucionária. Liberada para ser gravada em 1978, no contexto de “abertura política” e mobilização da sociedade civil a favor da democracia, “Cálice”, em 1973, insinuava certa recusa à luta armada, apontando, quando criada, para o fim de um processo<sup>20</sup>.

Nas três horas em que estive no anfiteatro da Poli<sup>21</sup>, Gil, com seu violão ritmicamente complexo e, ao mesmo tempo, popular, tocou 25 canções; conversou com a plateia e procurou desconstruir o ambiente. Após a interpretação de “Cálice”, um estudante pediu a palavra. Indagou ao músico, num tom meio velado, qual deveria ser o papel da arte e o comportamento dos compositores diante da realidade em que se vivia. Essa fala registra o momento de maior agitação do público, acusando que muitos ali presentes não pretendiam transformar o evento em arena de debates políticos, até mesmo no intuito de evitar consequências que isso poderia vir a acarretar. Não se furtando da pergunta, mas incentivando-a (“Afasta dele esse cale-se...”), Gil desmontou o teor de cobrança, argumentando que não deveria existir uma fórmula, posto que, se assim fosse, seria o mesmo que instituir a autocensura:

Você quer dizer o seguinte: Existe um sistema, no qual existe a lei. As barreiras todas. E o artista se vê na sua criação diante desses problemas todos. O poder instituiu uma coisa que no Brasil se chama censura [cochichos]. Não

<sup>18</sup> O estudante que ofereceu a letra de “Cálice” a Gil tinha em mãos, certamente, uma cópia do terceiro exemplar de *A ponte*, jornal-mural do CCA da USP no qual a canção havia sido reproduzida.

<sup>19</sup> Gil não sofreu represálias por interpretar a canção. O ocorrido, porém, foi registrado (com data errada) pelos órgãos de vigilância do regime militar, conforme atesta o prontuário do músico junto ao Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de São Paulo: “28/3/73 – Show no Anfiteatro do Biênio – Grêmio Politécnico da USP – 1.500 universitários. No final cantou ‘Cálice’, música proibida oficialmente” (*apud* NAPOLITANO, 2004: 122).

<sup>20</sup> Para uma análise de “Cálice”, mais focada na questão da censura, ver: MENESES, 2002: 91-98.

<sup>21</sup> Iniciado por volta das cinco e meia da tarde, e programado para durar meia hora, o show se estendeu por quase três horas, apesar de Gil ter outro show marcado para as nove da noite no Teatro das Nações, em São Paulo.

é? No final é que vai fazer a seleção. Mas isso é critério deles. Não abrange de forma nenhuma a totalidade das coisas. Haja vista no Brasil as manifestações que a gente tem, frequentemente contrárias a esse tipo de atitude castrativa. [...] A gente tem que enfrentar [...]. Eu acho que o comportamento de cada um, que foi o que você perguntou no fim [...]. Eu não acho que deva haver um padrão, um método, uma cartilha, uma regra para o comportamento do compositor. Porque aí seria fazer também a censura do lado de cá. [...] Seria dizer, “não, só o comportamento desse tipo é que é válido contra uma barreira qualquer”. Eu acho que não. Tem uma corrida de obstáculos? Um vem e passa por cima, o outro vem e passa por baixo...<sup>22</sup>.

Sugerindo que melhor seria fazer uso da “linguagem da fresta”, metafórica, sua resposta corajosa provocou risos e aplausos. Gil deu prosseguimento com “O sonho acabou”; escolha estratégica já que, ademais de a letra refletir criticamente sobre a euforia contracultural e sobre o gradativo esgotamento das utopias revolucionárias que embalaram os anos 1960, o ritmo contagiante reverteu o clima emotivo gerado por “Cálice”, além de dispersar outras possíveis intervenções da plateia que, porventura, pudessem desembocar em bate-bocas e conflitos. Em consonância com o seu repertório, o músico ia percorrendo, ao longo do show, sobre assuntos dos mais variados: comunicação de massa, homossexualidade, candomblé, macrobiótica e, ao som de “Objeto sim, objeto não”<sup>23</sup>, discos voadores. Especular sobre temas que estariam para além da compreensão humana seria o mesmo, para alguns, que negligenciar as condições políticas existentes e as contradições do capitalismo: “Aqui, ninguém nunca viu nada”, ouve-se como resposta à pergunta de Gil, “Alguém já viu disco voador?”. Ao perceber a reprovação por parte de estudantes que estavam mais próximos do palco, ele lançou então uma provocação, porém seu efeito foi apaziguador:

Se disco voador existe, ótimo. Se não existe, também. Não interfere. Não isenta ninguém o fato de já ter visto, ter andado, ter ido para outros lugares, estar com a promessa de o que quer que seja, qualquer tipo de salvação. Não isenta ninguém da responsabilidade de viver essa vida, e agir, e [tomar] as ações necessárias, etc. etc. [...] Portanto, esse problema de disco voador não é nada alienante como as pessoas pensam, não... Existe? Então vamos ver! Então, tá legal... O quê que é? Não é?...

Os preparativos para receber o músico na Poli não se limitaram à organização do espaço físico e nem à resolução de divergências políticas entre o estudantado e a direção da Escola. O show foi previamente avaliado com base em conhecimentos astrológicos. Bárbara, socióloga e astróloga, prima de Laís Abramo, se incumbiu de avaliar o mapa astral do evento. Nele, antes “um fato memorável, que mexe com o coletivo da região. [...] Urano, das rupturas e renovação, transitava por Libra, anunciando novas associações, novo jeito de fazer política” (*apud*

<sup>22</sup> Cf. Gilberto Gil. *Show Ao vivo na Escola Politécnica da USP...*, op. cit.

<sup>23</sup> Cf. “Objeto sim, objeto não” (Gilberto Gil). *Gal Costa. LP Gal* (“O psicodélico”). CBD/Philips, 1969.

COSTA, 2003: 259-260). Sob o olhar da astróloga, que era também socióloga, o esotérico não eliminava o político. O desenho e leitura desse mapa astral, práticas inseridas no leque da contracultura, remetem à canção “Oriente”, com a qual Gilberto Gil abriu o show. Numa interpretação que durou 10 minutos, “Oriente” contemplava a nova sensibilidade contracultural compartilhada por muitos naquele meio universitário<sup>24</sup>.

Gil atendeu a alguns pedidos do público, prontificando-se a cantar canções como “A luta contra a lata ou a falência do café” e “Domingo no parque”, sendo nesta acompanhado pelos estudantes nos coros “Ê José, ê João...”. Recusou-se, no entanto, a tocar composições anteriores à fase tropicalista, tais como “Ensaio geral”, “Roda”, “Louvação” e “Procissão”. Dada a insistência, acabou por concordar em interpretar esta última, frisando, mesmo assim, que seu discernimento de compositor já havia ultrapassado todas aquelas “canções de protesto” solicitadas pela plateia. Numa autocrítica, seriam canções, para ele, ingênuas, idealistas, maniqueístas e destoantes da realidade atual: *“Elas não são objetivas. Não falam objetivamente. E, de novo, volta aquele negócio da censura, das barreiras... Quer dizer: se você não pode dizer a verdade, você tá entendendo? Não diga!”*.

Gil reafirmava sua postura concernente à censura, bem como a sua recusa em relação às retóricas teleológicas e ao ideário nacional-popular. O músico, além disso, pretendia exercitar o que havia de mais novo em seu repertório: *“Eu sei que vocês conhecem muitas músicas minhas. Algumas, eu não lembro mais. E tem mais uma coisa: eu preferia chegar e fazer. Porque aí vocês terão o direito mais devidamente adquirido de dizer: ‘É... realmente o Gil...”*<sup>25</sup>. Segundo Costa, “no pós-show, nos bastidores da esquerda”, houve quem justamente opinasse que “Gil tinha *desbundado*. Qualquer movimento fora do *script* da militância séria era tachado de *desbunde*” (COSTA, 2003: 258). Note-se que esse pensamento partia do princípio de que Gil, preso e exilado pela ditadura e agora parceiro de Chico Buarque, era até então “engajado”. Talvez “Cálice” tenha salvaguardado o músico das vaias, muito embora suas posições, ainda que suscitassem uns e outros burburinhos, e isso principalmente no que tange ao “papel da arte” em tempos de ditadura, tenham sido, sobretudo, ovacionadas.

Trazendo para o palco um expoente do tropicalismo, que sabia de sua importância como formador de opinião, o show na Poli/USP, em que pesassem divergências político-ideológicas latentes ou reincidentes, desmistifica a dualidade “engajamento/contracultura (ou desbunde)”. A presença marcante de Gilberto Gil na universidade rendeu desdobramentos políticos, de que

<sup>24</sup> Para uma análise específica de “Oriente” no contexto do show de Gil na Poli/USP, ver: DINIZ, 2015a.

<sup>25</sup> Cf. Gilberto Gil. *Show Ao vivo na Escola Politécnica da USP...*, op. cit.

é exemplo o grupo, fundado em 1975, *Refazendo*<sup>26</sup>, nome inspirado em sua canção “Refazenda”<sup>27</sup>. Na contracorrente de teses propagadas naquele período e sobre aquele período – “vazio cultural”, “cultura da depressão”, “contracultura como manifestação intransitiva” –, esse e outros shows emblemáticos, como *O Banquete dos Mendigos*, abordado na sequência, constituíram-se como espaços informais e extraoficiais de debates e de articulações políticas sob os fatídicos, porém não menos criativos e pujantes, “anos de chumbo”<sup>28</sup>.

### *O Banquete dos Mendigos/ Aprender a nadar*

*Iniciara, em 1973, junto a outros artistas-produtores, a ocupação de espaços ociosos com eventos alternativos e sem finalidades lucrativas. O primeiro foi o Circuito Aberto de Música Brasileira, com Sidney Mattos e Marlui Miranda e, logo em seguida, com Jards Macalé: Os Direitos Humanos no Banquete dos Mendigos, com apoio da ONU, a primeira reação intelectual e artística daquele período, de longa história e consequências. Xico Chaves*<sup>29</sup>.

“Tô cansado e você também...”. Jards Macalé estava insatisfeito e indignado com a política que regia o repasse dos direitos autorais. Após participar do *Phono 73*, em maio, tendo ao lado, no palco, Lanny Gordin numa longa interpretação de “Movimento dos barcos”, ele rompeu temporariamente com a gravadora Phonogram. Com a intenção de reverter a sua má situação financeira, o músico teve a ideia de promover um show em autobenefício: “A gente fazia muito show para levantar fundo. Era fundo para Pé Grande [marido de Clementina de Jesus]; era fundo para sindicato... Juntava todo mundo... E, então, eu resolvi fazer também o meu. Eu

<sup>26</sup> Do grupo *Refazendo*, ligado à Ação Popular Marxista-Leninista (APML), participaram, dentre outros estudantes na época, Aluísio Mercadante, Arnaldo Jardim e Veroca Paiva.

<sup>27</sup> Cf. “Refazenda” (Gilberto Gil). Gilberto Gil. LP *Refazenda*. WEA, 1975. A reconstrução da sociedade e do indivíduo, tematizada nessa canção de Gil, tinha como modelo as comunidades alternativas, conforme se pode apreender do relato do compositor ao se referir a uma fazenda próxima à cidade Brasília: “Chegou-se a pensar em criar lá uma comunidade alternativa, onde nos juntássemos todos com nossas famílias. Não deu certo, a fazenda foi vendida” (*apud* RENÓ, 1996: 169).

<sup>28</sup> O show de Gil foi gravado por Guido Stolfi (na época, estudante de engenharia elétrica) num equipamento de rolo *akai*. Poucas pessoas tiveram acesso ao registro. Nos anos 1980 e 1990, algumas cópias fragmentadas circularam na USP em formato de fitas K-7. Até então desaparecidos, os rolos *akai* foram encontrados em 2002 por Ary Perez (que, em 1973, estudava engenharia civil e era membro do Grupo de Teatro Politécnico – GTP). Perez repassou os rolos para o músico Paulo Tatit (que também havia assistido à apresentação na Poli). Após recuperar o material, Paulo Tatit pretendia lançá-lo em CD. Gil, que na época estava à frente do Ministério da Cultura do governo Lula, não demonstrou interesse (cf. COSTA, 2003: 193-194; 262-266). O áudio, que já circulava desde então na internet (conforme site mencionado), foi finalmente organizado numa caixa-box, lançada em 2017 pelo selo de Marcelo Fróes, DiscoBertas. Cf. Gilberto Gil. Caixa-box (seis CDs). *Anos 70 ao vivo*. DiscoBertas, 2017.

<sup>29</sup> In: Entrevista a Fátima Pinheiro, “O artista por ele mesmo”, *Subversos, Livraria e Editora*, set. 2016. Disponível: <http://subversos.com.br/o-artista-por-ele-mesmo-xico-chaves/>. Acesso: 10 out. 2016. “Circuito aberto de música popular” foi uma série de shows e eventos em teatros e universidades, geralmente gratuitos, encabeçados por Xico Chaves a partir de 1973.

estava na falência”<sup>30</sup>. Era mais uma de suas ações irreverentes, porém não menos movida pela necessidade e pela estratégia política, já que buscava denunciar, em suas palavras, “a situação dos músicos no Brasil”. Na procura de um local para realizar o evento, Macalé entrou em contato com a diretora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), Heloísa Lustosa. Concomitantemente, Cosme Alves Neto, responsável pela Cinemateca do Museu, apresentou-lhe a Antonio Muiño, diretor do Centro de Informações da Organização das Nações Unidas (ONU) no Brasil. Muiño propôs então ao músico que considerasse aliar a motivação inicial do show à comemoração do 25.º aniversário da Declaração Universal dos Direitos Humanos, aprovada em 1948 pela ONU, em Paris, no pós-Segunda Guerra. A aliança de uma coisa e outra foi, para Macalé, “um *check-mate*”<sup>31</sup>.

Sediado no MAM no dia 10 de dezembro de 1973, *Os Direitos Humanos no Banquete dos Mendigos* foi organizado e dirigido por Macalé e por Xico Chaves, atual diretor do Centro de Artes Visuais da Funarte. Macalé e Xico reuniram num mesmo palco artistas de vertentes e gravadoras diferentes. Diante da proposta nobre e crítica, todos os convidados se dispuseram a colaborar. Além de Macalé, participaram do show Dominginhos, Paulinho da Viola, Johnny Alf, o baterista Edison Machado, o percussionista Pedro Sorongo Santos, o quarteto MPB-4, a “musa da contracultura” Gal Costa, Raul Seixas, os roqueiros do Grupo Soma, Gonzaguinha, os “malditos” Luiz Melodia e Jorge Mautner, e, ainda, Milton Nascimento, Edu Lobo e Chico Buarque.



Foto 1: Macalé no MAM no show *Direitos Humanos no Banquete dos Mendigos*.



Foto 2: Capa de *O Banquete dos Mendigos* (RCA Victor, 1979 – Disco Liberado).

<sup>30</sup> Outro show nesse sentido foi em benefício de Milton Nascimento. Endividado em 1975, recebeu apoio de Caetano Veloso, Maurício Tapajós e Chico Buarque, “que patrocinaram um show no Canecão. Milton subiu ao palco com eles e ficou com a renda, podendo assim saldar seus compromissos [...]” (BORGES, 2011: 328).

<sup>31</sup> Cf. Jards Macalé em entrevista à autora. Grav. digital, 80 min. Rio de Janeiro, 10 fev. 2016.

Entre as apresentações de cada um dos músicos, o poeta, jornalista, crítico literário e, na época, assessor de imprensa do Centro de Informações da ONU no Brasil, Ivan Junqueira, que depois também ficaria conhecido por ser o tradutor do livro *Les fleurs du mal*, de Baudelaire, lia alguns dos artigos da Declaração Universal dos Direitos Humanos. O quinto artigo, o mais emblemático tendo em vista aquele contexto político de exceção, foi recebido com salvas de palmas e fortes aclamações: “*Ninguém será submetido à tortura, nem a tratamento ou castigo cruel desumano ou degradante*”. Estima-se que a plateia no auditório do MAM somava cerca de 3.500 pessoas, a maioria jovens, a julgar pelas fotos e pela fala inicial de Junqueira referindo-se à Declaração: “O futuro deste documento depende de vocês, jovens!”.

Para a divulgação do evento, Macalé explica que “nós combinamos com uns meninos da favela do Pinto, da Comunidade de São Lourenço. Eles circulavam pelas ruas do Rio de Janeiro entregando os convitinhos para a população. O preço era baratinho, simbólico...”<sup>32</sup>. Embora o MAM tenha sido cercado pela polícia – a plateia chegou a expulsar, sob vaias, alguns “provocadores” que adentraram no auditório –, o espetáculo, respaldado pela bandeira e o aval da ONU, ganhou conotação de um “território neutro”<sup>33</sup>. A censura reagiu proibindo, durante cinco anos, o disco registrado ao vivo e que seria lançado, em 1974, pela gravadora RCA Victor. Sua comercialização só foi autorizada em 1979, ano da anistia aos exilados políticos<sup>34</sup>.

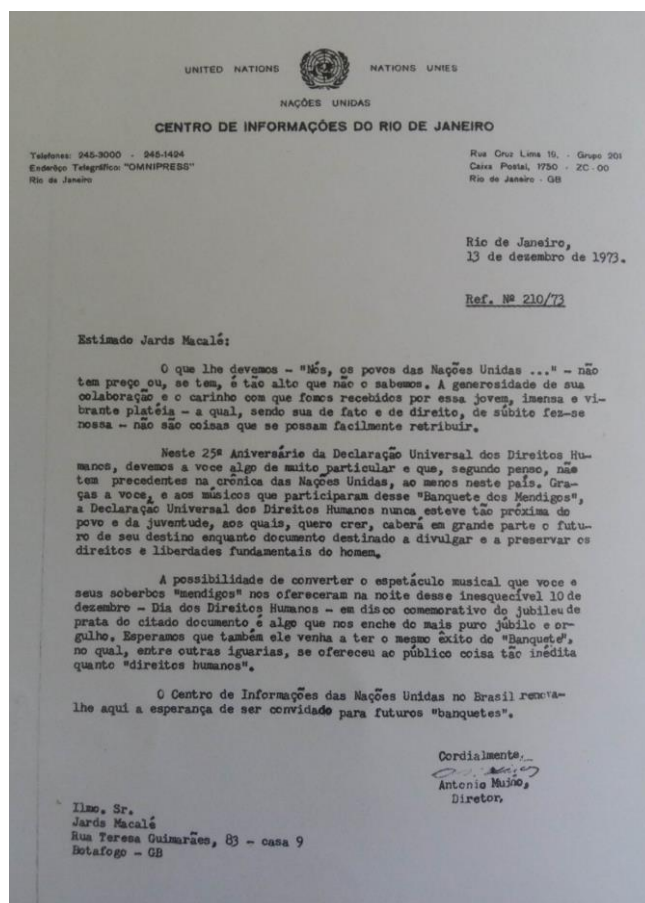
Macalé dedicou *O Banquete dos Mendigos* à memória de seu amigo e parceiro Torquato Neto. O LP, em íntimo diálogo com seu título, traz na capa uma arte de Rubens Gerchman, o mesmo que outrora assinara a capa de *Tropicália ou Panis et circencis* (1968). A Santa Ceia representada, denotando a comunhão dos artistas por uma causa em comum, também expressava a solidariedade para com os pobres, injustiçados e famintos. Os direitos artísticos e fonográficos dos músicos, da RCA Victor e da equipe de produção foram cedidos à ONU, e destinados, por sua vez, segundo informa o encarte do LP liberado, “a regiões da África Ocidental, que vêm sendo assoladas há mais de seis anos pela seca do complexo geográfico saariano; para milhões de pessoas vítimas inocentes da miséria e da fome [...]”<sup>35</sup>. Nesse mesmo encarte, Macalé reproduziu a carta que recebeu de Antonio Muiño, na qual o diretor do Centro de Informações da ONU no Brasil agradecia a sua ousadia e generosidade:

<sup>32</sup> Cf. *Idem*. Os meninos da favela do Morro do Pinto estão devidamente citados no encarte do disco liberado.

<sup>33</sup> Cf. ABUJAMRA, Marco; PIMENTAL, João. *Jards Macalé: um morcego na porta principal*. Documentário, 71 min., Canal Brasil, 2010; MACALÉ, Jards. Entrevista. *Ocupação Jards Macalé*, Itaú Cultural/São Paulo, 31 mai.-06 jul. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2lwgL490CgQ>. Acesso: 06 jul. 2014.

<sup>34</sup> O áudio do show, contendo partes ocultadas na versão em disco, foi remasterizado e lançado em CD, em 2015, pelo selo de Marcelo Fróes, DiscoBertas. Cf. Jards Macalé. *Direitos Humanos no Banquete dos mendigos*. Caixa-box (três CDs). DiscoBertas, 2015.

<sup>35</sup> Cf. Encarte do LP *O Banquete dos Mendigos* (RCA Victor, 1979).



*Estimado Jards Macalé. O que lhe devemos – “Nós, os povos das Nações Unidas...” – não tem preço ou, se tem, é tão alto que não o sabemos. A generosidade de sua colaboração e o carinho com que fomos recebidos por essa jovem, imensa e vibrante plateia – a qual, sendo sua de fato e de direito, de súbito fez-se nossa – não são coisas que se possam facilmente retribuir. Neste 25.º Aniversário da Declaração Universal dos Direitos Humanos, devemos a você algo de muito particular e que, segundo penso, não tem precedentes na crônica das Nações Unidas, ao menos neste país. Graças a você, e aos músicos que participaram desse “Banquete dos Mendigos”, a Declaração Universal dos Direitos Humanos nunca esteve tão próxima do povo e da juventude, aos quais, quero crer, caberá grande parte o futuro de seu destino enquanto documento dedicado a divulgar e a preservar os direitos e liberdades fundamentais do homem. A possibilidade de converter o espetáculo musical que você e seus soberbos “mendigos” nos ofereceram na noite desse inesquecível 10 de dezembro – Dia dos Direitos Humanos – em disco comemorativo de jubileu de prata do citado documento é algo que nos enche de mais puro júbilo e orgulho. Esperamos que também ele venha a ter o mesmo êxito do “Banquete”, no qual, entre outras iguarias, se ofereceu ao público coisa tão inédita quanto “direitos humanos”. O Centro de Informações das Nações Unidas no Brasil renova-lhe aqui a esperança de ser convidado para futuros “banquetes”. Antonio Muiño.*

O músico, contudo, diz ter continuado na “falência”, mas satisfeito por protagonizar um ato inusitado de denúncia político-cultural contra o regime militar<sup>36</sup>. Em que pesem as críticas posteriores a Jards Macalé, quando, em 1979, levaria o recém-liberado *Banquete* de presente para o chefe da Casa Civil Golbery do Couto e Silva – visita que ele justifica: “Fui levar direitos humanos para um cara que estava tentando fazer uma abertura, ‘lenta, gradual e segura’,

<sup>36</sup> In: ABUJAMRA, Marco; PIMENTAL, João. *Jards Macalé: um morcego na porta principal*. Documentário, 71 min., Canal Brasil, 2010.

mas estava”<sup>37</sup> –, o show no MAM, ainda sob o governo Médici, foi um dos primeiros em que vários artistas de renome da MPB dividiram um só palco em prol da luta democrática e anti-autoritária<sup>38</sup>.

Em 1974, Jards Macalé retornou à Phonogram, lançando pela gravadora, naquele ano, o seu elogiado *Aprender a nadar*. Na esteira do *Banquete dos Mendigos*, o disco condecorou o reconhecimento do intérprete, violonista e compositor junto à crítica e entre os pares, marcando, em alguma medida, uma nova etapa estético-musical em sua carreira, ou, como ele prefere salientar, “correria”<sup>39</sup>. O título *Aprender a nadar* é emprestado do refrão de “Mambo da Cantareira”, canção de Barbosa da Silva e Eloide Warthon consagrada por Gordurinha em 1960 e, agora, recontextualizada e parafraseada, por Macalé, num ato-performance. Para comemorar o lançamento do disco, o músico alugou uma barca da travessia Rio-Niterói. Ao som da canção, despiu-se e lançou-se literalmente ao mar, respondendo, assim, às ameaças que sofreu naquele período em que morava na Casa 9, em Botafogo: “Batiam na porta da minha casa, perguntando: ‘Você sabe nadar? Vamos levar você para um passeio na Baía de Guanabara...’”<sup>40</sup>.

No encarte do disco, constam fotogramas do inacabado *Kakoddevrydo*. Com uma câmera 35 mm na mão, mas nenhuma ideia preconcebida de qual seria o roteiro do filme, Luiz Carlos Lacerda (Bigode) havia focalizado Macalé em show no Teatro Tereza Raquel, em casa, na praia, num parque de diversões, pilotando uma lancha na Baía de Guanabara e perambulando mambembe pelas ruas do Rio de Janeiro. Sem recursos para levar o projeto adiante, os negativos, armazenados por anos no Laboratório Liceu, o único que prestava esse tipo de serviço na época, acabaram perdendo o prazo de validade<sup>41</sup>.



Fotogramas do filme *Kakoddevrydo* no encarte do LP *Aprender a nadar* (Phonogram/Philips, 1974).

<sup>37</sup> Cf. Jards Macalé. Entrevista à *Ocupação Jards Macalé*, Itaú Cultural/São Paulo, 31 mai. a 6 jul. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2lwGL490CgQ>. Acesso: 06 jul. 2014.

<sup>38</sup> No LP *Contrastes* (Som Livre, 1977), Macalé parecia anteciper em “Conto do pintor”, samba de Miguel Gustavo gravado anteriormente por Moreira da Silva, o seu encontro com Golbery: “Fui a Brasília, dei um quadro de presente a um maioral/ Era um triângulo redondo/ E ele até que achou legal...”.

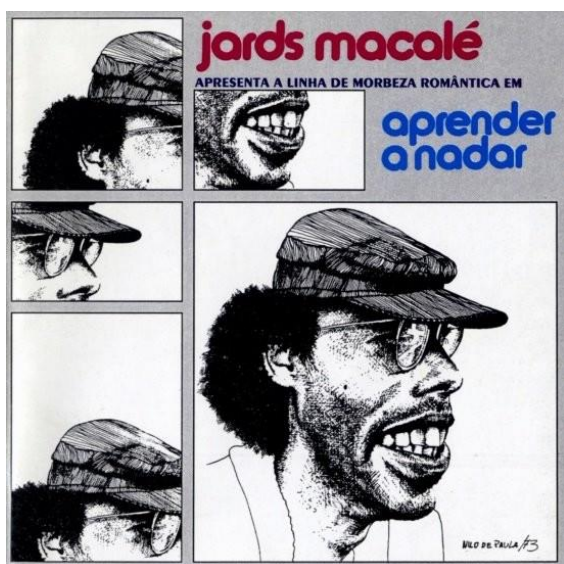
<sup>39</sup> Cf. Jards Macalé em entrevista à autora..., *op. cit.*

<sup>40</sup> Cf. Jards Macalé em entrevista a Carlos Eduardo Moura. “Jards Macalé: maldito anarquista”. Disponível em: <https://carlosemoura.wordpress.com/portfolio/entrevistas/jards-macale/>. Acesso: 8 mar. 2013.

<sup>41</sup> Cf. Luiz Carlos Lacerda (Bigode) em depoimento concedido à autora por telefone, 15 fev. 2017.

Feita pelo cartunista Nilo de Paula, a caricatura de Macalé estampada na capa é retomada na contracapa, porém não sem antes o próprio músico, numa atitude iconoclasta que lhe é típica, intervir com manchas de fogo, rasgos e borrrões vermelhos:

Eu sempre fiz questão de acompanhar todo o meu trabalho. Da capa à contracapa ao conteúdo. Nilo sabia que eu gostava de histórias em quadrinhos. Daí ele fez a capa. Foi aprovada. É bacana. É engraçada a minha caricatura. Mas ninguém me perguntou. Apareceu já pronta. Eles deviam ter me perguntado. Eu disse: “Não! A gente tinha que ter conversado antes. Mas, já que é assim, eu vou fazer a ‘*contra a capa*’”. Daí eu fui ao departamento de arte da Phonogram. Pedi uma cartolina, cola, tinta vermelha e uma caixa de fósforos. Ninguém entendeu nada. Botei tudo no chão. Risquei fósforo e meti fogo na capa. Foi uma performance. Aliás, um happening. Gozado, pois quando o disco chegou às lojas, não expuseram a capa. Expuseram a contracapa como capa. Mas olha só: não estou me desfazendo da capa do Nilo...<sup>42</sup>.



Capa e contracapa do LP *Aprender a nadar* (Phonogram/Philips, 1974). Arquivo pessoal.

*Aprender a nadar* é um disco conceitual. Cada uma das faixas compõe um microcosmo, de modo a construir, no conjunto da obra, um discurso coeso; um fio condutor. Para além de composições inéditas, algumas experimentais, Macalé foi buscar nos boleros e na tradição do samba pré-bossa nova, sobretudo no samba de gafieira e no samba-canção, sua matéria-prima. Dentre outros instrumentistas, participaram do LP Wagner Tiso, Perinho Albuquerque (arranjadores), Robertinho Silva, Luiz Alves, Tutti Moreno, Pedro Sorongo Santos, Dino Sete Cordas e Canhoto. Coautor, Waly Salomão cunhou na capa e na contracapa o seguinte anúncio: “Jards Macalé apresenta a linha de morbeza romântica em *Aprender a nadar*”.

Inventado pelo letrista e poeta, o neologismo “morbeza” foi provavelmente inspirado no “Manifesto da Poesia Pau Brasil” de Oswald de Andrade: “O trabalho contra o detalhe natura-

<sup>42</sup> Cf. Jards Macalé em entrevista à autora..., *op. cit.*

lista – pela síntese; contra a morbidez romântica – pelo equilíbrio geômetra e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa”<sup>43</sup>. Ao apresentarem a *linha de morbeza romântica*, Macalé e Salomão pareciam subverter e/ou rejeitar a proposta do modernista. Mas, ao contrário, eles a atualizavam de acordo com a perspectiva – “linha evolutiva” – tropicalista, valendo-se, para isso, de outras fontes, noutro contexto e desembocando noutros resultados. Adensada com boas doses de crítica, *morbeza* seria uma mistura de *morbidez* e *beleza*. Revisitar a “herança romântica [latino-americana] que trazemos”<sup>44</sup>, conforme explicou Macalé antes mesmo do disco pronto, não deixava de ser uma homenagem a um repertório bastante esquecido. No entanto, era mais que isto, pois ressignificava esse repertório sob a ditadura e a expansão do mercado de bens culturais.

Em todo *Aprender a nadar*, “a entonação nuançada e os requintados arranjos e orquestrações compõem uma espécie de estética da incorporação. Na voz de Macalé o corpo é protagonista, de modo que todo o processo musical propõe a canção como experiência em ato”. Não é por menos, como bem acrescentou Celso Favaretto, que o disco, conforme se lê na contracapa, seja dedicado a Lygia Clark e Hélio Oiticica (cf. FAVARETTO, 2002: 128-129).

Limito-me a comentar três faixas. A que abre o disco é formada pela sobreposição experimental de quatro composições. A princípio, ouvimos a atriz Ana Maria Miranda a recitar os versos do samba-canção, de Herivelto Martins e Waldemar Gomes, “Dois corações”, sucesso na voz de Dalva de Oliveira nos anos 1950: “Quando dois corações se amam de verdade/ Não pode haver no mundo maior sinceridade/ Tudo é alegria, tudo é ilusão/ Que bom que não seria se eu tivesse um amor...”. Tais versos, cantarolados na sequência, cedem em intensidade para que o artista se apresente: “*Meu nome é Jards Anet da Vida. Ou melhor, da Selva. Ou pior, da Silva. Ou pior, da Selva. Ou melhor, da Silva*”. Com “Jards Anet da Silva”, texto-homenagem de Gilberto Gil, Macalé recria sua *persona*. Silva, seu sobrenome de batismo e o de inúmeros brasileiros, remonta etimologicamente à palavra “selva”; lugar onde, para se sobreviver alegoricamente, seria preciso desenvolver resistência e agressividade. Tudo isso justamente se passa ao som de “No meio do mato”, canção de Macalé totalmente desfigurada haja vista o arranjo instrumental e ruidoso. Sobre ela, ele ainda recita, em tom conclusivo, “Faquir da dor”, de Waly Salomão: “*Distinto público, vou ficar aqui exposto à audição pública, como um faquir da dor*”. Exposto às massas, o “cantor masoquista” se compara àqueles ascetas que se submetem voluntariamente ao sofrimento físico, sob os olhares indulgentes e prazerosos do povo.

<sup>43</sup> O “Manifesto da Poesia Pau Brasil” foi publicado originalmente no jornal *Correio da manhã*, 18 mar. 1924. Grifo meu. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso: 13 set. 2015.

<sup>44</sup> *Apud* SILVA, Abel. “A morbeza romântica de Jards Macalé”, *Opinião*, n.º 14, p. 19, fev. 1973.

Em *Aprender a nadar*, Macalé encarna mais do que nunca a figura do homem dilacera-  
do pelo amor. O tema do fracasso amoroso, todavia, se algumas vezes é fidedigno à passiona-  
lidade do nosso cancionário popular, outras vezes é abordado de maneira *kitsch*, irônica ou até  
mesmo política, como ocorre, por exemplo, em “E daí? (Proibição inútil e ilegal)”, samba de  
Miguel Gustavo gravado na década de 1950 por Isaurinha Garcia:

*Proibiram que eu te amasse  
Proibiram que eu te visse  
Proibiram que eu sáísse  
Ou perguntasse a alguém por ti  
Que proibiam ou muito mais  
Preguem avisos, fechem portas, ponham guizos  
Nosso amor perguntará: E daí?  
E daí por mais cruel perseguição  
Eu continuo a te adorar  
Ninguém pode parar meu coração  
Que é teu, só teu, todinho teu...*

Nos compassos iniciais, enquanto o registro grave, lento e binário do bumbo denota cer-  
ta tristeza e languidez, as semicolcheias faceiras executadas pela cuíca exprimem algo de bur-  
lesco, remetendo aos “modismos” envolvendo o uso do instrumento na época. Apresentada a  
letra uma primeira vez, e até aí a passionalidade é fiel às queixas contra quem impedia a união  
de dois amantes, Macalé a repete na íntegra aos sussurros, dispensando a melodia. Sob o can-  
to intencionalmente abafado, que, entretanto, não prescinde do gesto interpretativo agressivo  
típico do intérprete, a temática da letra, levando também em conta aquele período, transfigura-  
se numa contundente denúncia à censura. Tanto é que a canção, nessa versão reconfigurada, e  
parafraseando o próprio subtítulo “Proibição inútil e ilegal”, omitido na ficha técnica do disco  
para, justamente, burlar a censura, acabou tendo sua veiculação proibida nas rádios<sup>45</sup>. Inter-  
sante notar ainda que, na introdução e no interlúdio, o arranjo para naipe de metais (trompete,  
trombone e flauta transversal) cita o motivo melódico de “Mora na filosofia” (Arnaldo Passos  
e Monsueto). Nessa canção gravada por Caetano Veloso no LP *Transa* (1972), Macalé, violo-  
nista e arranjador, havia evocado de passagem, na introdução, a melodia de “E daí?”, reafir-  
mando que suas intertextualidades iam para além da concepção de um só disco.

A mesma abordagem que Macalé e Capinan haviam desenvolvido em “78 rotações”, do  
LP *Jards Macalé* (1972), reaparece na canção feita a oito mãos “Boneca semiótica”, parceria  
de Macalé com Rogério Duarte, Duda Machado e Ricardo Chacal. Última faixa de *Aprender  
a nadar*, ela desvenda o que pouco a pouco é mostrado no disco. Sob um arranjo orquestral de

<sup>45</sup> Cf. Jards Macalé em entrevista concedida à autora..., *op. cit.* Para uma análise detalhada de “E daí? (Proibição inútil e ilegal)”, conferir: DINIZ; MACHADO, 2013.

Wagner Tiso que, na introdução, baseia-se claramente no da famosa “Insensatez” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), os versos traçam o perfil de uma mulher ingrata, renitente nas letras de samba: “*Samba é sempre a mesma história/ Nosso amor morreu na Glória/ A boneca foi embora/ Não obstante, esqueceu o seu fantasma...*”. “Glória” é tanto o apogeu do amor quanto o bairro da Glória, no Rio de Janeiro. Já a “boneca” insinua ser uma alegoria para a vulgarização do samba sob a reestruturação técnica da indústria cultural. Ora, num tempo em que ainda não havia suporte digital para a gravação e o compartilhamento de registros sonoros, os versos derradeiros desse samba-bossa nova já alegavam: “*Você venceu com sua lógica, digital e analógica/ Você não passa da programadora/ Do repertório redundante da minha dor...*”.

Se, no Tropicalismo (1967-68), havia uma aposta no potencial democrático e emancipatório do avanço industrial-tecnológico, situados mais à frente, Macalé, Rogério Duarte, Duda Machado e Chacal constatavam, *à la* Oswald de Andrade – cuja aversão à “morbidez romântica” foi certamente o que inspirou a “morbeza” de Waly grafada na capa do LP –, que venceu mesmo “o sistema da Babilônia e o garção de costeleta”. Isto é, a massificação da cultura, a moda, os clichês e a redundância. O disco é arrematado por Dona Lygia, mãe de Macalé. À maneira das cantoras da “era do rádio”, ela retoma *a capella* “Dois corações”, para, em seguida, desconstruir toda a passionalidade desse samba-canção com uma risada ocasional.

Jards Macalé e seus parceiros *marginais* esticaram a “linha” do experimentalismo radical lançada pela *Tropicália* no fim dos anos 1960, num momento em que o *Tropicalismo*, sepultado pelos próprios integrantes em seus *happenings*, já havia se convertido em monumento institucionalizado pela moda e pelo mercado.

## **Secos & Molhados: liberação sexual e fenômeno de massa**

*De que forma esses três rapazes puderam, em seis meses, vender 500 mil discos; lotar teatros e clubes em São Paulo e no Rio, ginásios e conchas acústicas em Porto Alegre e Salvador? Como foi possível encher o Maracanãzinho, deixando do lado de fora uma multidão? [...]. De que maneira eles conseguem simultaneamente rodopiar na vitrola do industrial que toma sol no Guarujá e obter a benção dos dramaturgos de vanguarda? Arrancar gritos de quem viajou 17 noites seguidas de Nilópolis para o Teatro Tereza Raquel e, ao mesmo tempo, ser aplaudido por médicos, bancários, avós, filhos e netos?*<sup>46</sup>.

Um tanto distantes do ideário hippie não raras vezes associado ao *desbunde* e, mais ainda, da noção de *marginalidade*, o trio Secos & Molhados, nome inspirado numa placa de ar-

<sup>46</sup> Cf. *Jornal da Tarde*, 06 abr. 1974 (apud CONRAD, 2013: 104).

mazém, também foi representativo do rol de valores da contracultura à brasileira. Empresariado por Moracy do Val, o conjunto surgiu em São Paulo após algumas pré-formações em 1971, colocando em evidência Gérson Conrad (vocaís e violão), João Ricardo (vocaís, violão, harmônica e idealizador do trio) e, figura mais notável, o vocalista Ney Matogrosso. Os Secos & Molhados conquistaram elevada projeção na grande mídia, arrastando multidões para os seus shows (cf. MELLO; SEVERIANO, 1998: 195-196) e ostentando um potencial mercadológico que chegou inclusive a ultrapassar o do campeão de vendas de discos, Roberto Carlos.

LP lançado pela Continental, em 1973, e cujas canções somam apenas meia hora de duração, *Secos & Molhados* atingiu 100 mil cópias vendidas até o final daquele ano, alcançando, em 1974, quando foi lançado, pela mesma gravadora, o segundo e último disco da banda, 700 mil exemplares (cf. PACHECO, 2013: 325)<sup>47</sup>. Concebida por Antônio Carlos Rodrigues, fotógrafo do jornal *Última hora*, a capa de estreia dialogava com o nome do conjunto, parecendo já ali antever a alta vendagem. Servidas em baixelas sobre uma mesa, as cabeças dos músicos dividem espaço com pães, biscoitos, grãos, cebolas, temperos, manteiga e garrafas de vinho. Tal como os gêneros alimentícios, os artistas seriam produtos “secos” e “molhados” propícios para o consumo.



Capa do LP *Secos & Molhados* (Continental, 1973).

A quarta cabeça que aparece, ao fundo, é de Marcelo Frias. O baterista deixou o grupo logo depois da gravação do LP, por não concordar com a proposta visual e performática assumida (cf. PACHECO, 2013: 322-323).

<sup>47</sup> Há divergências quanto ao número de vendas do LP. Os índices, contudo, são sempre elevados. Uns apontam “mais de 300 mil cópias nos primeiros 60 dias” (ZAN, 2006: 7), outros que, no total, o LP vendeu 800 mil cópias (cf. SEVERIANO; MELLO, 1998: 196).

Os Secos & Molhados adotaram um visual experimental e excêntrico: rostos carregados de maquiagem, corpos cobertos de purpurina, roupas coloridas ou mesmo a seminudez e uma porção de adereços. Máscaras, penachos, plumas, braceletes e colares remontavam, em grande medida, aos figurinos exóticos de Carmen Miranda. Impressas, sobretudo, na *persona* de Ney Matogrosso, a sensualidade nos gestos e a aparência andrógina estavam em linha de sintonia com os espetáculos teatrais e de danças da trupe brasileira Dzi Croquettes, liderada pelo memorável bailarino e intérprete Lannie Dale, que, em meados dos anos 1960, havia sido “tutor performático” da jovem Elis Regina. Nome inventado em alusão aos *The Croquettes* – grupo californiano símbolo do *Gay Power* –, os Dzi Croquettes despertaram interesses significativos em parcelas da juventude paulistana e carioca em princípios da década de 1970. A censura aos espetáculos motivou a trupe a partir, em 1971, para a Europa, onde obteve, principalmente em Paris, uma boa recepção de público e de crítica<sup>48</sup>.

À caracterização visual dos Secos e Molhados somava-se ainda certa influência do *glam* ou *glitter rock*, estilo que despontou na Inglaterra e nos Estados Unidos na passagem dos anos 1960/70, tendo em David Bowie e Alice Cooper dois de seus mais destacados expoentes. Para além do contraste musical que se estabelecia em relação à complexidade do rock progressivo, as indumentárias e vestuários *glitters* em muito pouco combinavam com o despojamento dos apetrechos hippies, uma demarcação de gostos e valores que, entre os Secos & Molhados, não foi tão reivindicatória. Antes de aderir ao conjunto, Ney Matogrosso dedicava-se ao artesanato hippie para sobreviver<sup>49</sup>. Já o rock progressivo<sup>50</sup>, apesar de exigir uma desenvoltura técnico-instrumental que escapava aos integrantes, acabou sendo esboçado numa ou noutra canção. Própria do *glitter*, no entanto, a linguagem pop, seja no primeiro ou no segundo LP, foi a que mais predominou, sem que isso tenha desatado os inegáveis vínculos, no repertório do trio, com cultura musical brasileira e ibero-americana.

Gravada no disco de 1973, “Sangue latino”, de João Ricardo e Paulo Mendonça, indica, segundo analisa José Roberto Zan, “a intenção da banda de conciliar o engajamento estético que marcou de forma importante boa parte do repertório popular dos anos 1960 com alguns

<sup>48</sup> Sobre os Dzi Croquettes, há duas fontes mais conhecidas: o livro de Rosemary Lobert (2010) e o documentário dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez, cf. *Dzi Croquettes*. Documentário, 99 min., Rio de Janeiro, Tria Produções/Canal Brasil, 2009.

<sup>49</sup> Cf. MATOGROSSO, Ney. Entrevista ao Programa Roda Viva. *TV Cultura*, 23 mai. 2011. Disponível em: <http://tvcultura.cmais.com.br/rodaviva/ney-matogrosso-3>. Acesso: 01 nov. 2014.

<sup>50</sup> O rock progressivo é, em geral, caracterizado por uma proximidade com o jazz *fusion* e com a música erudita. Comporta abordagens harmônico-melódicas complexas, sendo comumente sistematizado em obras longas, nas quais se ouvem instrumentos dificilmente explorados no *rock 'n' roll*, como violoncelo, violino, piano e flauta. Além de experimentalismos vocais como gritos, ruídos e falas, são recorrentes as constantes modificações rítmicas, o enfoque no material instrumental, as alternâncias de intensidade e densidade, as colagens nos arranjos e a incorporação de sons eletrônicos provenientes de sintetizadores.

clichês dos *hits* internacionais”. A célebre canção estrutura-se sob uma levada *folk*, harmonia tonal simples e melodia diatônica, de fácil assimilação. Na primeira pessoa do singular, a letra buscava retomar a temática da “condição latino-americana, os ‘descaminhos’ dos povos desse continente, bem como a sua capacidade de resistir” (ZAN, 2006: 8). “Os ventos do norte não movem moinhos” – diz um dos versos – insinuava, nesse sentido, certo desprezo e indignação para com o poder econômico estadunidense.

Jurei mentiras e sigo sozinho  
 Assumo os pecados  
 Os ventos do norte não movem moinhos  
 E o que me resta é só um gemido  
 Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos  
 Meu sangue latino  
 Minha alma cativa  
 Rompi tratados, traí os ritos  
 Quebrei a lança, lancei no espaço  
 Um grito, um desabafo  
 E o que me importa é não estar vencido  
 Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos  
 Meu sangue latino  
 Minha alma cativa.

Observando a letra por outro ângulo, alguma luta foi travada e perdida. “Senhor” de suas decisões e frustrações, abordagem recorrente na contracultura, o sujeito continua resistindo, porém num âmbito menos público do que privado. Rompe com uma série de tabus e lança seu desabafo, mas segue sozinho com os seus mortos e caminhos tortos. Ainda que faça referência à condição subalterna e à resistência política dos povos latino-americanos, “Sangue latino” exprime um componente erótico quando se leva a gestualidade e o aspecto visual em consideração. Em apresentação na TV Tupi, em 1973, a voz aguda de contratenor, o peito nu, a articulação dos lábios, os olhos abertos e fixos sob a maquiagem e os trejeitos corporais de Ney, sobretudo o seu movimento de quadris, prendem a atenção, insinuando o levante de uma bandeira em defesa da liberdade sexual<sup>51</sup>.

Nos dois discos há canções cujas letras são poesias de João Apolinário, jornalista, poeta e escritor português que se radicou no Brasil, em 1963, fugindo da ditadura salazarista. Filho do poeta, João Ricardo musicou os versos do pai para “Primavera nos dentes” (1973), “Voo” e “Augústia” (1974). Consta ainda no LP de 1973 um poema de Manuel de Bandeira, “Rondó do capitão”, também com música de João Ricardo, e a famosa “Rosa de Hiroshima” de Vinícius de Moraes, com melodia/harmonia de Gérson Conrad. Já a letra da faixa de abertura do

<sup>51</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-zLicyzaH5A>. Acesso: mai. 2015.

LP de 1974, “Tercer mundo”, outra musicada por João Ricardo, consiste em trechos retirados do texto *La prosa del observatorio*, do argentino Julio Cortázar<sup>52</sup>.

Musicalizar obras de escritores consagrados é um dos fatores que explicam o extraordinário sucesso do trio. Tal prática, levada a cabo principalmente por João Ricardo, redefinía a crítica social inerente aos poemas e textos revisitados. Embora, quando criados, remontassem a outras épocas e lugares, ao se converterem em canções suscitaram significados relacionados com o contexto sociopolítico e cultural brasileiro. Marcos Napolitano avalia, por exemplo, que

Segurar a primavera (cultural) nos dentes significava manter a vida cultural dentro de sua vocação crítica, partilhar de uma comunidade de leitores, espectadores e ouvintes que se viam como uma reserva de consciência libertária em tempos sombrios. Essa era a senha para a vida cultural partilhada, sobretudo, pela juventude secundarista ou universitária, pelos setores da classe média intelectualizada e ativistas dos movimentos sociais (NAPOLITANO, 2014: 174).

“Primavera nos dentes” é a canção do repertório dos Secos & Molhados que melhor faz jus ao rock progressivo, isso devido, em larga medida, à participação de Marcelo Frias (bateria), Willie Verdaguer (baixo), John Flavin (guitarra) e Zé Rodrix (piano elétrico), que, dentre outros grupos que integrou na época, compôs a primeira formação do Som Imaginário. O solo tipo *blues* de Zé Rodrix ao piano preenche os três minutos da introdução, sendo aos poucos adensado pela entrada dos demais instrumentos. Organizada em duas estrofes idênticas melodicamente, a letra-poema sucinta e política é concluída por Ney Matogrosso com um “grito orgástico”, ao qual se segue uma espécie de *jam session* encerrada gradualmente em *fade out*.

Quem tem consciência para ter coragem  
Quem tem a força de saber que existe  
E no centro da própria engrenagem  
Inventa contra a mola que resiste.

Quem não vacila mesmo derrotado  
Quem já perdido nunca desespera  
E envolto em tempestade, decepado  
Entre os dentes segura a primavera.

Subjacente ao título e aos versos, conforme decodificou Marcos Napolitano, “Primavera dos dentes” apontava para a necessidade de manter aceso o vigor da movimentação político-cultural sob os “anos de chumbo”. Muito embora o historiador não diga o contrário, é preciso ter em mente que as canções e a repercussão do conjunto na mídia extrapolaram aquela “comunidade de leitores, espectadores e ouvintes que se viam como reserva de consciência libertária”. Os Secos & Molhados conquistaram um público bem mais vasto e heterogêneo, desde

<sup>52</sup> Para uma análise da canção “Tercer mundo”, ver: ZAN, 2013: 19-23.

que tivesse acesso aos meios de comunicação de massa: adultos, estudantes, universitários e, até mesmo, gente de meia idade e o segmento infantil. Para a jornalista Ana Maria Bahiana, o intuito não outro senão “chamar a atenção de uma plateia altamente massificada, usar do insólito visual para chocar” (BAHIANA, 2006a: 197).

Crianças se encantavam com o elemento circense, haja vista os figurinos coloridos e os rostos pintados, sendo igualmente atraídas por canções como “O vira”, de João Ricardo e Luli (cantora da dupla *folk* Luli e Luciana) e “Rondó do capitão”. Realçando no interlúdio o ritmo da dança tradicional portuguesa, “O vira” narrava acontecimentos de um universo mitológico. A transformação do homem-lobisomem não deixava de ser uma metáfora para a homossexualidade. Já Manuel Bandeira, ainda que fizesse alusões a questões políticas-existenciais, recorria, para isso, ao léxico das brincadeiras infantis. Coerente com o poeta, João Ricardo deu aos versos uma melodia singela e um arranjo econômico, à base de flauta e violão: “*Bão balalão/ Senhor capitão/ Tirai este peso/ Do meu coração/ Não é de tristeza/ Não é de aflição/ É só esperança/ Senhor capitão/ A leve esperança/ Aérea esperança/ Aérea, pois não!/ Peso mais pesado/ Não existe, não/ Ah, livrai-me dele/ Senhor capitão!*”.

A consagração dos Secos & Molhados junto ao público de massa se confirmou em fevereiro de 1974. Mais de 25 mil pessoas lotaram o Ginásio do Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, para assistir a um dos shows-espetáculos comandados por Ney. Os canais de TV, por sua vez, disputavam para exibir o trio em horários nobres. Em agosto daquele ano, por exemplo, a Rede Globo bateu recorde de audiência ao focalizá-lo no Programa Fantástico, numa formatação estética e tecnológica que antecipava o que hoje conhecemos por clipe. O grupo se desfez na sequência, de modo que as cenas veiculadas pela emissora consistem no último registro no qual aparecem juntos os três integrantes. Dentre outras desavenças, existiam conflitos internos envolvendo as intenções de João Ricardo quanto ao direcionamento do repertório<sup>53</sup>.

Ao analisar a inserção dos Secos & Molhados na indústria cultural do princípio dos anos 1970, José Roberto Zan apontou em que medida o trio se referenciou nos tropicalistas, acima de tudo no que diz respeito à influência de Caetano Veloso sobre Ney Matogrosso, conforme declarações do próprio intérprete. O autor salienta, entretanto, as diferenças substanciais entre os contextos socioeconômicos nos quais se situaram Secos & Molhados e tropicalistas. Estes, em termos formais e atitudes em palco, no fim da década de 1960, tinham o *happening* como pressuposto, caracterizado por práticas coletivas, improvisos, criações livres, interações e em-

<sup>53</sup> Para mais informações, ver: VAZ, Sérgio. “O sucesso meteórico dos Secos & Molhados”, *Jornal do Objetivo*, Laboratório da Faculdade de Comunicação do Objetivo, Instituto Unificado Paulista, set. 1974. Disponível em: <http://50anosdetextos.com.br/1974/o-sucesso-meteorico-do-secos-e-molhados/>. Acesso: 03 nov. 2014.

bates com a plateia. Os Secos & Molhados, ao contrário, investiram na *performance*, marcada por uma teatralidade um tanto afastada do público: mais individualizada, comprometida com a cena e adequada aos novos padrões tecnológicos. Baseando-se nos estudos de Susan Sontag, o sociólogo compreende que “todo o desempenho do trio era ordenado e planejado para o espaço cênico, recomposto após os abalos sofridos pelos *happenings* dos anos 60. Os Secos procuraram restabelecer a distinção e os limites entre palco e plateia nos moldes do teatro tradicional, no qual o artista assume o controle da cena” (ZAN, 2006: 11; 2013: 27).

Assim definida, a *performance* seria menos que uma opção de linguagem, por mais que não se possa ignorar essa dimensão. De todo modo, ela estaria vinculada à ágil reestruturação da indústria cultural, com destaque para o papel que a televisão assumiu nesse sentido naquele início da década de 1970. Distintamente do momento tropicalista, localizado no limite de uma indústria cultural ainda artesanal, Ney Matogrosso, João Ricardo e Gerson Conrad contavam com uma diferente base técnica, “agora muito mais planejada e racionalizada”. Ao se converter também num recurso artístico-musical, a TV passou a oferecer novas possibilidades estéticas, e, simultaneamente, a estabelecer padrões, antecipando e direcionando outras formas de comunicação e de recepção (cf. *idem*: 2006: 3; 11).

O trio Secos e Molhados, que de tão rápido surgiu se dissipou, consistiu num fenômeno de massa. O Ibope de São Paulo e do Rio de Janeiro certificou o conjunto como um dos pioneiros de vendas de fonogramas e permanência nas paradas de sucesso<sup>54</sup>. Embora não explicitamente valores numéricos, o *ranking* abaixo registra a ampla aceitação do primeiro disco, de 1973, lançado igualmente em fita-7, uma opção de consumo mais barata. Segundo os inventários do Ibope, o disco continuou obtendo êxito de vendas e divulgação ao longo dos meses de janeiro a maio de 1974.

| Categorias de análise do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística             | Posições do LP <i>Secos &amp; Molhados</i> (Continental, 1973) de acordo com IBOPE. |                         |                         |                         |                         |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|-------------------------|-------------------------|-------------------------|
|                                                                                            | Ano Base: 1973                                                                      |                         |                         |                         |                         |
|                                                                                            | Rio de Janeiro                                                                      |                         | São Paulo               |                         |                         |
|                                                                                            | Nov.                                                                                | Dez.                    | Out.                    | Nov.                    | Dez.                    |
| Pesquisa mensal sobre gravações para execução nas paradas de sucesso de rádio e televisão. | 5. <sup>a</sup> posição                                                             | 2. <sup>a</sup> posição | 3. <sup>a</sup> posição | 1. <sup>a</sup> posição | 1. <sup>a</sup> posição |
| Relação dos 20 fonogramas ( <i>long-playings</i> ) nacionais mais executados.              | 3. <sup>a</sup> posição                                                             | 1. <sup>a</sup> posição | 2. <sup>a</sup> posição | 1. <sup>a</sup> posição | ----                    |
| Relação dos 20 fonogramas ( <i>long-playings</i> ) nacionais mais vendidos.                | ----                                                                                | ----                    | ----                    | 1. <sup>a</sup> posição | ----                    |
| Relação dos 15 fonogramas ( <i>long-playings</i> ) nacionais mais vendidos.                | ----                                                                                | ----                    | ----                    | ----                    | 1. <sup>a</sup> posição |

Dados coletados no Arquivo Edgard Leuenroth, AEL/IFCH/Unicamp.

<sup>54</sup> Cf. INVENTÁRIO DO FUNDO IBOPE. *Pesquisa mensal sobre gravações para execução nas paradas de sucesso de rádio e televisão*. Rio de Janeiro, 1973.

No âmbito de uma sociedade conservadora, cristã, heteronormativa, autoritária e repressora, inúmeros jovens e adultos encontraram no trio, principalmente em Ney, uma espécie de apoio para se afirmarem sexualmente. Nas palavras do cineasta João Silvério Trevisan, diretor do filme *Orgia ou o homem que deu cria* (1970), dentre outros, e ativista homossexual desde os anos 1960, o nascente movimento era reprimido pela direita e negligenciado pela esquerda. Caetano Veloso, Dzi Croquettes e Ney Matogrosso foram, para ele, deflagradores do fenômeno que nomeou de *desbum-gay* (cf. TREVISAN, 1986: 166-167).

A postura sedutora e provocante de Ney Matogrosso gerou sem dúvidas reprovações por parte de mentalidades moralistas e conservadoras: militares, educadores, clero, “pais de família”. Duas faixas que seriam incluídas no disco de 1973, ambas com música de João Ricardo, foram censuradas: “Tem gente com fome” e “Tristeza militar”, sendo a primeira um poema do escritor, folclorista, pintor, teatrólogo, cineasta e militante comunista, negro, Solano Trindade. Intriga, contudo, o fato de que tais vetos não foram exatamente motivados por razões morais, mas sim, a começar pelos títulos das canções, pelo caráter estritamente político<sup>55</sup>. Em entrevista que me concedeu, Jorge Mautner garantiu que havia incentivo por parte de setores “mais brandos” das forças armadas para que se enfatizassem a androginia dos Secos & Molhados nos meios de comunicação de massa, no sentido de contemplar parcelas da população e, assim, pressionar a “linha dura” a ceder à transição “lenta, gradual e segura” da ditadura à democracia<sup>56</sup>; uma elucubração da qual se pode – é claro – duvidar. Mautner, para quem o *desbunde* era um “movimento anarquista, anticonsumista”, tecia críticas a Ney Matogrosso na ocasião em que o ex-Secos & Molhados continuava fazendo estrondoso sucesso, já no final dos anos 1970, críticas das quais, depois, declinaria. Em 1980, escreveu:

Ney Matogrosso e suas plumas numa cobertura pró-consumo linha Guilherme Araújo, seu empresário em 1977, lançam seu disco *Bandido* numa prisão do Rio. Eu e Nelson Jacobina, meu incrível parceiro, fizemos isso em 1972, com Luiz Melodia e Jards Macalé, sem Araújo e sem publicidade, a não ser a da imprensa “nanica underground” *Rolling Stone*. Mas deixa pra lá... [...] (MAUTNER, 1980: 36).

Obviamente que em sua fala havia certo ressentimento pelo não reconhecimento de seu trabalho, *underground* ou marginal, na primeira metade dos anos 1970. Divergências à parte, talvez os Secos & Molhados possam ser considerados uma espécie de *antecessores do desbunde tardio* do qual fala Lucy Dias. No final da década, tal como observou a autora, houve uma retomada do “discurso do corpo, da festa, da droga, da busca de novas formas de percepções”.

<sup>55</sup> “Tem gente com fome” (Solano Trindade e João Ricardo) seria gravada por Ney Matogrosso em seu LP solo *Seu tipo* (WEA, 1979). Já “Tristeza militar”, de João Ricardo, permanece inédita.

<sup>56</sup> Cf. Jorge Mautner em entrevista à autora..., *op. cit.*

A essa retomada faltaria, porém, o mais essencial: “a alta voltagem contestatória”, debilidade que aponta para um expressivo ideário consumista (cf. DIAS, 2003: 338). A indústria cultural deu amplo respaldo para a voltagem contestatória dos Secos & Molhados, o que quem sabe os situe no extremo dos paradoxos que caracterizaram o vínculo MPB/contracultura entre 1969-74.

Sugerir um marco para a contracultura no Brasil a partir da produção musical pode soar uma tarefa arbitrária. Os Secos & Molhados, contudo, instiga a reflexão acerca dos alcances e limites de uma experiência plural, que, desde que se articulou, nos anos 1960, sofreu pressões hegemônicas e tensionou o *status quo*, fosse ele estético, moral ou político, sem deixar de ser, concomitantemente, um tanto “promíscua” no que toca ao mercado. Essa relação, todavia, não se deu para todos no mesmo nível. Alguns músicos, com seus experimentos radicais, herdeiros das vanguardas, e suas atitudes que interferiam no “bom funcionamento” de espaços institucionalizados reservados à canção, assumiram posturas desviantes (não alheias) do mercado integrado/racionalizado. Já os Secos & Molhados expuseram num patamar bem mais massificado assuntos como a liberação sexual e o questionamento do binômio homem/mulher, temas recorrentes em matérias de Luiz Carlos Maciel e Jorge Mautner n’*O Pasquim*, *Flor do Mal* ou *Rolling Stone*, e nos discos, canções e nas próprias *personas*, para ficar apenas entre os tropicalistas, de Caetano, Gil e Gal Costa. Dentro da engrenagem da indústria cultural, parafraseando a letra de “Primavera nos dentes”, o trio fomentou novos comportamentos e pautas políticas, sendo ao mesmo tempo inspirador de movimentos sociais e arte de puro entretenimento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Não quero ficar dando adeus às coisas passando*

*Eu quero é passar com elas...*

**“Movimento dos barcos” (Jards Macalé e Capinan).**

Em *Desbundados & Marginais*, meu objetivo foi apreender e elucidar de quais maneiras uma parcela da canção popular comercial brasileira, acima de tudo aquela ainda denominada MPB, não só incorporou e redefiniu como criou sua própria linguagem contracultural, palavra polissêmica e não menos frutífera no solo sócio-histórico local dos “anos de chumbo” (1969-74). No repertório e nas ações dos músicos, compositores e letristas aos quais me ative, procurei chamar a atenção para aspectos e acontecimentos pouco perscrutados pela literatura dedicada à música popular no Brasil, especialmente aquela oriunda da Sociologia da Cultura e de outras áreas em diálogo com os estudos culturais. A fortuna crítica de que se serve a produção artística mediatizada dos anos 1960 não alcança com o mesmo rigor e a mesma abundância o início da década seguinte. Como parte da recente formação de um campo de pesquisa, a Bossa Nova (1958-59) e o Tropicalismo (1967-68) balizaram muitas investigações, principalmente aquelas com, hoje, vasto reconhecimento acadêmico. Por mais que as agendas de pesquisa venham se alargando há algum tempo, persiste um hiato interpretativo entre 1968, ano de edição do AI-5, e 1975, quando, com a expectativa da abertura política, as lutas culturais que nunca deixaram de existir mostravam-se mais evidentes e coerentes aos olhos de analistas.

Título de uma canção de Ivan Lins e Vitor Martins, “Começar de novo (1974-1979)” dá nome a um capítulo de *Cultura em trânsito*, livro organizado por Elio Gaspari, Heloísa Buarque de Hollanda e Zuenir Ventura, que dizia: “amadurecida pelo sofrimento”, a cultura “busca de novo a vontade, abre-se ao diálogo, alimenta-se de uma esperança [...]”. Feito esse gancho, Ventura passava a narrar episódios culturais emblemáticos desde o show *Opinião* (1964) até a ousadia tropicalista, momento em que a arte se despiu de ilusão e inocência, para, em seguida, dar lugar à “perda da vontade” sob a imposição da censura. Discutido anteriormente, o posicionamento do jornalista em relação à contracultura, na qual vislumbrava inconformismo, mas não resultados objetivos – o que, para ele, seria conivente com a lógica de que o mundo já não poderia ser mudado –, estendia-se para artistas homiziados num marginalismo. Tais “artistas malditos” correriam o risco de se tornarem incomunicáveis ou de serem consumidos por aqui-

lo que tanto rejeitam. “Mais pelo que aparentam ser do que pelo que produzem, talvez deixem para a cultura brasileira mais uma atitude do que uma obra” (VENTURA, 2000: 64; 88)<sup>1</sup>.

Não satisfeita com esses e outros diagnósticos de época, que até certo ponto continuam reverberando em avaliações recentes, sobretudo no que concerne à ideia de que a arte/cultura perdeu fôlego e vocação crítica entre 1969-74, foi que me empenhei em trazer à tona e analisar discos e canções dos considerados *desbundados* e *marginais*, com o intuito de desvelar a matéria política e a relevância estético-musical e histórico-sociológica dessa produção, já um tanto desatada do ideário nacional-popular. Esta é, inclusive, um das razões pelas quais a contracultura, vez ou outra, foi concebida como “trilha sonora resignada” do declínio das utopias que movimentaram a década de 1960, bem como da afirmação da hegemonia do mercado.

Associada à dilatação das fronteiras da memória nacional, a contracultura apontava para a ressignificação do nacional-popular num *internacional-popular* que aos poucos se moldava. Termo trabalhado por Renato Ortiz (2003: 117-135), o *internacional-popular* tem a ver com a *mundialização da cultura*, isto é, com o desenraizamento de símbolos da identidade nacional e sua reintrodução numa “memória coletiva internacional-popular”, que aparenta ser comum a todo o mundo. À *nação* escaparia agora o predomínio de prover a organização social simbólica. Note-se que a investida tropicalista, chamada inicialmente de “som universal”, havia colocado em xeque a noção de “cultura nacional unificada”. Nos anos 1970, o anti-imperialismo será um tema irrelevante ou secundário para boa parcela da produção artística. Em que pesassem as exceções, como, por exemplo, debates sobre “tradição musical” envolvendo o *revival* do samba e do choro a partir de 1975<sup>2</sup>, revelou-se, gradativamente, uma “música sem fronteiras rítmicas, históricas, geográficas ou ideológicas” (TATIT, 2004: 227).

Ainda embrionário no pós-68, contudo, o *internacional-popular* participa de um processo que só se consolida dos anos 1980, juntamente com o que podemos denominar, na acepção de Fredric Jameson (1997), de capitalismo tardio ou pós-modernidade. Analisando o célebre ensaio de Roberto Schwarz “Cultura e política (1964-1969)”, de 1970, Nicholas Brown sugeriu que o crítico literário ali descrevia, sem que pudesse até então saber, “o modelo de produção cultural pós-moderna”. Já em artigo de 2012, dedicado ao livro *Verdade tropical*, de Caetano Veloso (2012), Schwarz respalda-se em Nicholas Brown para afirmar que “a bossa nova seria um modernismo tardio, e a tropicália um pós-modernismo de primeira hora, nascido já no chão da derrota do socialismo” (SCHWARZ, 2012: 80). Brown esclarece, no entanto, que,

<sup>1</sup> Cf. VENTURA, Zuenir. “A falta de ar” (agosto de 1973) e “Da ilusão do poder a uma nova esperança” (março de 1974); artigos publicados originalmente na revista *Visão*.

<sup>2</sup> Sobre o assunto, ver: REZENDE, 2014.

no contexto primeiro-mundista, elementos aleatórios na música podem ser sintomas do recuo da história. Ou, noutros termos, da evaporação dos significados, traço típico da obra de arte dita pós-moderna. Referindo-se às formas definidas por Raymond Williams (*residuais, emergentes e dominantes*), Brown ressalta que aquelas mesmas técnicas aleatórias, no âmbito do capitalismo semiperiférico, têm o potencial de se transformarem em sintomas da própria história:

A fusão de elementos arcaicos, “retrógrados”, com modernos, como alegoria da ditadura, é um subitem de uma técnica tropicalista mais ampla de juntar aleatoriamente, aparentemente sem se importar com isso, emblemas do residual, do atual e do emergente. Em termos formais, isso não se distingue do “saco de gatos ou quarto de desejos de subsistemas disparatados e matérias-primas aleatórias” que, segundo Jameson, caracteriza a obra de arte no pós-modernismo. No entanto, aqui a matéria-prima nunca é inteiramente casual [...]. Esse tipo de justaposição é mais ou menos dado imediatamente como conteúdo geopolítico, já que a própria textura do dia-a-dia semiperiférico envolve a experiência da contemporaneidade do residual com o emergente (BROWN, 2007: 300-301)<sup>3</sup>.

Na MPB que deu continuidade, ou foi além da *desconstrução tropicalista da canção*, de que falou Santuza Cambraia Naves (2010: 120), podemos cogitar um pós-modernismo como estilo, na medida em que há colagens, linguagem *nonsense*, uma aparente falta de lógica e de coerência e a retomada de tradições que foram postas de lado pelo modernismo. Mas não uma pós-modernidade como estrutura, cujo sinônimo é a *globalização*: “triunfo do livre mercado, capital financeiro, redes de comunicação, toda tecnologia de computadores e assim por diante”<sup>4</sup>. Seria apressado supor, em meu entender, que a produção artística que partilhou da *contracultura como estrutura de sentimento*, ou ao menos uma parte dela, já não fosse “‘de oposição’ no mesmo sentido”, que constituiria “a própria estética dominante ou hegemônica da sociedade de consumo”, servindo basicamente como um “laboratório de novas formas e modas”, tal como Jameson definiu a arte pós-moderna citando, para isso, o punk e a pornografia. Em *A lógica cultural do capitalismo tardio*, ele inicialmente propôs que a pós-modernidade pudesse ser concebida a partir da hipótese cultural de Williams. Na sequência, porém, reavalia, concluindo que “a consciência coletiva emergente de um novo sistema não é exatamente o

<sup>3</sup> O mesmo argumento é desenvolvido pelo autor em *Utopian generations* (cf. BROWN: 2005: 192-193). Sobre as artes visuais, Otília Arantes já havia apresentado uma análise parecida. Na passagem dos anos 1960 e 1970, “a atitude dos artistas brasileiros [que flertavam com o pop] era muito diversa da dos seus congêneres americanos”. Enquanto os últimos “‘capitulavam’ abertamente diante da realidade imediata do cotidiano, inteiramente regulada pelas leis de consumo”, os primeiros “pretendiam revelar a infrarrealidade” (ARANTES, 1983: 7).

<sup>4</sup> Jameson admite que “deveria ter deixado mais clara [em seus livros] a distinção entre pós-modernismo como estilo artístico-cultural e pós-modernidade como estrutura. E uma razão pela qual eu não o fiz foi porque, quando escrevi, nos anos 80, ainda não tínhamos outra palavra, e a palavra é globalização”. In: *Fronteiras do Pensamento*, Telos Cultural, 2011. Disponível: <http://www.frenteiras.com/videos/conferencistas/fredric-jameson>. Acesso: 10 jan. 2016.

*mesmo que o aparecimento de novas formas de expressão cultural*” (JAMESON, 1992: 107; 1997: 18-25).

Não obstante parte considerável daquela produção estivesse consubstanciada na indústria cultural em franca ascensão, importou-me desvendar os conflitos, os embates e, naturalmente, as concessões, lembrando que, sob a ditadura, a indústria cultural foi paradoxalmente um canal de veiculação das contestações contra a sua própria racionalização e contra o regime militar em seus variados níveis de coerção. Sem contar que a vida e a atuação dos artistas não se restringiam aos liames do mercado; dimensão que também interessa à apreensão das estruturas de sentimento. Sua qualidade empírica, ligada “à particularidade da experiência coletiva histórica e de seus efeitos reais nos indivíduos e nos grupos”,

[...] não é sempre naturalística ou sociológica: tem tudo a ver com a fenomenologia da consciência intersubjetiva e com os processos interativos estruturais por meio dos quais é formado e subsequentemente transformado em estruturas sociais e culturais nascentes e emergentes (FILMER: 2009: 373).

É preciso reconhecer, tal como advertiu Williams, que a *cultura dominante*, no desenrolar de um *processo hegemônico*, não raras vezes instiga e limita suas próprias formas de contracultura. Pensá-las como uma *cultura emergente*, como um “*underground* que vem à tona”, requer atentar para as palavras do autor: “É excepcionalmente difícil distinguir entre os que são realmente elementos de alguma fase nova da cultura dominante [...] e os que lhe são substancialmente alternativos ou opostos: emergente no sentido rigoroso, e não simplesmente novo” (WILLIAMS, 1979: 117; 126). A contracultura, ainda que pouco a pouco desfigurada e com suas arestas revolucionárias paulatinamente podadas – digo aquelas que dificilmente endossariam o projeto em curso de consolidação do capitalismo –, contribuiu com o movimento da sociedade. Ao mesmo tempo em que provocou fraturas, tudo aquilo que a compôs seria em maior ou menor escala remodelado e incorporado às pautas das esquerdas e às dos chamados movimentos sociais das “minorias”<sup>5</sup>. Não foi, portanto, uma “manifestação intransitiva”, co-

---

<sup>5</sup> O processo de mundialização da cultura deflagrado a partir da década de 1980, para além de ter impulsionado o internacional-popular, foi também responsável por gerar, segundo Nicolau Netto, “culturas populares restritas”, embasadas em discursos sobre “uma territorialidade fixa”, podendo vincular-se a grupos formados em torno de questões étnicas, etárias, de gênero ou classes sociais (cf. NICOLAU NETTO, 2009: 163). A meu ver, a contracultura do início dos anos 1970 as prenuncia. Mesmo que não haja uma linha condutora muito visível, aspectos que foram ali anunciados vão desembocar nas chamadas minorias no final da década. Na música popular, a “nação”, que antes inspirara todo um imaginário em torno da MPB, parece deslocar-se definitivamente, nos anos 1980, para questões como gênero, orientação sexual e etnia. Em sentido semelhante, Andy Bennett argumenta que tudo o que envolveu a contracultura tornou-se “uma memória recebida e negociada”. “Os movimentos globais centrados nos problemas atuais (meio ambiente, crise financeira, direitos humanos e dos animais) absorvem e repetem, de um modo ou de outro, discursos de resistência cuja silhueta foi traçada no fim dos anos 1960 [...]”. Como forma de narração popular, a contracultura afirma sua pertinência em nossas percepções e interpretações das lutas hegemônicas que continuam a informar a vida cotidiana de diversas sociedades e culturas em todo o mundo” (BENNETT, 2012: 28. Tradução minha).

mo defendera Luciano Martins em texto sobre a “geração AI-5”. Tampouco se encerrou numa “cultura da depressão” a declarar espúria ou ultrapassada a esfera do político, e, muito menos, nas teses do “vazio cultural”.

Como um *sentimento estruturado, uma série engrenada e em tensão com mudanças nacionais e internacionais*, os valores, práticas e experiências da contracultura tensionaram um “pensamento cartesiano” e uma modernidade que prometia (e não cumpriu) a revolução social esperada. Incrustada de diferentes modos nas ações e repertórios dos artistas para os quais dei voz, a contracultura, não obstante as suas ambiguidades, participou ativamente da *resistência cultural* nos “anos de chumbo”. Entre 1969 e 1974, ela deu “um tom geral” (não o único) para uma parcela da produção artística. E pode ser que, num nível ainda intangível às consciências práticas, apontasse para aspectos que, apenas depois, seriam associados – precipitadamente em ponto de vista – à chamada pós-modernidade. Não houve marcos rígidos, e sim uma lenta transformação. Se o tropicalismo consistiu no *giro de posição* de coordenadas sócio-históricas específicas, foi preciso que se transcorresse o tempo necessário para que condutas heterodoxas fossem reacomodadas numa outra ordem, sempre passível, diga-se de passagem, embora os dias atuais insistam em nos dizer o contrário, de novas contravenções. Ao debruçar-me sobre *desbundados e marginais* no pós-68, “fóssil” de inúmeros ângulos e ainda carente de “arqueólogos” dispostos a analisá-lo, eu, assim como Waly Sailormoon, também optei pelas lentes do olho-míssil.

## FONTES E REFERÊNCIAS

### 1. Fontes e Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. “Teses sobre sociologia da arte”. In: COHN, Gabriel (org.). *Adorno: sociologia* (Coleção Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, p. 108-114, 1986.

\_\_\_\_\_. “Mediação”. In: *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Ed. UNESP, p. 361-398, 2011.

AFONSO, Luiz; SIQUEIRA, Sérgio. *Anos 70 Bahia*. Salvador: Corrupio, 2017.

ALMEIDA, Maria Isabel M.; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). “*Por que não?*”: rupturas e continuidades da contracultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

ANDERSON, Perry. “Modernidade e Revolução”, *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n.º 14, p. 2-15, fev. 1986.

ANOS 70: trajetórias (Vários autores). São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. “Depois das vanguardas”, *Arte em Revista*, São Paulo, Ceac, ano 5, n.º 7, p. 5-24, ago. 1983.

ARANTES, Paulo. “Sentimento dos contrários”. In: *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualismo segundo Antônio Candido e Roberto Schwarz*. São Paulo: Paz e Terra, p. 9-45, 1992.

ARRIGUCCI JR., Davi. “O cavaleiro do mundo delirante (Prefácio)”. In: PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

*Arte em Revista*, Kairós/CEAC, ano 3, n.º 5, maio 1981.

BATISTA, Kátia Mayra Lopes. *Roberto Piva na metrópole e a contracultura no Brasil (1960-1970)*. Dissertação de mestrado em História Social. Londrina: UEL, 2012.

BAHIANA, Ana Maria. “A linha evolutiva prossegue: a música dos universitários”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/ Senac Rio, p. 41-52, 2005.

\_\_\_\_\_. “Secos & Molhados: chamando a atenção. In: *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Senac Rio, p. 194-199, 2006a.

\_\_\_\_\_. “Walter Franco, sem medo, como as crianças”. In: *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Senac Rio, p. 273-277, 2006b.

\_\_\_\_\_. *Almanaque anos 70: lembranças e curiosidades de uma década muito doida*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006c.

BARROS, Patrícia Marcondes de. *Provocações brasileiras: a imprensa contracultural made in Brazil* – “Coluna Underground” (1969-1971); *Flor do Mal* (1971); *Rolling Stone* brasileira (1972-1973). Tese de doutorado em História Social. Assis: UNESP, 2007.

\_\_\_\_\_. “‘Tropicália’: a fase da nascente contracultura no Brasil nos anos de chumbo”, *Revista de Literatura, História e Memória*, v. 10, n.º 15, Cascavel, Unioeste, p. 45-57, 2014.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. “Doutrina das semelhanças”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3.ª ed. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, p. 108-113, 1987.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. (Org., apresentação e notas de Jeanne-Marie Gagnebin). São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2011.

BENNETT, Andy. “Pour une réévaluation du concept de contre-culture”, *Volume!, La revue des musiques populaires*, Dossiê Contre-culture théories & scènes, Paris, CNRS, n.º 9-1, p. 19-29, 2012.

BENTES, Ivana (org.). *Glauber: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BORGES, Jorge Luís. “O idioma analítico de John Wilkins”. In: *Outras inquisições (1954)*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 121-126, 2007.

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. 7.ª ed. São Paulo: Geração, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp/ Porto Alegre: Zouk, 2007.

\_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. 12.ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BOURSEILLER, Christophe. “C’est un secret que tout repousse”. In: BOURSEILLER, Christophe; PENOT-LACASSAGNE, Olivier (orgs.). *Contre-cultures*. Paris: CNRS, p. 21-29, 2013a.

\_\_\_\_\_. “Les situationnistes, précurseurs des contre-cultures?”. In: BOURSEILLER, Christophe; PENOT-LACASSAGNE, Olivier (orgs.). *Contre-cultures*. Paris: CNRS, p. 56-58, 2013b.

BOZZETTI, Roberto. “Uma tipologia da canção no imediato pós-tropicalismo”, *Letras*, Santa Maria, n.º 34, p. 133-146, jan./jun. 2007.

BRIGGS, Jonathyne. “A Red Noise: pop and politics in post-1968 France”. In: BROWN, Timothy Scott; LISON, Andrew (orgs.). *The Global Sixties in sound and vision: media, counterculture, revolt*. Nova York: Martin Press, p. 15-27, 2014.

BRITO, Antônio Carlos Ferreira de. *Não quero prosa/ Cacaso*. (Org. de Vilma Arêas). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/ Campinas: Ed. Unicamp, 1997.

BRITO, Ronaldo. “As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro”. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

BRITTO, Paulo Henriques. “A temática noturna no rock pós-tropicalista”. In: NAVES, Santuza Cambraia; DUARTE, Paulo Sérgio (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: FAPERJ/ Relume Dumará, p. 191-199, 2003.

\_\_\_\_\_. *Eu quero é botar meu bloco na rua, de Sérgio Sampaio*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

BROWN, Nicholas. “Conclusion: postmodernism as semiperipheral symptom”. In: *Utopian generations*. Princeton: Princeton University Press, p. 173-199, 2005.

\_\_\_\_\_. “Tropicália, pós-modernismo e a subsunção real do trabalho sob o capital”. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton. *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BROWN, Timothy Scott. *West Germany and Global Sixties: the anti-authoritarian revolt, 1962-1978*. Inglaterra: Cambridge University Press, 2013.

BROWN, Timothy Scott; LISON, Andrew (orgs.). *The Global Sixties in sound and vision: media, counterculture, revolt*. Nova York: Martin Press, 2014.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. 4.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CANCELLI, Elizabeth. “Intelectualidade e poder: inconformidade na Guerra Fria”, *ArtCultura*, Uberlândia, n.º 9, p. 111-118, jul./dez. 2004.

CANDIDO, Antônio. “Dialética da malandragem”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, USP, n.º 8, p. 67-89, 1970.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970)*. Tese de doutorado em História. São Paulo: USP, 2007.

CENTENO, Ayrton. *Os vencedores: a volta por cima da geração esmagada pela ditadura de 1964*. São Paulo: Geração, 2014.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. “Modernização à brasileira”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, IEB, n.º 59, p. 191-212, dez. 2014.

CHAUÍ, Marilena; et alii. *O nacional e o popular na cultura brasileira: seminários* (Vários volumes). São Paulo: Brasiliense, 1982.

CHACAL. *Posto 9: um pedaço de mal caminho* (Coleção Cantos do Rio, v. 8). Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura, 1998.

CÍCERO, Antônio. “A falange de máscaras de Waly Salomão”. In: SALOMÃO, Waly. *Me segura qu’eu vou dar um troço*. 2.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Aeroplano/Biblioteca Nacional, p. 28-55, 2003.

COBELO, Guilherme. “O desbunde do udigrudi”. In: BRITO, Eleonora Zicari; PACHECO, Mateus de Andrade; ROSA, Rafael (orgs.). *Sinfonia em prosa: diálogos da história com a música*. São Paulo: Intermeios, p. 25-39, 2013.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. “A contracultura: o outro lado da modernização autoritária”. In: *Anos 70: trajetórias* (Vários autores). São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, p. 39-44, 2005.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva/ Edusp, 1989.

CONRAD, Gérson. *Meteorico fenômeno: memórias de um ex-Secos e Molhados*. São Paulo: Andarco, 2013.

CONTIER, Arnaldo Daraya. “Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 1960)”, *Revista Brasileira de História*, v. 18, n.º 35, São Paulo, p. 13-52, 1998.

COSTA, Caio Túlio. *Cale-se: a saga de Vannucchi Leme; a USP como aldeia gaulesa; o show proibido de Gilberto Gil*. São Paulo: A Girafa, 2003.

CROSS, Charles R. *Room full of mirrors: a biography of Jimi Hendrix*. Londres: Hodder & Stoughton, 2005.

DAHL, Maria Lúcia. *Bivar: o explorador de sensações peregrinas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

DEBORD, Guy. *La société du spectacle* (Coleção Folio). Paris: Gallimard, 1992.

DE PAULA, José Agrippino. *PanAmérica*. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Max Limonad, 1988.

DESHAYES, Éric; GRIMAUD, Dominique. *L’underground musical en France*. Marseille: Le mot et le reste, 2013.

DIAS, Lucy. *Anos 70 – enquanto corria a barca: anos de chumbo, piração e amor – uma abordagem subjetiva*. São Paulo: SENAC, 2003.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

DINIZ, Sheyla Castro. “Denúncia política e contracultura: uma análise da canção “Oriente” no contexto do show de Gilberto Gil na Poli/USP (1973)”, *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História (ANPUH)*, Florianópolis/SC, p. 1-17, 27 a 31 out. 2015a.

\_\_\_\_\_. ““Se oriente, rapaz...”: misticismo, dualidade e anomia na canção ‘Oriente’ (Gilberto Gil. LP *Expresso 2222*, 1972)”, *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, vol. 2, p. 119-145, jan./jun. 2015b.

\_\_\_\_\_. “... *De tudo que a gente sonhou*”: amigos e canções do Clube da Esquina. São Paulo: Intermeios/FAPESP, 2017.

DINIZ, Sheyla Castro; MACHADO, Adécio Camilo. “Uma proibição, dois sentidos: considerações sobre duas versões da canção ‘E daí? (proibição inútil e ilegal)’”, *Anais do XXIII Congresso da Anppom*, Natal, UFRN, p. 2-11, 19 a 23 ago. 2013.

DIETRICH, Peter. *Araçá azul: uma análise semiótica*. Dissertação de Mestrado em Semiótica e Linguística Geral. São Paulo: USP, 2003.

DUARTE, Rogério. *Tropicacos*. São Paulo: Azougue Editorial, 2003.

DUNN, Christopher. “Nós somos os propositores”: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974, *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n.º 17, p. 143-158, jul./dez. 2008.

\_\_\_\_\_. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

\_\_\_\_\_. *Contracultura: alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016.

ECO, Umberto. “Experimentalismo e vanguarda”. In: *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70, p. 223-242, 1972.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FAVARETTO, Celso. “Nos rastros da Tropicália”, *Arte em Revista*, São Paulo, CEAC, ano 5, n.º 7, p. 31-37, ago. 1983.

\_\_\_\_\_. “Jards Macalé”. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Música popular brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, p. 127-129, 2002.

\_\_\_\_\_. “Arte e cultura nos anos 70: o pós-tropicalismo”. In: *Moderno, pós-moderno, contemporâneo: na educação e na arte*. Tese de Livre-docência em Educação Comparada. São Paulo: USP, p. 242-251, 2004.

\_\_\_\_\_. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4.ª ed. Cotia: Ateliê, 2007.

\_\_\_\_\_. *A invenção de Hélio Oiticica* (Texto & Arte 6). 2.ª ed. São Paulo: Edusp, 2015.

\_\_\_\_\_. “A contracultura: entre a curtição e o experimental”, *Modos, Revista de História da Arte*, Campinas, v. 1, n.º 3, p. 181-203, set./dez. 2017.

FAOUR, Rodrigo. Encarte do CD *Sociedade da Grã-ordem Kavernista apresenta Sessão das 10* (LP de Raul Seixas, Edy Star, Miriam Batucada e Sérgio Sampaio lançado originalmente pela CBS em 1971). Columbia/Sony Music, 2010.

FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, Carlos Eduardo. “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band: uma colagem de sons e imagens”, *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, v. 5, n.º 1, p. 1-21, Uberlândia, jan./mar. 2008.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cultura das bordas*: edição, comunicação, leitura. São Paulo: Ateliê, 2010.

FILMER, Paul. “A estrutura do sentimento e das formações socioculturais: o sentido de literatura e de experiência para a sociologia da cultura de Raymond Williams”, *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 14, n.º 27, p. 371-396, 2009.

FLÉCHET, Anaïs. “Por uma história transnacional dos festivais de música popular: música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970”, *Patrimônio e Memória*, UNESP, CEDAP, v. 7, n.º 1, p. 257-271, jun. 2011.

\_\_\_\_\_. *Si tu vas à Rio: la musique populaire brésilienne en France au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Armand Colin, 2013.

\_\_\_\_\_. “Le monde musical de Gilberto Gil”. In: LÉVY, Marie-Françoise; FLÉCHET, Anaïs (orgs.). *Littératures et musiques dans la mondialisation, XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*. Paris: Publications de la Sorbonne, p. 231-243, 2015.

FONTELES, Bené. *Giluminoso: a poética do Ser*. Brasília: Ed. UnB/ São Paulo: SESC, 1999.

FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: a festa*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

FREIRE, Guilherme Araújo. *Vanguarda, experimentalismo e mercado na trajetória artística de Tom Zé*. Dissertação de Mestrado em Música. Campinas: Unicamp, 2015.

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2013.

FREITAS, Olívia Barros de. *O Guesa empenhado: nação, continuidade e inovação do sistema literário brasileiro*. Dissertação de Mestrado em Literatura: Brasília: UNB, 2008.

FUNDO IBOPE. *Pesquisa mensal sobre gravações para execução nas paradas de sucesso das emissoras de rádio e televisão*, Rio de Janeiro, ago. 1972.

\_\_\_\_\_. *Pesquisa mensal sobre gravações para execução nas paradas de sucesso de rádio e televisão*, Rio de Janeiro, dez. 1972.

\_\_\_\_\_. *Pesquisa mensal sobre gravações para execução nas paradas de sucesso das emisoras de rádio e televisão* (Inclui: “Fonogramas nacionais mais vendidos durante o mês de novembro”), São Paulo, 1973.

\_\_\_\_\_. *Pesquisa mensal sobre gravações para execução nas paradas de sucesso de rádio e televisão*, Rio de Janeiro, jan. a maio 1973.

\_\_\_\_\_. *Pesquisa mensal sobre gravações para execução nas paradas de sucesso das emisoras de rádio e televisão*, São Paulo, fev. a maio 1973.

\_\_\_\_\_. *Pesquisa mensal sobre vendas de discos*, Rio de Janeiro, 1974.

\_\_\_\_\_. *Pesquisa mensal sobre gravações para execução nas paradas de sucesso de rádio e televisão*, São Paulo, 1974.

GALVÃO, Luiz. *Geração baseada* (Coleção Edições d’O Pasquim, v. 120). Rio de Janeiro: Codreci, 1982.

\_\_\_\_\_. *Novos Baianos: a história do grupo que mudou a MPB*. São Paulo: Lazuli, 2014.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “MMPB: uma análise ideológica”. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

\_\_\_\_\_. “As falas, os silêncios”. In: SOSNOWSKI, Saul; SCHWARTZ, Jorge (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, p. 185-195, 1994.

\_\_\_\_\_. “Metamorfoses do sertão”, *Estudos avançados*, São Paulo, v. 18, n.º 52, p. 375-394, set./dez. 2004.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

GARCIA, Walter. “Notas sobre ‘Cálice’ (2010, 1973, 1978, 2011)”, *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 110-150, jan./jun. 2014.

GOLDBERG, Anette. *Feminismo e autoritarismo: a metamorfose de uma utopia de liberação em ideologia liberalizante*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987.

GONÇALVES, Renato. *Nós duas: as representações LGBT na canção brasileira*. São Paulo: ProAC/Lápis Roxo, 2016.

GONGAGH, Tiago Bosi. *Pois é, pra quê: Sidney Miller e Sérgio Ricardo entre a crise a transformação da MPB (1967-1974)*. Dissertação de Mestrado em História. São Paulo: USP, 2017.

GONZALEZ, Horácio. *O que são intelectuais*. 4.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GOENDER, Jacob. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira – das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987.

GUARNACCIA, Matteo. *Provos*: Amsterdam e o nascimento da contracultura. São Paulo: Conrad, 2001.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos*: do mito de Prometeu à cultura digital. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70). 5.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

\_\_\_\_\_. (org.). *26 poetas hoje*. 6.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

\_\_\_\_\_. “Orelha de *Gigolô de Bibelôs*”. In: SALOMÃO, Waly. *Poesia Total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HOISEL, Evelina. *Supercaos*: os estilhaços de cultura em *PanAmérica e Nações Unidas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

HUYSEN, Andreas. “A busca da tradição: vanguarda e pós-modernismo nos anos 70”, *Arte em Revista*, São Paulo, CEAC, ano 5, n.º 7, p. 92-94, ago. 1983.

\_\_\_\_\_. “A dialética oculta: vanguarda – tecnologia – cultura de massa”. In: *Memórias do modernismo* (Tradução de Patrícia Farias). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

“Mapeando o pós-moderno”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 15-80, 1992.

\_\_\_\_\_. *Después de la gran división*: modernismo, cultura de masas, posmodernismo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

JAMESON, Fredric. “Periodizando os anos 60”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 81-126, 1992.

\_\_\_\_\_. *Pós-modernismo*: a lógica cultural no capitalismo tardio. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. *A virada cultural*: reflexões sobre o pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JOST, Miguel; COHN, Sergio (orgs.). *Bondinho*: entrevistas. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 2.<sup>a</sup> ed., v. 9/1. Petrópolis: Vozes, 2002.

KAMINSKI, Leon Frederico. *Por entre a neblina*: o Festival de Inverno de Ouro Preto (1967-1979) e a experiência histórica dos anos setenta. Dissertação de Mestrado em História. Ouro Preto: UFOP, 2012.

KEHL, Maria Rita. “As duas décadas dos anos 70”. In: *Anos 70*: trajetórias (Vários autores). São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, p. 31-37, 2005.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Edusp, 2001.

LARSEN, Neil. *Reading North by South: on Latin American literature, culture and politics*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1995.

LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. “Desventuras da subversão: Oswald de Andrade, o Teatro Oficina e os dois momentos de *O Rei da Vela*”, *Proa*, Revista de Antropologia e Arte, IFCH/Unicamp, v. 1, n.º 4, p. 123-137, 2012.

LIMA, Maria Alvarez. *Marginália: arte & cultura na “idade da pedrada”*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

LEÃO, Raimundo Matos de. *Transas na terra em transe: teatro e contracultura na Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009.

LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

LOUREIRO, Isabel. Herbert Marcuse: anticapitalismo e emancipação, *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 28, n.º 2, p. 7-20, 2005.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.

LUNA, João Carlos de O. *O udigrudi da pernambucália: história e música no Recife (1968-1976)*. Dissertação de Mestrado em História. Recife: UFPE, 2010.

MACHADO, Gláucia Vieira. *Todas as horas do fim: sobre a poesia de Torquato Neto*. Macaíó: Educal, 2005.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do Tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

\_\_\_\_\_. “O Tao da contracultura”. In: ALMEIDA, Maria Isabel M.; NAVES, Santuza Cambráia (orgs.). “*Por que não?*”: rupturas e continuidades da contracultura. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 64-75, 2007.

\_\_\_\_\_. *O sol da liberdade*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2014.

MAMMI, Lorenzo. “A era do disco: o LP não foi apenas um suporte, mas uma forma artística”, *Piauí*, n.º 89, p. 36-41, fev. 2014.

MANNHEIM, Karl. “El problema de las generaciones” (Tradução de Ignacio Sánchez de la Yncera), *Reis*, Revista Española de Investigaciones Sociológicas, n.º 62, p. 193-242, 1993.

MARCUSE, Herbet. *Ideologia da sociedade industrial* (Tradução de *One-Dimensional Man: studies in the ideology of advanced industrial societies*). Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

\_\_\_\_\_. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MARTINS, Luciano. *A “geração AI-5” e Maio de 68: duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

MARTINS FILHO, João Roberto. *Movimento estudantil e ditadura militar*. Campinas: Papi-rus, 1987.

MARX, Karl. “A mercadoria”. In: *O Capital: crítica da economia política*, Livro 1, o processo de produção do capital (Tradução de Rubens Enderle). São Paulo: Boitempo: 2013.

MAUTNER, Jorge. *Panfletos da Nova Era*. São Paulo: Global, 1980.

\_\_\_\_\_. *Deus da chuva e da morte*. Goiânia: Kelps, 1997.

\_\_\_\_\_. “Vigarista Jorge”. In: *Mitologia do Kaos*, v. 2 (Obras reunidas). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_. *O filho do holocausto: memórias (1941-1958)*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. 3.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 3.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ateliê, 2002.

MERHEB, Rodrigo. *O som da revolução: uma história cultural do rock (1965-1969)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fron-teira, 2008.

MIGLIEVICH, Adelia. “Sobre ‘estruturas de sentimentos’ e contra-hegemonia em Raymond Williams”, *Sociofilo, (Co)laboratório de teoria social*, 28 set. 2016. Disponível em: <https://blogdosociofilo.wordpress.com/2016/09/28/sobre-estruturas-de-sentimentos-e-contra-hegemonia-em-raymond-williams/>. Acesso: 29 set. 2016.

MINISTÉRIO DO EXÉRCITO. “Infiltração subversiva no meio universitário em Brasília” (Documento concedido à autora pelo cineasta Aurélio Michiles), 31 págs., 10 set. 1973.

MONNEYRON, Frédéric; XIBERRAS, Martine. *Le monde hippie: de l’imaginaire psychédélique à la révolution informatique*. Paris: Imago, 2008.

MONTEIRO, Pedro Meira. “O que é isso Caetano?: revolução, culpa e desejo”, *Serrote*, n.º 12, p. 7-19, 2012.

MOORE JR., Barrington. *Social origins of dictatorship and democracy: lord and peasant in the making of the modern world*. Hardmondsworth: Penguin, 1966.

MOORE, Robin. *Music and revolution: cultural change in socialist Cuba*. Berkeley: University of California Press, 2006.

MOREIRA, Rodrigo. *Eu quero é botar meu bloco na rua: a biografia de Sérgio Sampaio*. 3.<sup>a</sup> ed. revista e ampliada. Niterói/RJ: Muiraquitã, 2017.

MORELLI, Rita. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. 2.<sup>a</sup> ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: necrose* (O espírito do tempo, v. 2). Tradução de Agenor Soares Pinto. 3.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

MOSTAÇO, Edelcio. “O sol do novo mundo: Hélio Oiticica e o *quasi* teatro ambiental”. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *História, Teatro e Política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MUGNAINI JR, Ayrton. “Ou não? Sim!”. In: ALBUQUERQUE, Célio (org.). *1973: o ano que reinventou a MPB*. Rio de Janeiro: Sonora, p. 393-401, 2013.

MÜLLER, Angélica. *A resistência do movimento estudantil contra o regime ditatorial e o retorno da UNE à cena política (1969-1979)*. Tese de Doutorado em História Social. São Paulo: USP, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a canção*”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

\_\_\_\_\_. “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural”, *Anais do IV Congresso da IASPM-AL*, Cidade do México, p. 1-12, abr. 2002.

\_\_\_\_\_. “A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)”, *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n.º 47, p. 103-126, jul. 2004.

\_\_\_\_\_. “MPB: totem-tabu da vida musical brasileira”. In: *Anos 70: trajetórias* (Vários autores). São Paulo: Iluminas/Itaú Cultural, p. 125-129, 2005.

\_\_\_\_\_. *Síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de Livre-docência em História. São Paulo: USP, 2011.

\_\_\_\_\_. “‘A primavera nos dentes’: a vida cultural sob o AI-5”. In: *1964: História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, p. 173-204, 2014a.

\_\_\_\_\_. “Arte e política no Brasil: história e historiografia”. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane. *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014b.

NATUREZA, Sérgio. “Ecos do bloco que desbloqueou a rua... e fez o país cantar na voz de Sérgio Sampaio”. In: ALBUQUERQUE, Célio. 1973, *o ano que reinventou a MPB: a história por trás dos discos que transformaram nossa cultura*. Rio de Janeiro: Sonora, p. 2013.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria: do lado de dentro* (Org. Ana Maria Silva de Araújo Duarte e Waly Salomão). 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Max Limonad, 1982.

NHMPB (Nova História da Música Popular Brasileira). “Jards Macalé – Luiz Melodia”. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Abril, 1978.

NICOLAU NETTO, Michel. *Música brasileira e identidade nacional na mundialização*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2009.

NOLETO, Rafael da Silva. “‘Eu sou uma fruta gogoia, eu sou uma moça’: Gal Costa e o Tropicalismo no feminino”, *Per Musi*, Belo Horizonte, n.º 30, p. 64-74, jul./dez. 2014.

NUZZI, Vitor. *Geraldo Vandré: uma canção interrompida*. Rio de Janeiro: Kuarup Produções, 2015.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto* (Org. Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão). Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, José. *Ação direta* (Org. Roberto das Neves). Rio de Janeiro: Germinal, 1970.

OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d’Água, 1992.

\_\_\_\_\_. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

\_\_\_\_\_. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 2006b.

\_\_\_\_\_. *Mundialização e cultura*. 9.<sup>a</sup> reimp. São Paulo: Brasiliense, 2007.

\_\_\_\_\_. “Globalização: notas sobre um debate”, *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 24, n.º 1, p. 231-254, jan./abr. 2009.

PACHECO, Emílio. “Meia hora de encantamento: Secos & Molhados”. In: ALBUQUERQUE, Célio (org.). 1973: o ano que reinventou a MPB. Rio de Janeiro: Sonora, p. 321-327, 2013.

PARANHOS, Adalberto. “Para além das ‘amélias’: mulheres ‘liberadas’ na música popular brasileira dos anos 1970”, *Anais do XXIII Encontro Estadual da Anpuh/SP*, Unesp/Assis, p. 1-12, 2016.

PASSIANI, Enio. “Afinidades seletivas: uma comparação entre as sociologias da literatura de Pierre Bourdieu e Raymond Williams”, *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 14, n.º 27, p. 285-299, 2009.

PELBART, Peter Pál. “Jorge Mautner”. In: NESTROVSKI, Arthur. *Música popular brasileira hoje*. São Paulo: PubliFolha, p. 144-146, 2002.

PENOT-LACASSAGNE, Olivier. “Beat generation ou contesllation beat?”. In: BOURSEILLER, Christophe; PENOT-LACASSAGNE, Olivier. *Contre-cultures!* Paris: CNRS, p. 136-140, 2013.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura* (Coleção Primeiros Passos). 8.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

\_\_\_\_\_. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; HOLLANDA, Heloísa Buarque (orgs.). *Patrulhas ideológicas, marca reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PEREIRA, Humberto Santos. “*Mistério do planeta*”: um estudo sobre a história dos Novos Baianos (1969-1979). Dissertação em História Social. Salvador: UFB, 2009.

PERONE, James J. *Music of the counterculture era*. Westport: Greenwood Press, 2004.

PERRONE, Charles. *Letras e letras da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PINHEIRO, Igor Fernandes. *Não fale com as paredes: contracultura e psicodelia no Brasil*. Dissertação de Mestrado em História. Rio de Janeiro: UFF, 2015.

PIRES, Paulo Roberto (org.). *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

POLARI, Alex. *Em busca do tesouro*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1987.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

RENÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil: todas as letras – incluindo letras comentadas pelo compositor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

REZENDE, Gabriel Sampaio Souza Lima. *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro*. Tese de doutorado em Música. Campinas: Unicamp, 2014.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000a.

\_\_\_\_\_. “1968: rebeliões e utopias”. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge; et alii (orgs.). *O tempo das dúvidas: do declínio das utopias às globalizações*, v. 3, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 133-159, 2000b.

\_\_\_\_\_. “Ensaio geral de socialização da cultura: o epílogo tropicalista”. In: CARNEIRO, Maria Luzia Tucci (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Ed. USP/Imprensa Oficial do Estado/FAPESP, p. 377-401, 2002.

\_\_\_\_\_. “Cultura e política nos anos 1970: o fim do ciclo das vanguardas no Brasil”. In: SARTI, Ingrid (org.). *Ciência, política e sociedade: as Ciências Sociais na América do Sul*. Porto Alegre: Ed. UFRGS/Sulina, p. 161-166, 2007.

\_\_\_\_\_. *O fantasma da revolução brasileira*. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo. Ed. UNESP, 2010a.

\_\_\_\_\_. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010b.

\_\_\_\_\_. “Debate 64” (Entrevista), *Sibila*, Revista de poesia e crítica literária, fev. 2014. Disponível: <http://sibila.com.br/cultura/sibila-debate-64-marcelo-ridenti/10274>. Acesso: 14 abr. 2014.

RISÉRIO, Antônio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M Bardi, 1995.

\_\_\_\_\_. “Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil”. In: *Anos 70: trajetórias* (Vários autores). São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, p. 25-30, 2005.

ROCHA, João Cezar de Castro. “Dialética da marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea”, *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, São Paulo, p. 4-9, 27 fev. 2004.

RODRIGUES, Jorge Luís Caê. *Anos fatais: design, música e tropicalismo*. Rio de Janeiro: 2AB / Teresópolis: Novas Ideias, 2007.

ROLNIK, Suely. “Uma terapeuta para tempos desprovidos de poesia”. In: *Catálogo da Exposição Lygia Clark Da Obra ao Acontecimento. Nós somos o molde. A você cabe o sopro*, p. 13-26. Musée des Beaux-Arts de Nantes, França, 8 out. a 31 dez. 2005; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 25 jan. a 26 mar. 2006a.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. 2.<sup>a</sup> ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

ROUANET, Paulo Sérgio. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SALOMÃO, Waly. *Armarinho de miudezas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

\_\_\_\_\_. *Qual é o parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

\_\_\_\_\_. *Me segura qu'eu vou dar um troço*. 2.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Aeroplano/Biblioteca Nacional, 2003.

\_\_\_\_\_. “Contradiscurso: do cultivo de uma dicção da diferença”. In: *ANOS 70: trajetórias* (Vários autores). São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.

\_\_\_\_\_. *Poesia Total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANTIAGO, Silviano. “Fazendo perguntas com o martelo”. In: VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, p. 1-13, 1977.

\_\_\_\_\_. “Abutres”. In: *Uma literatura nos trópicos*. 2.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Rocco, p. 128-145, 2000.

\_\_\_\_\_. “Caetano Veloso quanto superastro”. In: *Uma literatura nos trópicos*. 2.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro, Rocco, p. 146-163, 2000.

SANTOS, Daniela Vieira dos. *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2010.

SARLO, Beatriz. “Raymond Williams: uma releitura”. In: *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: Ed. UNESP, p. 85-95, 1997.

SCHOTT, Ricardo. “Desbunde Music (Matéria sobre o show *Fa-Tal*, de Gal Costa)”, *Revista Bizz*, ed. 207, p. 60-67, nov. 2006.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-69”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

\_\_\_\_\_. “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo”. In: *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCOVILLE, Eduardo Henrique Martins Lopez de. *Na barriga da baleia: a rede Globo de televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970*. Tese de Doutorado em História. Curitiba: UFPR, 2008.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzá Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, 1958-1985*. 4.<sup>a</sup> ed. v. 2. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SILVEIRA, Nise. *Jung, vida e obra*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1968.

SIMÃO, José. *Folias Brejeiras*. São Paulo: Max Limonad, 1988.

SIRINELLI, Jean-François. *Les baby-boomers: une génération, 1945-1969*. Paris: Fayard, 2003.

SONTAG, Susan. *Against interpretation and other essays*. New York: Farrar/Straus and Giroux, 1966.

STESSUK, Sílvia. “O silêncio em espirais: Walter Franco”, *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC: tessituras, interações, convergências*, São Paulo, USP, p. 1-10, 13 a 17 jul. 2008.

SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida*. 9.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Global, 1984.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004.

\_\_\_\_\_. “A canção moderna”. In: *Anos 70: trajetórias* (Vários autores). São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, p. 119-124, 2005.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à modernidade*. São Paulo: Max Limonad, 1986.

TROYA, Ilion. “Fragmentos da vida do The Living Theatre”, *Ecopolítica*, São Paulo, n.º 12, p. 131-162, mai.-ago. 2015.

VALLE, Maria Ribeiro do. *1968, o diálogo é a violência: movimento estudantil e a ditadura militar no Brasil*. 2.<sup>a</sup> ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2008.

VARGAS, Herom. “A canção experimental de Walter Franco”, *Comunicação & Sociedade*, ano 32, n.º 54, p. 191-210, jul./dez. 2010.

\_\_\_\_\_. “Categorias de análise do experimentalismo pós-tropicalista na MPB”, *Fronteiras: estudos midiáticos*, v. 14, n.º 1, p. 13-22, jan.-abr. 2012.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI JR., Matinas. “A malandragem e a formação da música popular brasileira”. In: FAUSTO, Boris; et alii (org.). *História geral da civilização brasileira* (O Brasil Republicano – Economia e cultura, 1930-1964). Tomo III, v. 4. São Paulo: Difel, p. 502-523, 1984.

VAZ, Toninho. *Pra mim chega: a biografia de Torquato Neto*. São Paulo: Casa Amarela, 2005.

\_\_\_\_\_. *Solar da fossa: um território de liberdade, impertinências, ideias e ousadias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

VELHO, Gilberto. *Nobres & anjos: um estudo de tóxicos e hierarquia*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

\_\_\_\_\_. “Mudança social, universidade e contracultura”. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes; NAVES, Santuza Naves (orgs.). “*Por que não?*”: rupturas e continuidades da contracultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

VANEIGEM, Raoul. *A arte de viver para as novas gerações*. São Paulo, Conrad, 2002.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia de Letras, 1997a.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: MAUTNER, Jorge. *Deus da chuva e da morte*. Goiânia: Kelps, 1997b.

\_\_\_\_\_. *O mundo não é chato*. (Org. Eucanaã Ferraz). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VENTURA, Tereza. *A poética polytica de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

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

\_\_\_\_\_. “O vazio cultural”; “A falta de ar”; “Da ilusão do poder a uma nova esperança”. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repres- são à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, p. 40-113, 2000.

WATTS, Alan. *A cultura da contracultura: os transcritos editados* (Coleção Amor à Sabedo- ria; Tradução de Maria Beatriz Penna Vogel). Rio de Janeiro: Fissus, 2002.

WHITELEY, Sheila. “Contre-culture: musique, théories et scènes”, *Volume!*, *La revue des musiques populaires*, Dossiê Contre-culture théories & scènes, n.º 9-1, p. 5-16, Paris, CNRS, 2012.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

\_\_\_\_\_. *The long revolution*. Middlesex: Penguin, 1984.

\_\_\_\_\_. *O campo e a cidade: na história e na literatura* (Tradução de Paulo Henriques Brit- to). São Paulo: Ed. Schwarcz, 1989.

\_\_\_\_\_. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. (Tradução de Sandra Guar- dini Vasconcelos). São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. *A Política e as Letras: entrevistas da New Left Review* (Tradução André Glaser). São Paulo: Ed. UNESP, 2013.

WISNIK, José Miguel. “O minuto e o milênio. Ou, por favor, professor, uma década de cada vez”. In: NOVAES, Adauto (org). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeropla- no/Senac Rio, p. 25-37, 2005.

\_\_\_\_\_. “O dom da ilusão”. In: RENÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil: todas as letras – incluín- do letras comentadas pelo compositor*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 17-19, 1996.

\_\_\_\_\_. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

YINGER, Milton J. “Contraculture and subculture”, *American Sociological Review*, American Sociological Association, v. 25, n.º 5, p. 625-635, out. 1960.

ZAFIROPOULOS, Markos; PINELL, Patrice. “Drogues, déclassement et stratégies de disqualification”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, n.º 42, p. 61-75, abr., 1982.

ZAN, José Roberto. *Do fundo do quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese de Doutorado em Sociologia. Campinas: Unicamp, 1996.

\_\_\_\_\_. Secos & Molhados: o novo sentido da encenação da canção, *Anais do VII Congresso da IASPM-AL*, La Habana, jun. 2006. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/JoseRobertoZan.pdf>. Acesso: 12 jul. 2011.

\_\_\_\_\_. “Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios”, *Revista USP*, Dossiê Música Brasileira, São Paulo, n.º 87, p. 156-171, set./out. 2010.

\_\_\_\_\_. “Secos & Molhados: metáfora, ambivalência e performance”, *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n.º 27, p. 07-27, jul./dez. 2013.

ZOLOV, Eric. “Expanding our conceptual horizons: the shift from an Old to a New Left in Latin America”, *ContraCorriente*, Una Revista de Historia Social y Literatura de la América Latina, North Carolina State University, v. 5, n.º 2, p. 47-73, 2008.

\_\_\_\_\_. “Introduction: Latin America in the Global Sixties”, *The Americas*, vol. 70, n.º 3, p. 349-362, jan. 2014.

## 2. Fontes Discográficas

### Caetano Veloso

LP *Caetano Veloso*. Polygram/Philips, 1968.

LP *Caetano Veloso*. Polygram/Philips, 1969

Compacto simples (Lado A: “Charles Anjo 45”, de Jorge Ben; Lado B: “Não identificado”, de Caetano). Philips, 1969.

LP *Caetano Veloso* (gravado no exílio em Londres, *Chappell's Studios*). Phonogram/Famous Music, 1971.

LP *Transa*. Phonogram/Philips, 1972.

LP *Araçá azul*. Phonogram/Philips, 1973.

### Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Mutantes, Torquato Neto, José Carlos Capinan, Rogério Duprat, et alii.

LP *Tropicália ou Panis et circencis*. Polygram/Philips, 1968.

### Caetano Veloso e Gilberto Gil

LP *Barra 69: Caetano e Gil ao vivo na Bahia* (gravado em 1969). Phonogram/Pirata, 1971.

### Caetano Veloso e Chico Buarque

LP *Caetano & Chico juntos e ao vivo*. Phonogram/Philips, 1972.

**Chico Buarque**

LP *Sinal fechado*. Phonogram/Philips, 1974.

LP *Chico Buarque*. Polygram/Philips, 1978.

**Chico Science e Nação Zumbi**

LP *Afrociberdélia*. Chaos/Sony Music, 1996.

**CPC da UNE**

Compacto simples *O povo canta*. UNE, 1963.

**Edy Star**

LP *Sweet Edy*. Som Livre, 1974.

**Elis Regina**

LP *Elis*. Polygram/Philips, 1973.

**Fábio (Juan Senon Rolón)**

Compacto simples *LSD – Lindo sonho delirante* (Lado A: “Lindo sonho delirante”, de Fábio e Carlos Imperial; Labo B: “Reloginho”, de Carlos e Paulo Imperial). RCA Victor, 1968.

**Gal Costa**

LP *Gal* (“O psicodélico”). CBD/Philips, 1969.

LP *LeGal*. Phonogram/Philips, 1970.

LP *-Fa-Tal-*: Gal a todo vapor. Phonogram/Philips, 1971.

LP *Índia*. Phonogram/Philips, 1973.

**Gilberto Gil**

LP *Gilberto Gil*. Phonogram/Philips, 1969.

LP *Gilberto Gil* (gravado no exílio em Londres, no *Chappell's Studios*). Phonogram/Famous Music, 1971.

Compacto simples (Lado A: “Chiclete com banana”; Lado B: “Cada macaco no seu galho/Chô Chuá”). Philips, 1972.

Compacto duplo (lançado junto ao n.º 34 da revista *Bondinho*. Lado A: “O sonho acabou” e “Oriente”; Lado B: “Felicidade vem depois” e “Expresso 2222”). Philips, 1972.

LP *Expresso 2222*. Polygram/Philips, 1972.

Compacto Simples (Lado A: “Meio de campo”; Lado B: “Eu só quero um xodó”). Philips, 1973.

Show *Ao vivo na Escola Politécnica da USP*. S./grav., 1973.

Compacto simples (“Maracatu atômico”, de Jorge Mautner). Philips, 1974.

LP *Refazenda*. WEA/Phonogram, 1975.

LP *Refavela*. Phonogram, 1977.

CD *Expresso 2222*. Universal Music, 1998.

CAIXA-BOX *Anos 70 ao vivo*. DiscoBertas, 2017.

**Jards Macalé**

Compacto duplo *Só morto*. RGE, 1970.

LP *Jards Macalé*. Phonogram, 1972.

LP *Aprender a nadar*. Phonogram/Philips, 1974.

LP *O banquete dos mendigos* (show gravado ao vivo, em 1973, com a participação de vários artistas. O disco foi censurado e tirado de circulação, voltando às lojas apenas em 1979). RCA Victor, 1974.

LP *Contrastes*. Som Livre, 1977.

CAIXA-BOX *Direitos Humanos no Banquete dos mendigos*. DiscoBertas, 2015.

CD *Jards Macalé – ao vivo*. Som Livre, 2015.

### **John Lennon e Yoko Ono**

LP *John Lennon/Plastic Ono Band*. EMI, 1971.

### **Jorge Mautner**

Compacto simples (Lado A: “Radioatividade”; Lado B: “Não, não, não”). RCA Victor, 1966.

LP *Para iluminar a cidade*. Phonogram/Philips/ Selo Pirata, 1972.

LP *Jorge Mautner*. Rock Company Records, 1974.

LP *Antimaldito* (Produção de Caetano Veloso). Fonobrás/ Selo Nova República, 1985.

### **Jorge Mautner e Nelson Jacobina**

LP *Árvore da vida*. WEA/ Selo Geleia Geral, 1988.

### **Lô Borges**

LP *Lô Borges* (“Disco do Tênis”). EMI-Odeon, 1972.

LP *A Via Láctea*. EMI-Odeon, 1979.

### **Luiz Melodia**

LP *Pérola Negra*. Phonogram/Philips, 1973.

LP *Claro*. Continental, 1987.

### **Marcus Vinicius**

LP *Dédalus*. Continental, 1974.

### **Miguel de Deus**

LP *Black soul Brothers*. Underground, 1977.

### **Milton Nascimento**

LP *Milton*. EMI-Odeon, 1970.

LP *Geraes*. EMI-Odeon, 1976.

LP *Clube da Esquina 2*. EMI-Odeon, 1978.

### **Milton Nascimento e Lô Borges**

LP Duplo *Clube da Esquina*. EMI-Odeon, 1972.

### **Ney Matogrosso**

LP *Seu tipo*. WEA, 1979.

### **Novos Baianos**

LP *É ferro na boneca!* RGE, 1970.

Compacto duplo *Novos Baianos & Baby Consuelo no final do juízo*. Polygram/Philips, 1971.

LP *Acabou chorare*. Som Livre, 1972.

LP *Novos Baianos Futebol Clube*. Continental, 1973.

**Paulo Diniz e Odibar**

Compacto simples (Lado A: “Eu quero voltar pra Bahia”; Lado B: “Ponha um arco-íris na sua morninga”, ambas de Paulo Diniz e Odibar). EMI-Odeon, 1970.

**Pedro Sorongo Santos**

LP *Krishnanda*. CBS, 1968.

**Raul Seixas**

LP *Grig-Ha Bandolo!* Phonogram, 1973.

**Raul Seixas, Miriam Batucada, Edy Star e Sérgio Sampaio**

LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta “Sessão das dez”*. CBS, 1971.

**Secos e Molhados**

LP *Secos & Molhados*. Continental, 1973.

LP *Secos & Molhados*. Continental, 1974.

**Sérgio Sampaio**

Compacto simples (Lado A: “Eu quero é botar meu bloco na rua”, de Sérgio Sampaio; Lado B: “Diálogo”, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro, interp. de Cláudia Regina e Tobias). Phonogram/Philips, 1972.

LP *Eu quero é botar meu bloco na rua*. Phonogram/Philips, 1973.

Compacto simples (Lado A: “Meu pobre blues”; Lado B: “Foi ela”, de Sérgio Sampaio). Phonogram/Philips, 1974.

LP *Tem que acontecer*. Continental, 1976.

LP *Sinceramente*. Selo Gravina (independente), 1982.

**Sidney Miller**

LP *Brasil, do guarani ao guaraná*. Elenco, 1968.

**The Beatles**

LP *Rubber Soul*. Parlophone, 1965.

LP *Revolver*. Parlophone Records, 1966.

LP *Stg. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Parlophone, 1967.

LP *The Beatles* (Álbum branco). Apple Records, 1968.

LP *Abbey Road*. Apple Records, 1969.

**Tom Zé**

Compacto simples (Lado A: “Senhor cidadão”; Lado B: “Silêncio de nós dois”, ambas de autoria de Tom Zé). RGE, 1971.

LP *Se o caso é chorar*. Continental, 1972.

LP *Todos os olhos*. Continental, 1973.

**VII FIC, Rede Globo (1972)**

LP *As 12 finalistas do VII Festival da Canção Popular*. Som Livre, 1972.

**Walter Franco**

Compacto simples (lado único: “Tema do hospital”). Philips, 1971.

LP *Ou não*. Continental, 1973.

LP *Revolver*. Continental, 1975.

LP *Vela aberta*. Epic/CBS, 1979.

### 3. Entrevistas realizadas para a pesquisa e Depoimentos

AURÉLIO MICHILES. Depoimento concedido à autora. Grav. digital, 60 min., São Paulo, 31 mar. 2017.

JARDS MACALÉ. Entrevista concedida à autora. Grav. digital, 80 min., Rio de Janeiro, 10 fev. 2016.

JOÃO SAMPAIO (filho de Sérgio Sampaio). Depoimento concedido à autora. Grav. digital, 60 min., Vitória, 17 ago. 2015.

JORGE MAUTNER. Entrevista concedida à autora. Grav. digital, 100 min., Rio de Janeiro, 06 fev. 2016.

JOSÉ CARLOS CAPINAN. Entrevista concedida à autora. Grav. digital, 120 min., Salvador, 29 jan. 2016.

LUIZ CARLOS LACERDA (BIGODE). Depoimento concedido à autora por telefone, 15 fev. 2017.

WALTER FRANCO. Depoimentos concedidos à autora por *e-mail* e telefone, 19 nov. 2016.

### 4. Outras Entrevistas consultadas

CLÁUDIO PRADO (Entrevista). Disponível: <http://ver-o-pop.festabelem.com.br/entrevista-especial-e-revolucionaria-com-claudio-prado/>. Acesso: 12 abr. 2016.

FREDRIC JAMESON. Entrevista ao projeto *Fronteiras do Pensamento*, Telos Cultural/Okna Produções, 2011. Disponível em: <http://www.frenteiras.com/videos/conferencistas/fredric-jameson>. Acesso: 10 jan. 2016.

JARDS MACALÉ. Entrevista concedida a Suely Rolnik, Grav. digital, 55 min. In: ROLNIK, Suely. *Catálogo da Exposição Lygia Clark Da Obra ao Acontecimento. Nós somos o molde. A você cabe o sopro*, p. 13-26. Musée des Beaux-Arts de Nantes, França, 8 out. a 31 dez. 2005; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 25 jan. a 26 mar. 2006b.

\_\_\_\_\_. “Maldito anarquista”. Entrevista concedida a Carlos Eduardo Moura. Disponível em: <https://carlosemoura.wordpress.com/portfolio/entrevistas>. Acesso: 25 nov. 2015.

\_\_\_\_\_. “Nas Dunas da Gal ficavam todos os doidos possíveis”. Entrevista a Dafne Sampaio, Daniel Almeida, et alii. Disponível em: <http://gafieiras.com.br/entrevistas/jards-macale/>. Acesso: 13 fev. 2014.

\_\_\_\_\_. Entrevista à *Ocupação Jards Macalé*, Itaú Cultural/São Paulo, 31 mai. a 6 jul. 2014. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=2lwGL490CgQ>. Acesso: 06 jul. 2014.

JORGE BENJOR. Entrevista ao Programa Roda Viva, TV Cultura, 1995. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=hbLuUk2jt\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=hbLuUk2jt_c). Acesso: 10 dez. 2016.

LÔ BORGES. Entrevista concedida jornal *O Estado de Minas*, 13 jan. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kPMcSh5ORXE>. Acesso: 15 jan. 2017.

LUIZ CARLOS MACIEL. “A nova consciência nos trópicos e a imprensa do desbunde”. Entrevista a Patrícia Marcondes de Barros. Disponível: <http://tropicalia.com.br>. Acesso: 1.º dez. 2012.

NEY MATOGROSSO. Entrevista ao programa Roda Viva, TV Cultura, 23 mai. 2011. Disponível: <http://tvcultura.cmais.com.br/rodaviva/ney-matogrosso-3>. Acesso: 01 nov. 2014.

ROBERTO FREIRE, Entrevista, São Paulo, 22 de maio de 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eyrEOpF0eJ0>. Acesso: 10 jan. 2017.

SÉRGIO SAMPAIO. Entrevista à *UmDegrau*, revista de Zeca Baleiro, 2.º sem. 1989. Disponível: <http://vivasampaio.com.br/>. Acesso: 13 set. 2015.

STEVE SYMONS, Entrevista. Disponível em: <http://www.mtv.com.br/noticias/entrevista-curador-glastonbury/>. Acesso: 23 dez. 2016.

XICO CHAVES. Entrevista a Fátima Pinheiro, “O artista por ele mesmo”, *Subversos*, Livraria e Editora, set. 2016. Disponível: <http://subversos.com.br/o-artista-por-ele-mesmo-xico-chaves/>. Acesso: 10 out. 2016.

## 5. Fontes de Jornais e Revistas

ALMEIDA FILHO, Hamilton. “O sonho acabou, Gil está sabendo de tudo” (Entrevista de Gilberto Gil), *O Bondinho*, número especial, São Paulo, n.º 34, p. 16-33, 03 a 16 fev. 1972.

ANDRADE, Oswald. “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, *Correio da manhã*, 18 mar. 1924.

“A música do século”, n.º 36, *Fascículo Caras*, n.º 306, 1999.

“Aquele abraço do Gil (Entrevista a Odete Lara)”, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 15, p. 4-5, esp. 5, 09 a 15 out. 1969.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. “Sinal de vida – Walter Franco: ‘já tenho a cabeça, só faltam tronco e membros’”, *Veja*, São Paulo, n.º 212, p. 83-84, 27 set. 1972.

BARRETO, José. “Como um sol noturno”. *Veja*, Rio de Janeiro, n.º 544, p. 59, 7 fev. 1979.

“Batuta dos descontentes”, *Isto é*, Rio de Janeiro, p. 72, 6 maio 1988.

“‘Be-in’ é a onda”, *Jornal do Brasil*, 1.º Caderno, p. 8, 28 mar. 1967.

BIVAR, Antônio. “É duro ser udigrudi”, Coluna Underground, *O Pasquim*, n.º 79, p. 15, 6 a 12 jan. 1971.

BOSCO, Francisco. “A ideia de maldito”, *O Globo*, Segundo Caderno, p. 2, 16 mar. 2011.

BUCCI, Eugênio; AZEVEDO, Ricardo. “Paulo de Tarso Venceslau: o ex-guerrilheiro da Ação Libertadora Nacional e atual vice-presidente da CMTC fala das ilusões perdidas de 68 e revela que a ALN só se dissolveu em 80”, *Teoria & Debate*, Revista Trimestral do Partido dos Trabalhadores, São Paulo, n.º 15, p. 33-34, ago. 1991.

“Caetano”. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 23, p. 3, 27 nov. a 02 dez. 1969.

“Caetano”. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 24, p. 12, 04 a 10 dez. 1969.

\_\_\_\_\_. “A Ipanemia é uma doença fácil”, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 29, p. 10-11, 08 a 14 jan. 1970.

“Chico censurado duas vezes, pela censura e pela Phonogram”, *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 14, 12 maio 1973.

“Chico e Gil, uma dupla proibida” (inclusa a letra de “Cálice”), *A ponte*, jornal-mural do CCA da USP, 3.º exemplar, 19 a 25 maio 1973.

“Coluna Underground” (Entrevista dos Novos Baianos a Glauber Rocha), *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 92, 8 a 14 abr. 1971.

CORRÊA, José Celso Martinez. “Ou você ia para a luta armada ou para o desbunde”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 mar. 2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/jose-celso-martinez-correa-ou-voce-ia-para-luta-armada-ou-para-desbunde-11957195>. Acesso: 30 jun. 2015.

DEBORD, Guy. “Le bruit et la fureur”, *Internationale Situationniste*, n.º 1, jun. 1958.

“Delegado paulista prenderá ‘hippie’ que não assumir um compromisso de trabalho”. *Jornal do Brasil*, 1.º Caderno, Rio de Janeiro, p. 16, 10 jan. 1970.

“Entrevista com o cara que decide o que você vai ouvir” (Entrevista de André Midani), *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 242, p. 8-12, 19 a 25 fev. 1974.

ECHEVERRIA, Regina; CARVALHO, Elizabeth. “A esquerda é de direita” (Entrevista de Jards Macalé), *Veja*, Rio de Janeiro, p. 3-6, 17 out. 1979.

EVANGELISTA, Ronaldo. “Sociedade alternativa”, *Colaboração para a Folha de S. Paulo*, 27 mar., 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2703201029.htm>.

FERNANDES, Millôr. “Negros homossexuais mutilados X Judias lésbicas sexagenárias”, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 105, jul. 1971.

FIQUEIRAS, Mariana. “Encontrada gravação inédita com único registro de voz de Torquato Neto”, *O Globo*, 28 nov. 2014.

*Flor do mal*, 1.ª ed., Rio de Janeiro, 04 nov. 1971.

“Fora do ar”, *Veja e Leia*, n.º 213, p. 73-74, 04 out. 1972.

“Gal”. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 25, p. 12-15, 11 a 17 dez. 1969.

GULLAR, Ferreira. “Manifesto neoconcreto”, *Jornal do Brasil*, 21e 22 mar. 1959.

“‘Hippies’: teoria & prática”, *O Globo*, Rio de Janeiro, s./p., 8 dez. 1969.

HOITICICA, Hélio. “Subterrânea”, Coluna Underground, *O Pasquim*, n.º 68, p. 15, 7 a 13 out. 1970.

HUNGRIA, Júlio. “Cada cabeça, uma sentença”, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 170, p. 17, 2 a 7 out. 1972.

\_\_\_\_\_. “Música Popular”, *Jornal do Brasil*. Caderno B, Rio de Janeiro, p. 14, 13 maio 1973.

*Invenção*, Revista de arte de vanguarda, n.º 5, São Paulo, jan. 1967.

“Imprensa underground em 1972”, *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, n.º 36, p. 19, 5 jan. 1973.

LEAL, Cláudio. “Conexão underground” (Entrevista de Luiz Carlos Maciel), *Folha de S. Paulo Ilustríssima*, São Paulo, p. 4-5, 12 jul. 2015.

\_\_\_\_\_. “Poeta-malabarista: aos 70, Jorge Salomão não pega feitiço”, *Folha de S. Paulo, Ilustríssima*, São Paulo, p. 8, 22 jan. 2017.

LEOMAM, Carlos. “Falou, bicho”, *Carta Capital*, n.º 875, 14 nov., 2015. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/revista/875>. Acesso: 10 dez. 2015.

MACIEL, Luiz Carlos. “Você está na sua?: um manifesto hippie”, Coluna Underground, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 29, p. 12, 08 a 14 jan. 1970.

\_\_\_\_\_. “Janis Joplin”. Coluna Underground, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 69, p. 18, 14 a 20 out. 1970.

\_\_\_\_\_. *Revista Careta*, ano LIII, p. 19, 20 jul. 1981.

\_\_\_\_\_. “Sonhos que sonhamos ter: a resposta hippie ao desencanto de Heidegger”, *Folha de S. Paulo Ilustríssima*, São Paulo, p. C7, 3 jan. 2016.

MARQUES, Carlos. “A despedida de Gilberto Gil”, *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, n.º 17, p. 14-15, 22 ago. 1972.

MAUTNER, Mautner. “Caetano, Gil e eu”, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 101, p. 2-3, 10 a 16 jun. 1971.

\_\_\_\_\_. “Cabelo”, *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, n.º 1, p. 10-11, 1.º fev. 1972.

\_\_\_\_\_. “A macrobiótica. Yin e Yang. O Princípio Único. O Emanente. O *clic* no lado esquerdo da cabeça. Gil conta a história da mudança de seu sistema nervoso” (Entrevista de Gilberto Gil). *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, n.º 4, p. 27-29, 21 mar. 1972.

\_\_\_\_\_. “Memórias do subterrâneo”, *Folha de S. Paulo Ilustrada*, p. E6, 21 mar. 2014.

MEDAGLIA, Júlio. “Crise da MPB”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 5, 11 abr., 1972.

“Militares regeram festival de música da Globo em 72”, *Folha de S. Paulo Ilustrada*, São Paulo, p. E3, 27 maio 2000.

MOHERDAUI, Wilson. “Inventando um verbo novo, transbundar” (Entrevista de Caetano Veloso), *O Bondinho*, número especial, São Paulo, n.º 34, p. 10-11, 03 a 16 fev. 1972.

MOTTA, Nelson. “Gotham City: o macaco louco no supermercado”, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 15, p. 17, 2 a 8 out. 1969.

“Música brasileira em 72: louka retrospectiva”, *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, n.º 36, p. 4, 05 jan. 1973.

*MPB compositores – Luiz Melodia*, São Paulo, ed. Globo, 1997.

NETO, Torquato; SALOMÃO, Waly (coordenação e organização), *Navilouca*, Rio de Janeiro, Gernasa e Artes Gráficas, 1974.

“Novos Baianos curtem tesoura”, *Jornal da Bahia*, Salvador, 10 nov. 1970.

*O Bondinho*, número especial, São Paulo, n.º 34, 03 a 16 fev. 1972.

“O festival de Guarapari passou do primeiro dia. Chegar ao fim é que vai ser difícil”, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 6, 13 fev. 1971.

*O Pasquim*. Rio de Janeiro, n.º 59, p. 11, 06 a 12 ago. 1970.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, n.º 94, 22 a 28 abr. 1971.

“O momento mágico de Jorge Ben”, *Veja*, Rio de Janeiro, p. 76, 27 maio 1970.

*O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 48, de 21 a 27 maio 1970.

“O tropicalismo é nosso, viu?”, *Realidade*, ano III, n.º 33, Ed. Abril, p. 180-184, dez. 1968.

“Paulinho Boca de Cantor preso com violão e tudo”, *Jornal da Bahia*, Salvador, 4 nov. 1970.

PENA, Afonso. “Fique: fase nacional”, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, ano IV, n.º 169, p. 10, 26 set. a 1.º out. 1972.

“Poeta, filósofo e cineasta Jomard Muniz de Britto completa 80 anos neste sábado”, *Diário de Pernambuco*, Recife, 08 abr. 2017. Disponível em: [http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/04/08/internas\\_viver,698285/](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/04/08/internas_viver,698285/). Acesso: 12 abr. 2017.

“Polícia prende 1600 hippies em Copacabana”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1.º Caderno, p. 13, 25 e 26 jan. 1970.

PRETO, Marcus. “Trilho sem fim: inovador nos temas, na composição rítmica e no design, disco *Expresso 2222* ganha reedição”, *Folha de S. Paulo Ilustrada*, São Paulo, p. E1, 27 ago. 2012.

“Que caminho seguir na música popular brasileira?”, *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n.º 7, Rio de Janeiro, maio 1966.

“Raspam a cabeça dos Novos Baianos”, *Jornal da Bahia*, Salvador, 10 nov. 1970.

*Rolling Stone*, Rio de Janeiro, n.º 10, p. 13, 13 jun. 1972.

SILVA, Abel. “A morbeza romântica de Jards Macalé”, *Opinião*, n.º 14, p. 19, fev. 1973.

SIMÃO, José. “As Dunas de Gal”, 30 jun. 2005. Disponível em: [www.galcosta.com.br](http://www.galcosta.com.br). Acesso: 09 ago. 2015.

SOUZA, Tárík de. “Gilberto Gil, no Recife: não era muito, mas exatamente aquilo – O aprendizado de Gilberto Gil”, *Veja*, São Paulo, n.º 183, p. 62-65, 08 mar. 1972.

SUZUKI JR, Matinas. “Libelu era trotskismo com rock e fuminho”, *Folha de S. Paulo Ilustrada*, São Paulo, p. 12, 20 set. 1997.

TELES, José. “*Expresso 2222* completa 40 anos”, *Jornal do Commercio*, Caderno C, Recife, p. 1, 30 jun. 2012.

“Um fiscal da censura” (nota que informa o responsável pela censura durante o *Phono 73*), *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 02, 14 maio 1973.

VAZ, Sérgio. “O sucesso meteórico dos Secos & Molhados”, *Jornal do Objetivo*, Laboratório da Faculdade de Comunicação do Objetivo, Instituto Unificado Paulista, set. 1974.

VELOSO, Caetano. “Meu prezado Sigmund”, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 12, s./p., 11 a 18 set. 1969.

\_\_\_\_\_. “Meu prezado Sigmund”, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 13, p. 15, 18 a 24 set. 1969.

\_\_\_\_\_. “Meu prezado Sigmund”, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 19, p. 5, 30 out. a 05 nov., 1969.

\_\_\_\_\_. “Meu prezado Sigmund”, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 20, p. 6, 6 a 12 nov. 1969.

VICENTE, José. “Ser criança, namorar, passear”, *Flor do Mal*, Rio de Janeiro, n.º 1, p. 9, 4 nov. 1971.

VESPUCCI, Ricardo. “Silêncio! Gravando! Até 73, tchau!” (Reportagem dedicada aos bastidores das gravações do LP *Expresso 2222*), *O Bondinho*, São Paulo, n.º 41, p. 19-30, 11 a 25 maio 1972.

TERRON, Paulo. *Encarte da Ocupação Jards Macalé*, São Paulo, Itaú Cultural, 31 maio a 6 jul. 2014.

THEMIRA. “Dra. Nise, encontro com a grande mãe”, *Flor do mal*, Rio de Janeiro, n.º 3, p. 2, 3 ago. 1971.

“Woodstock no cinema”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 3, 23 set. 1969.

ZIRALDO. “Gotham City” (charge), *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n.º 16, s./p., 09 a 15 out. 1969.

## 6. Filmes e Documentários

ABUJAMRA, Marco; PIMENTAL, João. *Jards Macalé: um morcego na porta principal*; Documentário, 71 min., Canal Brasil, 2010.

BASTOS, Cristiano; BOMFIM, Leonardo. *Nas paredes da Pedra Encantada*; Documentário, 120 min., Monstro Discos, 2011.

BECHARA, Bel; SERPA, Sandro. *Walter Franco Muito Tudo*; Documentário, 25 min., Estúdios Mega/Zootrópio, 2000.

CALANCA, Carolina; FUMERO, Juliana. *Sabe aquele Lanny?*; Documentário, 30 min., Baratos afins, 2002.

CARDOSO, Ivan. *Nosferatu no Brasil*; Curta-metragem, 27 min., Grav. Super-8, 1972.

COSTA, Tito. *Contracultura Brasil*; Documentário, 26 min., Cine Brasil TV, 2013.

\_\_\_\_\_. *Contracultura Brasil 2*; Documentário, 26 min., Cine Brasil TV, 2013.

D’ALMEIDA, Neville. *Jardim de Guerra*; Longa-metragem, 100 min., Rio de Janeiro, 1970.

DANTAS, Henrique. *Filhos de João: admirável mundo novo baiano*; Documentário, 75 min., 2009.

GOMES, Marcelo. *Anos 70: trajetórias*; Documentário, 28 min., Panorama Histórico Brasileiro, Tomo III, 2001.

GREEN, Sam; SIEGEL, Bill. *The Weather Underground*; Documentário, 95 min., Estados Unidos, 2002.

GUIMARÃES, Álvaro. *Caveira my friend*; Longa-metragem, 85 min., 1969.

*Hippies*; Documentário, 90 min., History Channel Special, 2007.

ISSA, Tatiana; ALVAREZ, Raphael. *Dzi Croquettes*; Documentário, 99 min., Rio de Janeiro, Tria Produções/Canal Brasil, 2009.

LACERDA, Luiz Carlos. *Casa 9*; Documentário, 67 min., Rio de Janeiro, Matinê Filmes, 2011.

LOZANO, Arturo Lara; CRUZ, Carlos; MARTÍNEZ, Ángel et alii. *Las glorias de Avándaro*; Documentário, 66 min., Cidade do México, 2005.

MACHADO, Marcelo. *Tropicália*; Documentário, 87 min., Bossa Nova Films/Imagem Filmes, 2012.

MAGALHÃES, Luiz de. *Dossiê Kavernista: a história do disco Sociedade da Grã-ordem Kavernista*; Documentário, 56 min., Rio de Janeiro, FACHA/RJ, 2012.

MAUTNER, Jorge. *O Demiurgo*. Longa-metragem, 80 min. Londres, “Kaos Filmes”, 1971.

MAYSLES, Albert; MAYSLES, David; ZWERIN, Charlotte. *Gimme Shelter*; Documentário, 91 min., Maysles Films, 1970.

MORAES, Tetê; ALENCAR, Martha. *O sol – caminhando contra o vento*; Documentário, min., Rio de Janeiro, Ancine, 2006.

MORAES NETO, Geneton. *Canções do exílio: a labareda que lambeu tudo*; Documentário, 150 min., Rio de Janeiro, Canal Brasil, 2011.

OLIVEIRA, André Luiz. *Meteorango Kid: herói intergaláctico*; Longa-metragem, 85 min., Salvador, A.L.O. Produções Cinematográficas, 1969.

PIZZINI, Joel; ROCHA, Paloma. *Retrato da Terra*; Documentário, 52 min., Canal Brasil, 2004.

*Phono 73: o canto de um povo*; DVD, 35 min., Universal, 2005.

RIBEIRO, Solano. *Novos Baianos Futebol Clube*; Documentário, 44 min., 1973.

ROEG, Nicolas; NEAL, Peter. *Glastonbury Fayre*; Documentário, 90 min., Londres, 1972.

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

TOGNERE, Nayara. *Um Sampaio teimoso*; Documentário, 13 min., Lei Rouanet, 2011.

WADLEIGH, Michael. *Woodstock*; Documentário, 184 min., Warner Brothers, 1970.

## 7. Outras Fontes Audiovisuais

JARDS MACALÉ. Depoimento durante show no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 2012. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=UrzJXPtvHtA>. Acesso: 10 jun. 2015.

JORGE BEN. Entrevista ao Programa Roda Viva, TV Cultura, 1995. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=hbLuUk2jt\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=hbLuUk2jt_c). Acesso: 15 dez. 2016.

SECOS & MOLHADOS. “Sangue latino” (João Ricardo e Paulo Mendonça). Apresentação musical na *TV Tupi*, 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-zLicyzaH5A>. Acesso: maio 2015.

## 8. Sites

Anos 70 Bahia: <http://anos70ba.blogspot.com.br>.

*Comissão da Verdade do Estado de São Paulo* Ruben Paiva: <http://verdadeaberta.org/mortos-desaparecidos/alexandre-vannucchi-leme>.

Gal Costa: [www.galcosta.com.br](http://www.galcosta.com.br)

Internacional Situacionista: <http://mai68.org/textes/IS/i-situationniste.blogspot.com/>.

Jards Macalé: [www.jardsmacale.com.br](http://www.jardsmacale.com.br).

Poli/USP: <http://www.poli.usp.br>.

Sérgio Sampaio: <http://vivasampaio.com.br/>.

Tropicália, um projeto de Ana de Oliveira: <http://tropicalia.com.br/>.