

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

JOSÉ DÁRIO DOS SANTOS

O RECIFE UNDERGROUND: ditos e ritos da contracultura em Pernambuco (1968-1974)

Recife

2019

JOSÉ DÁRIO DOS SANTOS

O RECIFE UNDERGROUND: ditos e ritos da contracultura em Pernambuco (1968-1974)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco como pré-requisito final para obtenção do grau de Mestre em História.

Área de concentração: História do Norte e Nordeste do Brasil.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Paulo de Morais Rezende

Recife

2019

Catálogo na fonte
Bibliotecária Valdicéa Alves Silva, CRB4-1260

S237r Santos, José Dário dos.
O Recife underground : ditos e ritos da contracultura em Pernambuco
(1968-1974) / José Dário dos Santos. – 2019.
185 f. : il. ; 30 cm.

Orientador : Prof. Dr. Antônio Paulo de Moraes Rezende.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2019.
Inclui referências e apêndices.

1. Pernambuco – História. 2. Cultura. 3. Contracultura – Recife. 4.
Juventude. I. Rezende, Antônio Paulo de Moraes (Orientador). II. Título.

981.34 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2020-093)

JOSÉ DÁRIO DOS SANTOS

O RECIFE UNDERGROUND: ditos e ritos da contracultura em Pernambuco (1968-1974)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco como pré-requisito final para obtenção do grau de Mestre em História.

Aprovado em: 16/08/2019

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Rezende (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Rômulo Luiz Xavier do Nascimento (Membro Titular Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Érico Andrade Marques de Oliveira (Membro Titular Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

*Para Seu Zeca e Dona Ivone, pela segurança e
colo nas horas mais importantes.*

AGRADECIMENTOS

Todo agradecimento é um tipo de recordação. Recordar vem de Re-cordis, tornar a passar pelo coração. O ato de agradecer, desse modo, se estabelece em uma relação com a nossa memória afetiva. Não só aquela dos bons afetos, mas também das dificuldades, dos imprevistos e das impossibilidades. Rememorar e eternizar todo esse caminho em uma escrita ajuda-nos a compreender quem somos e o que fazemos. É por isso que é importante que os círculos dos afetos apareçam, pois eles revelam uma estrada, uma construção e o mais importante: uma história.

Como construímos nossas histórias e saberes com a ajuda de muitas pessoas, de muitos grupos e com muitos acontecimentos é sempre importante trazer para a “eternidade” do texto escrito quem participou desses momentos. Quem nos ajudou de alguma forma, quem participou das danças da ansiedade dos resultados, quem se fez presente nos momentos difíceis e principalmente quem foi abrigo nas horas da solidão, traço que marca a escritura do texto acadêmico e da profissão de historiador. Por isso, que esconjurando a racionalidade dos argumentos, mas, desde já, abrindo vaga para a beleza dos afetos e da sensibilidade, gostaria de trazer carinho e menção a todos aqueles que fizeram parte desse caminho, que construíram junto comigo esse trabalho.

Gostaria de começar agradecendo aos meus pais. Primeiro, por toda disposição em me educar, mesmo não tendo nenhuma tradição de estudos na família. Contra tudo e contra todos, vocês foram os responsáveis por me afastar do mundo do crime, que era tão presente no nosso bairro e me guiar por uma rotina de leituras e imaginação. Seu Zeca, mais conhecido como meu pai, tem um papel importante nisso tudo. Educou-me em algumas áreas que hoje considero importante para minha formação. Os comícios a que me levava durante toda a infância, a excessiva compra de jornais para treinar a leitura. As reprimendas para não ler apenas a páginas de esportes, mas também a de política e de notícias do mundo. Tudo isso, me levou para a história, que é uma das minhas paixões. Não tenho como agradecê-los, mas assim o faço na esperança de minimizar minha dívida para com vocês.

Outro grupo importante são os amigos, esses que são o bem mais valioso que um homem pode ter, segundo Aristóteles. Foram fundamentais e ajudaram muito no processo de construção deste trabalho. Gostaria de agradecer aos companheiros dos mais diversos grupos que tive e tenho. Aos amigos da graduação, em especial: Paulo, Felipe Davson, Jefferson Gustavo e Victinho. Aos que conheci na pós-graduação, em especial: Ghita e seu terno jeito

de conversar, Lucas e a simplicidade da risada e da boa conversa, Francisco e sua marcada profundidade, além de Karla e Yves, que foram excelentes companheiros de cadeiras e de apreensão de escrita. Camilla que iniciou o curso conosco e foi para Arquitetura, também merece a menção, afinal de contas, depois do mestrado nossas idas aos bares e restaurante universitário tornaram-se eventos constantes. Além de toda a amizade desenvolvida. Uma outra companheira de Pós-graduação que muito me ajudou com sua sensibilidade e conversa foi minha querida Isabella Puente. Os toques sensíveis e argutos de suas palavras foram um alento em alguns dias tumultuosos. Assistir as aulas, dividir discussões e partilhar momentos dos mais diversos foi uma das conquistas do curso de mestrado que dividi com vocês.

Um outro grupo de amigos é aquele que você não escolhe, mas que se apresenta na trajetória do caminho percorrido. Esses são aqueles que gostamos de passar momentos, de dividir a gargalhada e a quem confiamos mostrar nossas idiossincrasias. Gustavo e Ruan são dois dos melhores amigos que conquistei nesse caminho. Divido muito com vocês o tempo perdido, que na verdade foi ganho, a estadia nos bares e nos espaços de convivência do CAC, falando de tudo e agindo como “tudólogos”. Ao arrumarmos nossas explicações para os mais diversos assuntos e debates, sempre caímos em risadas e certeza de bem querer em relação ao outro. Uma outra pessoa que devo menção e abraço é Vittoria, que muito me escutou e aconselhou. Nos mais variados espaços, suas palavras iam no sentido de ajudar, no parque Durkheim do CFCH, nos corredores, nas festas. Onde fosse possível a presença de uma conversa, lá estaria ela. Sou grato demais por tua amizade. Ainda gostaria de acrescentar Francisco, que é uma luz na minha vida, apresentado por meu irmão Kia, além de mencionar Walter, que muito me ajudou nos estudos para a seleção do mestrado. Sou devedor a todos vocês. Também ao meu irmão devo a correção do presente trabalho e alguns esclarecimentos técnicos que me ajudaram na finalização da dissertação.

No campo das relações pedagógicas, gostaria de agradecer ao professor Michel Zaidan, ele foi um verdadeiro mentor e ajudador na minha vida acadêmica, especialmente no período da graduação. Seus incentivos e palavras, no terceiro período, quando era apenas um garoto perdido, ainda estão na minha cabeça. Também uma lembrança para o PIBID de História, que me apresentou a sala de aula e os excelentes supervisores Zé e Adriana Maia. O tanto que aprendi com vocês não pode ser colocado na escrita, nem mensurado nas palavras. Adriana foi uma verdadeira incentivadora, é um dos meus portos-seguros.

Um capítulo especial é a figura do orientador. Sempre especulei na possibilidade de ter Antonio Paulo como orientador, para minha felicidade ele aceitou uma empreitada comigo

no mestrado e quero deixar aqui meu mais sincero agradecimento. Não só pelo cuidado, mas também pela sensibilidade e pelo tato no trato com o outro. Há uma passagem de *O Grande Gatsby*, em que é revelado o seu educador estético, chama-se Dean Coddy. Gostaria de deixar registrada a semelhança dos papéis que Rezende tem com Dean. Considero-o meu educador sentimental. O que claramente é mais importante que a razão e suas discussões.

Por fim, no campo das instituições e das relações que delas derivam, gostaria de agradecer à UFPE e ao programa de pós-graduação em História por me oportunizar o mestrado acadêmico, também ao CNPq por financiar minha pesquisa com a bolsa de mestrado. Tal aporte financeiro foi de grande importância para a realização do trabalho e muito vai contribuir na minha futura carreira acadêmica.

A todos vocês que contribuíram nessa caminhada do mestrado acadêmico em História, o meu mais profundo agradecimento e afeto. Não é possível simbolizar em linguagem a dívida, o carinho e a estima que possuo com todos vocês.

Hoje, a luta pela vida, a luta por Eros, é a luta política.
(Herbert Marcuse, 1975, p. 17.)

Mas é preciso escolher: Viver ou Narrar.
(Jean-Paul Sartre, 2006, p. 59.)

RESUMO

O presente trabalho versa sobre o fenômeno da contracultura, ambientado no Recife dos anos 1968 a 1974. É uma narrativa que se propõe a discutir a atividade de jovens, as questões que os moviam em seu tempo e todo o ideário que se formou em torno da noção de contracultura em Pernambuco nos referidos anos. Estrutura-se em três partes, que buscam de alguma forma discutir a contracultura enquanto conceito, enquanto movimento e enquanto significado. No primeiro capítulo pretendemos discutir a proposição conceitual da contracultura. Esse primeiro momento diz-nos da possibilidade e limites do conceito de contracultura. Ajuda a situar a discussão sobre o movimento histórico dos anos 60 e 70, mas também nos orienta em torno das variadas facetas que possui o universo de significado da crítica ao *estabelecido*. Pretendemos, com esse movimento teórico uma maior precisão conceitual e demonstrar a percepção que situa a crítica contracultural como uma visão de mundo que se estabelece na crítica ao *establishment*. Também nos valem de teóricos como Marcuse, Norman G. Brown, Walter Benjamin para nos ajudar com alguns conceitos que possibilitam pensar os significados do movimento de rebelião juvenil. O segundo capítulo tenta demonstrar a cena do desbunde em Pernambuco, suas tendências, seus representantes, sua rede de sociabilidade, os espaços que frequentavam e o fragmentário ideário da cena da contracultura em Pernambuco. O terceiro capítulo acompanha a trajetória de Almir de Oliveira e do *Ave Sangria*. Da formação da banda ao complexo de censura no qual foram enquadrados, tentamos compreender o underground a partir da vivência e das memórias do baixista. O quarto capítulo discute os significados e reminiscências da contracultura no tempo presente. Desse modo, tentamos nos aproximar de signos contemporâneos que de algum modo retomam os ideais da contracultura. A leitura e análise desses signos apresenta-nos as mais diversas possibilidades, que vão de bens culturais consumidos na grande mídia, de comportamentos adotados por grupos de militantes até grupos artísticos que se valem da estética contracultural, nas utilizações de slogans que rememoram cotidianamente e veiculam os ideais de 1968 e da contracultura.

Palavras-chave: História. Contracultura. Juventude.

ABSTRACT

This thesis intends to present the counterculture phenomenon, which took place in Recife's 1968 to 1974. It is a narrative that proposes to discuss the activity of young people, the issues that moved them in their time and all the ideas that were formed around the notion of counterculture in Pernambuco in those years. It's structured in three parts, which seek to somehow discuss the counterculture as concept, as a movement and as meaning. In the first chapter we intend to discuss the conceptual proposition of the counterculture. This first moment tells us about possibility and limits of counterculture concept. It helps to situate the discussion about the historical movement of the years 60 and 70, but also guides us around the variety of establishment critiques and its meanings. We want with this theoretical movement a greater conceptual precision and demonstrate the perception that situates counter-cultural critique as a worldview that is found in the establishment critique. Theorists like Marcuse, Norman g. Brown, Walter Benjamin were consulted to help us understand some concepts that enable us to think about the meanings of the youth rebellion movement. The second chapter tries to demonstrate the collapsed scene in Pernambuco, their tendencies, representatives, network of sociability, the spaces they used to go to and the fragmentary ideas of countercultural scene in Pernambuco. The third chapter follows Almir Oliveira's journey and also Ave Sangria's. From the band's foundation to the censures they suffered, we try to understand what is to be UNDERGROUND using the bassist's experiences and memories. The fourth chapter discusses the meanings and reminiscences of the counterculture nowadays. This way we try to approach the contemporary signs that somehow reflect the ideals of the counterculture. Reading and analysis of theses signs present us the most diverse possibilities, ranging from cultural goods consumed in major media, behaviors adopted by groups of militants to artistic groups that use the countercultural aesthetics, in slogans usages that daily recall and convey the ideals of 1968 and the counterculture.

Keywords: History. Counterculture. Youth.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	CONTRA TUDO E PARA TODOS: a contracultura!.....	25
2.1	O NÃO AO ESTABELECIDO.....	25
2.2	CONTRACULTURA: problemas e questões.....	33
2.3	CULTURAS E CONTRACULTURAS.....	38
2.4	CONTRA TODA AUTORIDADE.....	43
2.5	OS GURUS, OS INTELECTUAIS, OS SÍMBOLOS.....	50
3	O COTIDIANO DO DESBUNDE EM PERNAMBUCO (1968-1974).....	59
3.1	UNDERGROUND, COTIDIANO E REBELDIA.....	59
3.2	A CONTRACULTURA MADE IN PERNAMBUCO: entre confusões e resistências.....	64
3.3	A CONTRACULTURA NOS LIVROS E LIVRARIAS.....	72
3.4	OS ESPAÇOS.....	75
3.5	ROSSINI LYRA E O ZEN BUDISMO: o orientalismo entre nós.....	85
4	SEU WALDYR E O GUARDA: contracultura, comportamento e censura.....	91
4.1	ALMIR DE OLIVEIRA E A CONTRACULTURA: uma pequena biografia.....	91
5	OS SIGNIFICADOS DA CONTRACULTURA NO CONTEMPORÂNEO.....	121
5.1	VOCÁBULOS.....	124
5.2	A MORTE DA CONTRACULTURA E O IDEAL ANTI-ESTABLISHMENT.....	131
5.3	MARLON BRANDO.....	134
5.4	MUHAMMAD ALI.....	137
5.5	A TEORIA.....	146
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	153
	REFERÊNCIAS.....	161
	APÊNDICE A - INTERLÚDIO: SARTRE, CAMUS E O MAIO DE 1968: diálogos.....	167

APÊNDICE B - INTERLÚDIO II: MARCUSE, O TRÁGICO E A HYBRIS: ELEMENTOS ESTÉTICOS DO UNDERGROUND NA VISÃO TRÁGICA DO MUNDO.....	181
---	------------

1 INTRODUÇÃO

“Ora, o que me impressiona
evidentemente
é a contestação geral, anárquica,
embaralhada de tudo que é
instituído.”
(René Lourau, 1968, p. 31)

1968. O mundo¹ explode em rebeliões juvenis e uma nova sensibilidade com relação ao mundo parece está ganhando forma no discurso da então recém-descoberta cultura jovem. Os Beatles cantam a revolução, mas sugerem que os pôsteres dos grandes líderes não convencem mais². Também falam para Jude se acalmar, ela não pode carregar o peso do mundo. No Brasil, Roberto canta as canções que você fez pra mim, mas o que lembra mesmo é sua fixação nos carros americanos e na propaganda do *American way of Life*. Caetano canta Baby depois de abalar o festival de música da TV record com Alegria, Alegria em 1967.

Marcuse quatro anos antes apresenta a unidimensionalização do mundo e a impossibilidade de crítica ao sistema sem parecer louco³. Guy Debord fala para a dominação social das imagens⁴ e aponta a arte e o situacionismo como possibilidades de crítica dessa sociedade. Alguns paradigmas das ciências humanas são criticados de várias formas, do marxismo até o estruturalismo, todos passam pelas críticas das manifestações juvenis encarnadas nos muros e pichações de maio de 68. Paira no ar uma desconfiança em relação às narrativas explicativas gerais e projetos de tomada de poder⁵. A luta pelos direitos civis ganha força nos EUA mas sofre um abalo com a morte de seu líder pacifista e ganhador do nobel da paz, Martin Luther King em abril de 1968. O mundo apresenta-se frenético! O aparecimento de forças que antes estavam escondidas no subterrâneo parece apontar para um novo momento de utopias e confrontos.

Há uma redescoberta de Herman Hesse e suas obras. Demian⁶ nos apresenta a possibilidade de uma nova forma de pensar o coletivo e o individual, aponta os conflitos de fora e de dentro, simbolizados na metáfora do “mundo sombrio” e do “mundo idílico”. A

¹ Mundo aqui é compreendido aqui como todo espaço político, cultural e geográfico que de alguma forma participou ou onde existiu acontecimentos ligados as movimentações da chamada década de 1960.

² Revolution. The Beatles.

³ MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

⁴ DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

⁵ Roszak, Theodore. *A contracultura*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972, p. 108.

⁶ HESSE, Hermann. *Demian*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983.

infância e os desejos, a vontade de mergulho na subjetividade aparecem em obras como *Sidarta*, *Demian*, *Narciso e Goldmund*. A psicanálise, tomada emprestada em algumas de suas posições, torna-se um discurso de militância contra o estabelecido e é recrutada na literatura. A nova comunidade, diz Hesse ainda não está pronta⁷, nem muito menos segue os emblemas da modernidade: razão, progresso, ordem. *Sidarta*⁸ sai pelo mundo, abandona o estabelecido com o fim de encontrar a si mesmo, descobre o misticismo oriental. Norman Brown retoma Freud e nos faz crer que a história não é vontade racional, mas astúcia do desejo. Há um novo momento, existem novos discursos e novas sensibilidades se constroem. A utopia parece está tomando conta, se fazendo possível, poucas vezes uma inscrição de muro fez tanto sentido: *A imaginação está tomando o poder*⁹.

Mas o mundo passa por agitações constantes, existem as potências e elas estão em plena agitação. A Guerra Fria agita o mundo com tensões. O crescente clima de enfrentamento entre EUA e União Soviética colocava o mundo perto do terror nuclear. Tudo isso é acompanhado de perto pela multidão da “aldeia global”, que dinamiza a velocidade das informações e dita tendências comportamentais e de moda em grande parte do mundo.

No plano econômico, o ocidente passava por um período de prosperidade e de surto industrial sem precedentes. O sistema capitalista passava por seu período de maior crescimento. Inovações tecnológicas, desenvolvimento e disponibilidade de energia barata; rápida profusão de inventos no campo da eletrônica e da eletrotécnica dava a tônica do período conhecido como “a era de ouro”¹⁰. A expansão e reorganização dos mercados, em parte incentivadas por políticas de Estados desenvolvidos¹¹ e pelo rompimento das barreiras fronteiriças implementou a chamada transnacionalização da economia capitalista, um impulso fundamental para abundância daquele período¹².

Nesse clima de tensões e de reorganização econômica do modo de produção capitalista, um tipo de crítica descompromissada e fora dos padrões estabelecidos de contestação começa a se fazer perceber, era a chamada *Contracultura*¹³. O fenômeno de

⁷ *Idem.* p. 157.

⁸ HESSE, Hermann. *Sidarta*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.

⁹ Pichação de muro. Paris 1968.

¹⁰ PAES, Maria Helena Simões. A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política. 4.ed. São Paulo: Ática, 1997, p. 11.

¹¹ SINGER, Paul. *O capitalismo: sua evolução, sua lógica e sua dinâmica*. São Paulo, Moderna, 1989. p. 59.

¹² CAPELLARI, Marcos Alexandre. O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel. São Paulo: USP, 2008. 248 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de História, Universidade de São Paulo, 2008; HOBBSAWM, Eric. J. A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991. 2° ed., 30° reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2005; PAES, Maria Helena Simões. A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política. 4.ed. São Paulo: Ática, 1997.

¹³ Há cinco décadas *iniciava-se nos Estados Unidos uma série de manifestações* contrárias às formas de vida e de

feição juvenil que propunha a rejeição radical da cultura hegemônica foi inicialmente identificado pela imprensa norte-americana nos idos da década de 60. Em sua crítica acentuavam: o domínio exacerbado da Tecnoocracia¹⁴, a repressão sexual e psicológica do indivíduo, o abandono da sociedade do consumo, o perigo da guerra nuclear, a recusa do *establishment* através de modos de vida alternativos e a necessidade da revolução interna, antes mesmo de qualquer tomada de poder¹⁵.

No Brasil do início dos anos sessenta, o Movimento Estudantil que até então era um dos centros irradiadores da resistência ao regime civil-militar estava de certa forma imbricado com atividades que buscavam a valorização da cultura nacional, do "autêntico" popular. Utilizando-se de atividades teatrais, literárias, cinematográficas e musicais nos Centros Populares de Cultura (CPCs), tinham como objetivo a politização das massas, a conscientização sobre a situação do país e a mudança do quadro social através das atividades artísticas¹⁶. Com a emergência do golpe civil-militar em 1964 parte dos movimentos sociais foi posta na ilegalidade, junto com o ME.

A partir do golpe o que se viu foi uma ambiguidade em relação as ações por parte do Estado brasileiro até 1968, a ditadura civil-militar aprofundava o seu aparato repressivo lentamente¹⁷, porém a produção intelectual era hegemônica pela esquerda. Organizada a repressão por meio dos atos institucionais a ditadura ordena aquilo que se chama de golpe dentro do golpe¹⁸, sendo o AI-5 o clímax desse momento. A emergência dos acontecimentos políticos em 1968 desorganizou a resistência, que era feita pela esquerda no plano cultural, como também no plano político, restando poucas alternativas para a participação engajada¹⁹.

A Contracultura "desembarca" no Brasil no final dos anos 60. Chega ao país no momento em que a ditadura civil-militar atinge seu ápice repressivo. A modernização

pensamento hegemônicas no mundo ocidental. Era a época do otimismo norte-americano pós-guerra, da ideologia do desenvolvimento, do anticomunismo, do patriotismo etc., e aquelas manifestações desejavam justamente colocar-se na contramão do capitalismo, do consumismo, das normas morais tradicionais, da concepção vigente de trabalho, família, arte etc. *Ao conjunto delas costuma-se dar o nome de contracultura*. Revista Cult (n° 152, novembro de 2010).

¹⁴ PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Tecnoburocracia e Contestação*. São Paulo: Editora Vozes, 1972, p.129.

¹⁵ CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel*. São Paulo: USP, 2008. 248 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de História, Universidade de São Paulo, 2008; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O Que é Contracultura*. 4° edição. São Paulo: Brasiliense, 1986. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Tecnoburocracia e Contestação*. Editora Vozes: Rio de Janeiro, 1972; Roszak, Theodore. *A contracultura*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

¹⁶ PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1997.pp. 39-40.

¹⁷ VELASCO, Sebastião. Significados da conjuntura de 1968. In: GARCIA, Marco Aurélio e VIEIRA, Maria Alice (Orgs.). p. 110.

¹⁸ GABEIRA, Fernando. *O Que é isso Companheiro?* 27° edição. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1981.

¹⁹ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.77.

promovida pelos militares empreendeu a industrialização de forma dependente, organizando o aparato produtivo e industrial para a dinâmica do mercado mundial. Desse modo, os interesses estrangeiros encontram consonância com a abertura do mercado brasileiro e a possibilidade de estruturação do aparato da indústria cultural e de um sistema integrado de comunicação. A chegada do movimento Underground ao Brasil foi favorecido pelos ventos advindos da modernização repressiva. A ditadura escolheu como modelo econômico um conjunto de modernizações infraestruturais que possibilitaram a dinamização da economia e dos setores de comunicação, tais mudanças contribuíram para o desenvolvimento de uma “indústria cultural”, que por sua vez possibilitou a aproximação e apropriação cada vez mais veloz entre os bens culturais e as tendências vanguardistas estrangeiras.

Em Pernambuco, a influência do movimento Underground adotou feições diferentes da congênera americana. Se os jovens norte-americanos tinham como pautas centrais: a sociedade do consumo, o *drop-out*, a repressão sexual e o advento da ideologia tecnocrática, o movimento estadual lidava com outras demandas, que eram: os *arcaísmos* da sociedade brasileira, a máquina de censura da ditadura e o imperativo tecnocrata que por aqui se estabelecia.

A cena pernambucana do underground era rica e multifacetada. Além das já exploradas bandas undergrounds, monges zen-budistas, hippies e uma série de críticas ao sistema pela via do comportamento aconteciam no fim dos anos 60 e início dos anos 1970. O cenário do underground local contava com várias bandas, entre elas: o Phetus, O Tamarineira-Village, que mais tarde se chamaria Ave Sangria, Papa Poluição, Nuvem 33, Don Tronxo. Além de nomes como: Flaviola, Lula Cortes, Licá, Maristone, entre outros. Essas bandas, diferentemente do movimento denominado *Tropicalismo Nordestino*²⁰ não tinham manifestos, propunham a crítica dos comportamentos hegemônicos e se inspiravam na busca do experimentalismo, tanto o musical como comportamental. Mas nem só de música e grupos musicais vivia a contracultura pernambucana. Desde o incompreendido monge zen-budista Rossini Lira até à liderança semanal da literatura do underground nos livros mais vendidos o fenômeno contracultural é mais diverso do que se faz parecer. Também é digno de nota a chegada do vocabulário da contracultura, que é anterior às expressões e movimentos de contestação que começavam a se veicular pelas zonas subterrâneas e silenciadas da cultura local. Não à toa já em 1967 a loja de variedades Setta valia-se da estética psicodélica para

²⁰ Movimento local de insatisfação estética, de cunho vanguardista que propunha uma aproximação de signos locais com as vanguardas internacionais. Composto por artistas e intelectuais e lançado como proposição em 1968 através do manifesto de 19 de abril do citado ano.

formular seus anúncios publicitários.

Em 1970 a copa do mundo é transmitida em cores pela primeira vez, o Brasil ganha o tri-campeonato e a posse da taça Jules Rimet. O nível de crescimento econômico empolga tanto que chega a ser chamado de *milagre brasileiro*. Tudo isso embalado pela marchinha do *ame ou deixe-o* e da máquina ufanista do Estado brasileiro. Mas também em 1970 John Lennon proclama a morte da contracultura²¹ ao dizer em entrevista à Rolling Stone que “o sonho acabou”. Propõe o esfacelamento do movimento ao pedir para todos seguirem em frente, desconstrói um a um os mitos e heróis do mundo alternativo afirmando que não acredita em nenhum deles, reduzindo a meros conceitos. Logo o conceito, tão representante do *Establishment*, do mundo racionalista e repressivo do ocidente é utilizado por um dos porta-vozes do discurso contracultural para decretar a falência do “*Estado de felicidade permanente*”.

Para construir uma narrativa que perceba esses movimentos de contestação o trabalho com as fontes e a preocupação com o uso que será feito é uma exigência. Pretendemos utilizá-las de forma não apriorística, mas como textos que possibilitam o diálogo com as perguntas que estamos a fazer. O historiador não só é um artífice de narrativas, mas também um artista do sentido, ele insere as narrativas em uma relação de inteligibilidade, de inserção na realidade²². Por vezes estaremos em constante fala com personagens que estão distantes espacialmente, mas que se relacionam nos discursos. Uma das precauções metodológicas que tomaremos é a de não separar bruscamente os movimentos, de modo que Pernambuco não fique distante do que ocorre no mundo e o que se passa no mundo não se distancie do Recife. Pois: “A contestação vem do global e vai para o global²³”. Propomos uma leitura que se valha dos diálogos e das aproximações. Obviamente que nos esforçamos em estabelecer as diferenças e os contrapontos, mas não pretendemos nos separar dos debates internacionais e de eventos que estão também conferindo sentido às proposições locais.

Estabelecer uma precaução metodológica nesse objeto de estudo se torna importante por dois componentes fundamentais desse tema: primeiro, porque é um movimento que só pode ser compreendido em nível internacional pela sua proposição universalista.

²¹ GOD. LENNON, Jhon. Importante lembrar que a mesma música pode ser compreendida como uma afirmação do fim dos Beatles, como também de um certo clima de contestação possibilitado pelos eventos da década de 1960.

²² CERTEAU, Michel de. *A Operação Historiográfica*. In: *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense, 2011. p. 47.

²³ LEFEBVRE, Henri. *A irrupção: a revolta dos jovens na sociedade industrial: causas e efeitos*. São Paulo: Editora Documentos, 1968.

Não exatamente contra a miséria e a fome, mas contra temas que em geral vêm oprimindo os homens desde os primórdios das sociedades humanas, independentemente da classe social a que pertençam. Temáticas que não dizem respeito apenas a um país ou a um possível segmento de fanáticos. Mas a toda uma aldeia global.²⁴

Embora os jovens de todo o mundo tenham suas demandas locais e cada caso merece uma observação do fenômeno em sua própria historicidade, em sua própria lógica interna, não há de se entender questões como a contestação do imperialismo pelo terceiro mundo²⁵, da emergência de uma cultura jovem, das novas demandas e debates sobre as condições da revolução, das ditaduras em diversos países, do discurso sobre problemas em comum como racismo, questões de identidade e gênero sem se dialogar com o que estava ocorrendo no mundo. Segundo, existe um sistema de comunicação de massa e de bens culturais, que chamaremos de *Indústria cultural*²⁶, que neste momento já tem um alcance mundial²⁷. Ignorar os efeitos dessa indústria pode não ser um caminho a se seguir. Atentemos para a proposição de uma “aldeia global” que McLuhan formula e que aponta para a diminuição das barreiras do espaço-tempo no fenômeno da comunicação e da possibilidade de um sistema mundial. Segundo Serge Jonas²⁸, existem causas em comum a nível mundial para emergência da revolta juvenil. Elenca a miséria, o racismo, a luta contra o autoritarismo, o enfrentamento contra o imperialismo, as ditaduras, como pontos em comum no mundo.

O planeta tornava-se uma “aldeia global”: os tiros dos soldados norte-americanos nas selvas do Vietnã ecoavam nas salas de jantar das cidades brasileiras, assim como as mulheres norte-americanas queimando sutiãs, e os negros queimando cidades, e os protestos dos estudantes franceses contra a repressão sexual, e as pernas das garotas londrinas com suas ousadas minissaías, e os Beatles cabeludos com sua irreverência (hoje, em face do *hard rock*, como parecem tão bem comportados!) e os guardinhas vermelhos, no outro lado do mundo, agitando o livrinho vermelho do grande timoneiro²⁹.

Tentaremos com essa narrativa identificar um grupo que participa das práticas

²⁴ DIAS, Lucy. *Anos 70: Enquanto corria a barca*. São Paulo: Editora Senac, 2003. p. 42.

²⁵ Na época existia uma diferenciação entre o mundo capitalista, denominado de primeiro mundo. O socialista, categorizado de segundo e os países fora desses dois grupos eram tipificados como terceiro mundo.

²⁶ ADORNO, Theodor. *A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas*. In: HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

²⁷ MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da Sociedade Industrial: O homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

²⁸ LEFEBVRE, Henri. *A irrupção: a revolta dos jovens na sociedade industrial: causas e efeitos*. São Paulo: Editora Documentos, 1968, p.36.

²⁹ REIS FILHO, Daniel Aarão. *1968, o curto ano de todos os desejos*. In: GARCIA, Marco Aurélio; VIEIRA, Maria Alice. *Rebeldes e Contestadores 1968: Brasil/ França/ Alemanha*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1999, p.67.

culturais da cena urbana do Recife. Esse grupo será analisado em seus relatos de cotidiano, em algumas de suas biografias, na forma como eram representados pelos jornais. Para tal nos valeremos de jornais da grande imprensa do período: Diário de Pernambuco, suplementos culturais, livros escritos no período, entrevistas. Também nos esforçamos em ler algumas obras da literatura em relação com a contracultura. Nesse sentido Kerouac, Hermann Hesse podem ser interpretados como fontes históricas, como possibilidade de evidências historiográficas.

Desse modo, pretendemos com o capítulo primeiro um mergulho inicial na teoria e aparato conceitual da contracultura. Nesse momento tentaremos elencar os conceitos, formulações e discursos que compõem o fenômeno underground em sua acepção histórica e conceitual. Sem abdicar de, enquanto localizamos a cena, apresentarmos e relacionarmos o movimento da contracultura com os eventos que acontecem no mundo. Esse primeiro momento serve, dentre outras coisas, para uma aproximação com a sensibilidade do desbunde. Surge a possibilidade de compreender a contracultura como mais que um movimento histórico e como esse movimento histórico é também conceito. Algumas formulações teóricas são desenvolvidas com maior profundidade nesse capítulo. É nesse momento que nos aproximamos dos múltiplos discursos e de como vão sendo anexados no discurso da contracultura. Outro ponto do primeiro capítulo é a utilização dos textos como fontes. Nesse momento da dissertação alguns textos são mais que apenas elaborações teóricas. São também fontes históricas por se tratar de livros do período estudado. Textos como o de Luiz Carlos Maciel, Henri Lefebvre, Herbert Marcuse são construtos teóricos, mas também são fontes históricas. Tentaremos nos valer deles como possibilidades históricas, por vezes tomando algumas de suas afirmações como elementos históricos e por vezes como construtos teóricos.

O segundo capítulo se pauta na representação do discurso da contracultura em Pernambuco. Para tal nos utilizamos de alguns jornais da época e nossa narrativa busca construir uma explicação para a forma como era representada nos periódicos as manifestações juvenis. Uma outra preocupação neste capítulo é a identificação entre o fenômeno underground e as cenas culturais da cidade do Recife. Tentaremos entender como, por vezes, a contracultura aparece rejeitando elementos da cultura oficial e como em outras, aparece ao lado de símbolos culturais estabelecidos. Essa posição nos ajudará a entender a formação do underground em Pernambuco. Quais espaços de sociabilidade, as inserções com o artístico, o fenômeno das drogas, seus usos e seus significados. É o momento de reconhecimento do cenário, de suas possíveis influências, de conhecer os percursos. Nos aproximamos também

da formação de um ideário contracultural em Pernambuco.

A contracultura como objeto de estudo não é necessariamente uma novidade. Títulos que versam sobre a rebelião juvenil e a crítica da tecnocracia datam de desde o final dos anos sessenta na efervescência do movimento até dissertações e teses em programas de pós graduações. Um traço significativo dos primeiros textos é o tom opinioso e as análises de conjunturas. Por se tratar de tentativas de compreensão de fatos muito recentes, acabam por vezes generalizando ou fazendo universalizações de conceitos e grupos.

A metodologia do estudo da contracultura é em certo ponto um elemento desafiador, mas não única. Já que o fenômeno underground possui conotações diversas. Sendo que há relatos e textos que defendem uma teoria do underground que seja “*trans-epocal*”. É nesse sentido que o historiador tem de se ater a um primeiro procedimento metodológico, que é o de compreender que o seu objeto de estudo possui polissemia, ou seja, significados distintos. É na busca desses significados que o historiador vai realizar a criação da narrativa. Outra distinção metodológica importante é perceber os conceitos não como instâncias fluídas, mas como possíveis de análises. Perceber ainda mais o conceito em confronto com outros espaços e outras temporalidades. Desse modo duas questões importantes serão colocadas: a especificidade do objeto estudado e a criação teórica.

Ainda situando os estudos sobre contracultura, é importante perceber alguns movimentos que acontecem naquilo que chamamos de Underground. Primeiro que existe uma formulação teórica de manifestações contraculturais que não é necessariamente underground. Apesar de que neste trabalho tomamos um e outro como sinônimos, mas é importante destacar que o underground e a contracultura não são iguais. Enquanto um está ligado ao estudo e compreensão das concepções que não são hegemônicas e que muitas vezes foram silenciadas pelo peso da cultura oficial, outro corresponde à um grito de rejeição e de contestação que assume feição política entre os anos 1950-1970.

Retomando os arcabouços teóricos utilizados para a compreensão do fenômeno da contracultura chegamos a leitura de diversos autores que vão apontar para a emergência das manifestações juvenis. Entre eles, encontra-se: Herbert Marcuse. A importância de Marcuse nos movimentos dos anos sessenta ainda está para ser medida, mas em algum grau as falas de Angela Davis e a sua aceitação pelos movimentos estudantis nos indicam que se trata de um importante “Guru”, dos movimentos contraculturais. A teoria do filósofo alemão que nos interessa aqui é o conceito de Grande Recusa, que é uma importante chave conceitual para a compreensão das questões que colocamos no âmbito da contracultura.

O conceito de Grande Recusa é necessário para o entendimento da apropriação feita pelos líderes do movimento contracultural. Em Marcuse, a Grande Recusa parte da negação da subjetividade como espaço consagrado da resistência, preferindo mirá-la como uma construção que se inicia no domínio ontológico, mas que não se fecha em torno dele. O uso do conceito de Grande Recusa, nesse projeto, se fundamenta em dois de seus livros mais famosos: *Eros e Civilização* (1956) e *A Ideologia da Sociedade Industrial* (1964). É defendida por Marcuse e tomada para o entendimento da contracultura do seguinte modo: "A Grande Recusa, com seu forte apelo utópico, é retratada como a atitude de rejeição ao sistema existente, uma recusa em cooperar com a sua reprodução. Neste sentido ela é a pré-condição para que uma transcendência do estado de dominação venha a ocorrer. De Marcuse ainda tomamos emprestado as categorias de Unidimensionalização, Civilização, Beligerância e Sociedade afluenta. Que aparecem em um sentido atribuído pelo autor alemão no conjunto de discussões teóricas que é por ele proposta.

Também tomamos de outros autores alguns conjuntos de noções. Foucault aparece em algumas discussões deste trabalho com o seu famoso conceito de Discurso, mas também ousamos tomar emprestado dele os menos famosos, porém instigantes Proveniência e Procedência. Que na abordagem genealógica proposta por Foucault, são dois procedimentos que auxiliam o historiador na identificação dos discursos e nas relações de força e poder que os mantêm. Mas não só aparato teórico foucaultiano foi-nos útil, também a postura anti-institucional, anti-autoridade que aparece pelos escritos do francês ajudaram a estabelecer relações das mais diversas com o ente contracultural.

Um pouco menos famoso que os antes citados mas igualmente importante é Theodore Roszak. Esse historiador norte americano é um dos formuladores e principais pensadores do fenômeno contracultural. Na acepção de Roszak a contracultura é o fenômeno juvenil de crítica aos valores da civilização ocidental. Entre as variadas facetas da análise do teórico norte americano estão fecundas análises sobre o problema das drogas, a experiência psicodélica e o despertar de uma nova consciência pelo discurso da contracultura.

Nos estudos contraculturais a nível de Brasil, Luiz Carlos Maciel, Heloísa Buarque de Hollanda e Lucy Dias são nomes importantíssimos. Maciel³⁰ é famoso por seus textos sobre a contracultura na coluna Underground na coluna do Pasquim. É formulador de todo um conjunto de conceitos e traduções do fenômeno contracultural no Brasil, por muitos considerado uma referência. Organiza um conjunto de textos onde os acontecimentos e

³⁰ MACIEL, Luiz Carlos. *A Morte Organizada*. São Paulo: Global editora, 1978.

tendências dos cenários europeus e norte-americanos são trazidos e apresentados para o público brasileiro. Heloísa Buarque de Hollanda³¹, por sua vez, é importantíssima por trazer para o espaço acadêmico o debate sobre o cenário dos anos 1960. Apresenta a cultura e participação dos tumultuados anos e aponta o fenômeno do desbunde na cultura e arte brasileira. Já Lucy Dias³² possui sua preciosidade pelo fato de apontar toda uma memória de elementos que foram invisibilizados pela historiografia dominante dos anos 1970. Traz para a cena desbundados, artistas, vagabundos e flâneurs que enriqueciam a cena contracultural aqui no Brasil.

Por fim em Pernambuco, temos alguns trabalhos que versam e que são utilizados no presente trabalho como aliados teóricos. É o caso de José Telles e o seu *Do Frevo ao Mangubeat*, que possui alguns capítulos versando sobre o tema do fenômeno underground desenvolvido em Pernambuco nos anos 1968-1976. Telles insinua, por vezes, uma relação de aproximação e influências entre as variadas tendências culturais que existiam na cidade do Recife no período estudado. É um trabalho que tem finalidade jornalística, mas que nos ajuda a compreender a cena do multifacetado Recife daquele período. A narrativa do autor e seu conjunto de fontes foi alvo de leituras, mas também ajudou-nos a pensar questões. Muitas vezes, partindo de uma outra concepção teórica chegamos em proposições diferentes das que Telles anuncia em seu livro.

Outro trabalho importante sobre o underground em Pernambuco é o livro conjunto escrito por um grupo de alunos de Jornalismo da faculdade Cásper Líbero de São Paulo, intitulado: *Psicodelia Brasileira - Um mergulho na geração bendita*. Esse livro traz em um de seus capítulos um relato detalhado da cena underground e contracultural de Pernambuco e se aproxima muito das proposições de José Telles. Mas como possui um enfoque no fenômeno da psicodelia, acaba por detalhar alguns relatos e traz de forma mais sintetizada o cotidiano das drogas e das experimentações artísticas que aconteciam entre os desbundados do Recife.

O terceiro capítulo do presente trabalho busca narrar o percurso da banda Ave-Sangria e sua inserção no cenário pernambucano entre os anos 1968 e 1974. Através do relato do integrante Almir de Oliveira, do cruzamento da literatura sobre o tema e dos variados arquivos, buscamos visualizar a cena local do underground pernambucano. Tal empreendimento é uma tentativa de compreensão das variadas facetas do fenômeno contracultural em Pernambuco. A história do grupo musical do qual Almir participava se confunde com os

³¹ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

³² DIAS, Lucy. *Anos 70: Enquanto corria a barca*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

momentos do underground em Pernambuco, pelo menos, no que toca ao fenômeno abordado nesse trabalho. Nesse sentido nos propomos a abordar não só a presença da banda nos festivais e na cena contracultural da cidade, mas também a conflituosa relação com a censura e com a ditadura militar. Assim como as tendências místicas e de contestação que foram idealizadas em toda a banda: nome do grupo, letras das músicas postura comportamental. Esses elementos constitutivos do Tamarineira Village é uma forma de compreendermos a presença do underground em Pernambuco que é composto pela diversidade de influências e pela significação de demandas locais na experimentação do contraculturalismo.

Finalizamos o trabalho com o quarto capítulo, onde buscamos traçar um diálogo com a cultura contemporânea e com acontecimentos significativos do tempo presente. A estrutura do texto é diferente dos demais capítulos. Na modalidade de ensaio tentamos dialogar com teorias, músicas, desenhos animados e outras expressões do contemporâneo para pensar o contracultural no presente. Aparecerão em nossa narrativa: Muhammad Ali, Marlon Brando, Bart Simpson e alguns outros símbolos do *ideal anti-establishment*. Tal ideal é uma ferramenta teórica que utilizamos para demonstrar a presença do impulso contestador dos anos 1960 e 1970 no cotidiano atual das artes, da política e da cultura. Compreendemos que conceitos, categorias e comportamentos tidos como naturais pela geração presente não seria possível sem a crítica demolidora do underground sessentista.

Hoje, palavras como *Drop Out College*, *Establishment* político e *outsiders* são chaves analíticas para as mais diversas análises. Da sociologia às ciências políticas tais conceitos se fazem aparecer. A última corrida presidencial dos EUA retomou a categoria de Establishment para compreender o fenômeno Donald Trump e a derrota dos candidatos moderados, o rap e as grandes corporações da tecnologia se valem do *Drop Out* para explicar figuras que rejeitam a escola e as instituições universitárias para participarem do jogo do *Status Quo*. Casos de Steve Jobs, Kanye West e Mark Zuckerberg. Não para por aí, *outsider* é um conceito que hoje escapa ao discurso contestador de Martin Luther King ou ao literário de Hermann Hesse em *O Lobo da Estepe*. Hoje é um conceito da sociologia das desigualdades e uma das armas teóricas de compreensão a crescente pauperização dos indivíduos das sociedades desenvolvidas. A contracultura se faz presente nas mais variadas dimensões da vida do universo simbólico do homem ocidental contemporâneo, esse capítulo é uma tentativa de discutir alguns desses elementos.

Também inserimos entre os capítulos I-II e III-IV textos menores que servem como exercícios teóricos de alguns conceitos que utilizamos e norteiam essa dissertação. No

primeiro texto analisamos a relação de Sartre e Camus com o maio de 1968. Através de conceitos de suas respectivas obras tentamos compreender como um conjunto de produções simbólicas foram possíveis no evento parisiense. A partir das noções de Náusea, Vazio, Revolta e Sensibilidade buscamos estabelecer relações com algumas frases pichadas nos muros de Paris. Tais relações são sustentadas a partir das categorias formuladas por esses pensadores e através de indícios de sua massificação no meio estudantil francês e da grande imprensa nos anos 1960.

Por sua vez, o texto que antecede o capítulo IV e sucede o III busca dialogar com os arquétipos eróticos de Herbert Marcuse em *Eros e Civilização*. Tomando Orfeu e Narciso como as referências para a construção de um outro modelo de civilização tentamos compreender a figura estética da *Hybris*, que é uma categoria que nos estudos da tragédia grega se apresenta como um questionamento da ordem estabelecida. Tal exercício teórico nos ajuda a compreender a dimensão estética³³ da sensibilidade contracultural numa era dominada pelo imperativo tecnocrático.

Por fim, esse trabalho não tem a pretensão iluminista de jogar luzes, muito menos de advogar em favor dos emblemas da razão. Mas com a humildade do ideal contracultural tem a finalidade de se insinuar por entre as luzes e as sombras do projeto moderno. Buscando nele o humano que grita, que se insurge e que propõe um novo agir, pensar e comportar. Sempre com a intenção de tentar expor um outro tipo de razão, um outro tipo de pensar, um novo tipo de utopia. Afinal de contas, sem a utopia a contracultura não existe. A sensibilidade contracultural embora alicerçada no presente joga suas expectativas no futuro. Porém o arquétipo desejado para esse novo mundo, nesse pretendido momento de aquário, não é o de Prometeu. Aquela figura que concede aos homens o fogo e a possibilidade de fazer cultura, mas que, em virtude de seu amor pelos homens acaba se autodestraindo e tendo como mensagem que os esforços civilizatórios são sempre justificados através da repressão, da ascese e da negação de si mesmo. O arquétipo desejado é o Narciso, que de tão belo se auto contempla, fica enamorando-se e descobrindo o prazer através de si mesmo ou o de Orfeu, que com seu toque de lira fazia com tudo e todos à sua volta parem para escutá-lo.

³³ Estética aqui entendida como no radical grego *Aisthēsis*: Sensação, Percepção e Sensibilidade.

2 CONTRA TUDO E PARA TODOS: A contracultura!

*“Ouvidos novos para música nova.
Olhos novos para o mais distante.
Uma consciência nova para verdades
que até agora permaneceram mudas.”
(Friedrich Nietzsche, 2005, p. 37)*

*“Ouso dizer ainda que esse
movimento tem ouvidos
extraordinariamente sensíveis
e que se a linguagem
de alguém não mudou,
entre antes e depois, seja o
for que se diga não será
recebido, seja qual for o poder
de teorizar que ele ele possa ter,
seja qual for a inteligência que
ponha nisso.”
(Jean-Pierre Peter, 1968, p. 26)*

2.1 O NÃO AO ESTABELECIDO

O despertar daquilo que conhecemos como contracultura não foi incendiário e irruptivo como se faz acreditar. A implosão dos acontecimentos em maio de 1968, Woodstock em 1969 e todo o conjunto de símbolos da contestação ao *establishment* operou a partir de um conjunto de fatores históricos e sociológicos que, observados em sua complexidade, permitem-nos compreender o leque intrincado que foi a contracultura. Recusando o racionalismo, atacando frontalmente o *american way of life*, valorizando o pacifismo e fazendo o culto do hedonismo, a juventude da contracultura erigiu para si o discurso da contestação. Woodstock em 1969 e Paris 1968 são apenas o clímax de uma sensibilidade e de vontade de negação dos pressupostos da civilização ocidental.

Faz-se necessário, antes de mais nada, que entendamos como estava se organizando o mundo pós-guerra e como a entrada em cena de algumas forças irão formular aquilo que compreendemos por contracultura. Primeiro é importante destacar que, após o fim da segunda guerra mundial, entraram em cena duas forças que dividiram o mundo. O importante papel cumprido por essas duas potências na II guerra mundial alterou a dinâmica política do mundo. Estavam formados os blocos capitalista e socialista. Um liderado pelos Estados Unidos e outro pela União Soviética. Esses dois lados, logo após o evento da grande guerra,

aproximaram-se quase sempre do confronto bélico e as tensões arrastavam-se por outros conflitos ao redor do mundo.

A segunda Guerra Mundial mal terminara quando a humanidade mergulhou no que se pode encarar, razoavelmente, como uma Terceira Guerra Mundial, embora uma guerra muito peculiar. Pois, como observou o grande Filósofo Thomas Hobbes, “a guerra consiste não só na batalha, ou no ato de lutar: mas num período de tempo em que a vontade de disputar pela batalha é suficientemente conhecida” (Hobbes, capítulo 13). A Guerra Fria entre EUA e URSS, que dominou o cenário internacional na segunda metade do Breve Século XX, foi sem dúvidas um desses períodos. Gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento e devastar a humanidade³⁴.

A formação desses blocos não só alinhou países de um e de outro lado, como também colocou essas duas potências próximas do enfrentamento direto. A corrida armamentista incitada pela nova correlação de forças instaurou um medo generalizado em torno do perigo nuclear e os confrontos indiretos passaram a ser uma tônica daquele período.

O mundo pós-guerra é marcado pela divisão de dois blocos políticos dominantes, chefiados por EUA e URSS. A bipolarização política do mundo colocava na ordem do dia as formas de organização dos países, as áreas de influência e também os novos conflitos. Não à toa que em 1961 o muro de Berlim, a crise dos mísseis em 1962 em Cuba, as várias guerras de guerrilhas que se desenrolaram principalmente no terceiro mundo, a partir de 1945 até meados de 1970³⁵, são o termômetro das relações tumultuadas e confusas que se colocava no âmbito da política internacional. Lembrando que todo esse fenômeno do confronto se torna um tema de longo alcance através da “aldeia global” e do poder conquistado pela entrada nos lares dos meios de comunicação de massa. A chegada aos ambientes familiares dos aparelhos de comunicação de massa possibilitou não só o acompanhamento da corrida armamentista, mas também permitiu acompanhar a aventura de Iuri Gagarin e sua volta em órbita da terra, em 1961, e de Neil Armstrong, na Lua, em 1969.

Os países da África e da Ásia foram muitas vezes peças nesse tabuleiro de disputas entre as duas potências, onde as forças eram medidas de forma indireta. Os EUA e a URSS incentivaram formalmente a Guerra no Vietnã, chegando ao ponto de enviar contingentes de soldados norte-americanos para o Vietnã do Sul. É nesse contexto de guerra e de tensão nuclear que surge, dentro do território norte-americano, uma crítica descomprometida,

³⁴ HOBSBAWM, Eric. *A Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 224.

³⁵ CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o Underground através de Luiz Carlos Maciel*. São Paulo: USP, 2008. 248 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós Graduação em História Social, Faculdade de História, Universidade de São Paulo, 2008, p.3.

hedonista e fora dos ditames estabelecidos. Essa crítica tinha como sujeito, nas palavras de Hobsbawm, um “agente social independente” que se utilizava da representação artística, da filosofia, da psicanálise e de outros discursos menos conhecidos para apontar o tom de sua contestação. Peças como *Hair*, músicas como *Blowin’ in the wind*, *Masters of War* ou ainda o famoso slogan “*Make love, not war*” deram o tom antibelicista desse movimento. É esse agente social independente que se reuniu em 1965 para pedir a retirada das tropas norte-americanas do Vietnã, ou se aliou a Mao Tse-Tung contra o pensamento burguês reacionário, na China na Revolução Cultural. E também se uniu em torno de Alexander Dubeck na Primavera de Praga. Portou-se contra o capitalismo monopolista e totalitário, a guerra, o imperialismo em muito de seus atos contestatórios, transformando a década de 1960 no terreno incendiário e contestador.

Parte da estrutura do mundo ocidental havia mudado durante o pós-guerra e nessa mudança existia uma nova demanda por profissões em virtude da transnacionalização da economia capitalista a nível mundial. O surto de crescimento experimentado pelo que se chamou de “Anos Dourados” alterou para melhor a condição de vida nos países capitalistas, isto é, existiu um movimento vertical sem precedente na história do regime capitalista de produção e na escalada do desenvolvimento econômico. Essa nova dinâmica de mercados modificou toda a configuração das cidades com a explosão do crescimento urbano, além de ter alterado a disponibilidade de vagas nas universidades. Tendo em vista que existia a necessidade de novos quadros técnicos e profissionais que só poderiam vir da mão de obra qualificada pelo ensino superior. Junto com esse fato temos a entrada em cena da geração *baby boomer*, que corresponde aos nascidos no período de expressivo aumento das taxas de natalidade que foram registradas logo após ao fim da segunda guerra mundial. É dentro desse contexto que a crítica descomprometida, hedonista, desconfiada dos partidos e projetos ideológicos aparece. Tal forma de pensar buscava na experimentação de novas visões de mundo e sensibilidades modos de vida que fugisse e negasse o *status quo*.

A sociedade que se erigia era como nos dizeres de Marcuse e Roszak, Totalitária. Na acepção do teórico norte-americano, pelo fato do sistema político funcionar como um devorador da cultura, onde havia a pretensão de colocar toda a vida sob o controle da autoridade, havia também conotações totalitárias. A experiência do Ocidente com os chamados regimes da baioneta e do cassetete não apontava ou escondia o fato de que existia uma vertente do totalitarismo que era mais sofisticada, mais organizada. E era essa sociedade que estava se configurando.

Quando qualquer sistema político devora a cultura em que se inscreve temos o totalitarismo, a tentativa de colocar toda a vida sob o controle da autoridade. Conhecemos bem a política totalitária nas formas de regimes brutais que realizam sua integração através do cassete e da baioneta. No caso da Tecocracia, porém, o totalitarismo reveste-se de uma forma mais apurada porque suas técnicas tornam-se cada vez mais subliminares. A característica principal do regime dos especialistas está no fato de que, embora possua amplo poder coercitivo, ele prefere extrair-nos submissão explorando nossa profunda lealdade para com o cientificismo e manipulando as seguranças e bem materiais que a ciência nos deu³⁶.

Essa mesma sociedade, chamada de totalitária por Roszak, pode ser associada com a unidimensional, se entendida nos termos de Marcuse. A unidimensionalização é um fenômeno que o filósofo alemão identificou na sociedade norte-americana dos anos 1960 e tinha como elemento fundante toda a estrutura dos anos dourados da economia capitalista e a organização monopolista dos anos 50/60. O entendimento era de que nos moldes como se operava a distribuição de riqueza e o aparente conforto proporcionado aos mais diversos segmentos da sociedade, o ato de opor-se, de contestar, de se colocar contra o que estava estabelecido era um ato de irracionalidade. A grande contribuição de Marcuse vislumbra na constatação de que junto com o desenvolvimento tecnológico estariam escondidas formas de controle, de manipulação das vontades. Essa irracionalidade operada pelo discurso hegemônico em tipificar tudo que se coloque contrário a sua lógica é também direcionada aos chamados desviantes, aos *outsiders*, aos entes contraculturais.

As formas prevaletentes de controle social são tecnológicas num novo sentido. Na verdade, a estrutura e eficiência técnicas do aparato produtivo e destrutivo foram um meio importante de sujeitar a população à divisão social do trabalho estabelecida, durante todo o período moderno. Mais ainda, tal integração sempre foi acompanhada de formas de compulsão mais óbvias: perda dos meios de sustento, a distribuição da justiça, a polícia, as forças armadas. Mas, no período contemporâneo, os controles tecnológicos parece serem a própria personificação da Razão para o bem de todos os grupos e interesses sociais - a tal ponto de que toda contradição parece irracional e toda ação contrária parece impossível³⁷.

É nesse sentido de aceitação da irracionalidade e de vislumbrar o fenômeno da loucura não como uma negatividade, mas como a constatação de uma outra razão possível que a contracultura se estabelece. As figuras erigidas pelo discurso *underground* vão de encontro ao modelo estabelecido e se colocam fora do *establishment*, nesse espaço é que se constrói as

³⁶ ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972, p. 22.

³⁷ MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial: O homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

noções de *Hip*, *Hipster*, *Square*, *Hippies*, *Beats*³⁸. Uma das identificações feita pelo ente contracultural é a de se associar com elementos da cultura norte-americana que são tidos como desviantes. Se valendo dessa percepção é que Norman Mailer proclama que os elementos contraculturais são advindos de uma relação com a cultura negra, que é o segmento marginalizado pelo poder e obrigado a viver em ritmo de perseguição contínua. Junto com essa identificação temos a aceitação da falência explicativa da possibilidade da revolução e do projeto socialista.

O hipster é o homem que, em face do fracasso da revolução proletária nas sociedades industriais desenvolvidas, rebela-se contra tal estado estado de coisas. Na sociedade norte-americana, ele pode ser descrito como um *white negro*, um negro branco, porque nessa sociedade, são principalmente os negros que formam uma parte da população marginalizada pelo poder estabelecido, obrigada a viver em constante perigo e capaz de manter em consequência, acesa e viva dentro de si a alma da rebelião³⁹.

Recusando toda forma de autoridade, criticando a tradição e expondo sua crítica de maneira provocativa, nova e rebelde, os movimentos de contracultura propagam aquilo que pode ser entendido como a grande mensagem dos anos sessenta: o não ao estabelecido. A grande recusa do mundo que está posto, da aceitação do atual estado de coisas. Essa recusa implica em novas formas de pensar, em novos modelos comportamentais, em releituras de outras visões de mundo.

Ao tomar como pressuposto da recusa a negação do *Establishment*, o discurso contracultural se vale de um leque de tendências em sua contestação. No experimentalismo das drogas, na psicodelia, no pacifismo, no hedonismo e também no orientalismo cria-se toda uma sensibilidade em torno do discurso rebelde e da contestação da ordem dominante. A aproximação com a descoberta do universo psicodélico⁴⁰ faz-se em torno de uma postura que permita encontrar novas maneiras e formas de expandir a consciência e fugir do ambiente sufocante que é a sociedade industrial unidimensionalizada. Buscando no *Drop Out*, que é a postura de negação que primeiro exige um “antelar-se” e descoberta de si, uma maneira de fugir do estabelecido, a contracultura fundamenta um de seus aspectos em torno da experimentação e da experiência das drogas. A busca por uma outra individualidade toma uma conotação política, tendo em vista que é uma forma de não atender aos pressupostos da

³⁸ MAILER, Norman. *The White Negro*. In: MACIEL, Luis Carlos. *Nova Consciência: Jornalismo Contracultural*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado, 1973, p. 33.

³⁹ MACIEL, Luis Carlos. *Nova Consciência: Jornalismo Contracultural*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado, 1973, p. 35.

⁴⁰ CASTANEDA, Carlos. *A erva do diabo: os ensinamentos de Dom Juan*. Rio de Janeiro: editora Record, 1968.

ordem. A experimentação das drogas e a procura de novos espaços para uma outra razão podem ser interpretados como uma postura de rebeldia em direção da razão que se diz instrumental. O discurso da razão instrumental é totalitário⁴¹, uma das formas encontradas é fugir através da descoberta das possibilidades das drogas e alucinógenos.

A experiência psicodélica na contracultura é dotada de novos significados em relação ao uso feito pelos experimentos das drogas. É com o fenômeno juvenil dos anos sessenta que se forma uma cultura da droga. O efeito dotado pelo uso das substâncias psicotrópicas passa a ter duas assertivas básicas. Primeiro, é transformado em uma cultura, passa a existir então como um conjunto de signos que se relacionam com o experimentalismo psicodélico e eles são criadores de comportamento e práticas sociais. Segundo, passa a envolver um tom ritual e de culto. As experiências de Timothy Leary e a sua constante apologia do uso existencial da droga criaram um conjunto de símbolos e rituais, além de um significado de culto das virtudes expansivas das drogas.

Qualquer que seja a explicação para a guinada na carreira de Leary, a mudança foi de enorme importância para o desenvolvimento da nossa cultura jovem. Pois foi Leary que alicerçou o fascínio psicodélico da geração jovem num contexto religioso. A ligação que mentes muito mais dotadas descobriram entre a experiência psicodélica e a religião visionária está sendo vendida a varejo por Leary a massas de adolescentes e universitários⁴².

Não se tratava de novidade algum o uso das drogas em contexto experimental. Experiências como as de William James e Havelock Ellis no fim do século XIX, com James usando óxido nitroso e Ellis, peiote, tinham em suas intenções a pretensão de descobrir a encruzilhada da razão através dos limites alucinatórios que vinham com uso de tais substâncias. Não só fazem como também comentam suas experiências com o uso de drogas alucinatórias. Ellis observava em um relatório ao Smithsonian Institut de 1898 que “o paraíso artificial do mescal, embora menos sedutor, é mais seguro e mais nobre que o de seus rivais⁴³” James, por sua vez, fazia questão de elogiar a importância dos poderes não-intelectivos que obteve através do uso de narcóticos⁴⁴. Importante frisar que James era um representante do pragmatismo e da psicologia behaviorista.

⁴¹ Ver discussão na chamada Escola de Frankfurt sobre a razão instrumental. Textos como *O Eclipse da Razão e a Dialética do Esclarecimento* apontam algumas questões importantes.

⁴² ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972, p. 170.

⁴³ DEROPP, Robert S. *Drugs and the mind*. Londres: Gollancz, 1958, p. 55-56.

⁴⁴ Idem, Roszak, p. 162.

Junto com James e Ellis temos Aldous Huxley, Allan Watts e Walter Benjamin⁴⁵, que anos mais tarde também foram representantes do uso das drogas como experimentação controlada, o que possibilita o teste de até onde estão estabelecidos os limites da razão. Em Huxley, o objetivo era obter uma nova perspectiva interior de modos de consciência que se aliavam a toda uma visão sobre religiões e tradições religiosas conhecidas e reduzidas na categoria misticismo. Mas, tanto em Huxley como em Watts, existe uma relação de analogia entre experiências com alucinógenos e dispositivos de exploração em nível reduzido. Os alucinógenos funcionam então como uma lupa que permite o acesso às camadas nebulosas da consciência.

No entanto, é com os jovens, com os experimentos de Kesey e Leary que o culto da droga ganha o tom de cultura, no sentido de conjunto de significados atribuídos a certos grupos e práticas. É nesse momento que também se observa uma associação do fenômeno droga como possibilidade de contestação. É fato teórico a resistência da esquerda tradicional com esse tipo de percepção da rebeldia. Em um artigo famoso sobre o papel escapista das drogas, Luciano Martins⁴⁶ observa que o fenômeno e culto das drogas nada mais é que um tipo de escapismo advindo da onda autoritária que atacou o Brasil em 1968. Mas não só ele, Roszak também postula a emergência do culto das drogas como um tipo de sintoma da decadência.

Dispomos de uma palavra para descrever esse mergulho obsedante numa pequena ideia e em todas suas ramificações mais banais, esses esforços úteis para transformar a parte marginal de uma cultura em sua essência. A palavra é “decadente”. E esta, lamentavelmente é a direção que toma uma parcela substancial da cultura jovem⁴⁷.

Outro aspecto importante do discurso contracultural foi o orientalismo e o misticismo. Buscando nas experiências da cosmovisão oriental uma negação da cultura hegemônica a contracultura vai apropriar-se de signos budistas, hinduístas e de muitas vertentes de religiões chamadas místicas para tecer parte de sua forma de contestar. A partir da junção desses elementos forma-se um dos aspectos mais intrigantes da rebelião juvenil dos anos sessenta. O tom mais relevante do orientalismo e misticismo na contracultura é se pretender como uma atividade política. Pretensão que compreende o fenômeno do político não nos espaços do bem comum e da coisa pública, mas no confronto contra o imperativo tecnocrata. Na famosa

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *Haxixe*.

⁴⁶ MARTINS, Luciano. *A Geração AI-5 e Maio de 68: duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

⁴⁷ ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Rio de Janeiro: Editora vozes, 1972, p. 168.

marcha de 21 de outubro, de 1967, em que intelectuais renomados da *New Left*, pacifistas, literatos, estudantes e mais cinquenta mil manifestantes se juntaram em frente ao pentágono para exorcizar e fazer o flutuar o Pentágono⁴⁸.

Quando eclodiu a revolução dos costumes capitaneada pelo movimento hippie no final dos anos 60, uma de suas principais bandeiras era o orientalismo. Os Beatles adotaram a técnica de meditação ensinada pelo iogue Maharishi Mahesh; muitos jovens daquela época aderiram aos fundamentos do movimento Hare Krishna, liderados pelo venerável Srila Prabhupada; o escritor e pensador Alan Watts explicava ao Ocidente as sutilezas do Zen; e os livros de Hermann Hesse estavam presentes em todas as cabeceiras e em todas as mochilas dos peregrinos que haviam rejeitado as crenças monoteístas ocidentais em favor de uma espiritualidade mais abrangente do que os dogmas que haviam engolido durante a infância e a adolescência⁴⁹.

A geração beat talvez tenha popularizado o fenômeno místico com grande entusiasmo. Allen Guinsberg e muitos de seus poemas são notadamente de influência mística. Mas entre as fileiras do budismo podemos elencar como principal divulgador da filosofia zen-budista o especialista em estudos asiáticos Allan Watts, que detinha a pecha de guru do zen-budismo. É interessante perceber que o movimento beat foi introduzido no zen-budismo por outro expoente do movimento, Gary Snyder. Gary, que recebera instrução sobre os princípios do Zen no Japão, era considerado o mais culto no tema do budismo. No tocante à relação entre contracultura e misticismo, o que se pode destacar é a profusão de tendências das mais variadas ordens. Zen-budismo, xamantismo, hinduísmo, teosofia, tantra, sufismo significam uma alternativa a razão instrumental, além de representarem também uma vontade de contestação e experimentação por parte da juventude. O culto do místico e de religiões colocadas nos andares de baixo revelam uma tendência da contracultura em procurar o escamoteado, o silenciado e o interdito.

O ativismo político jovem da década de sessenta será diferente do da década de trinta? Se a diferença existe, revela-se na inclinação sem precedentes para o oculto, para a magia e para o ritual exótico que se tornou parte integrante da contracultura. Até mesmo os manifestantes que não participaram do rito de exorcismo não se espantaram com ele - como se compreendessem que ali estava o estilo e vocabulário dos jovens⁵⁰.

⁴⁸ *The East Village Other*, novembro de 1967, p. 3. apud, Roszak, Theodore. *A Contracultura*. p. 159. Também disponível em *A contracultura através dos tempos*.

⁴⁹ FALCÃO, Waldemar. *Prefácio da Edição Brasileira*. In: HESSE, HERMANN. *O jogo das Contas de Vidro*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2007, p. 9.

⁵⁰ ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972, p. 131-132.

2.2 CONTRACULTURA: problemas e questões

O estudo da contracultura é um desafio. A crítica do estabelecido, da cultura hegemônica e da forma de vida repressiva ou ocidental, que são sinônimos se nos pautamos em Freud⁵¹, possui variabilidade de sujeitos e teóricos, além da pretensão existente de fugir da alçada da chamada racionalidade instrumental. Buscando escapar do *modus vivendi* do ocidente, a contracultura sintetizou para si uma forma de conceber o mundo, forma essa que procura o alternativo, o jogado para baixo, aquilo que está no subterrâneo, ou melhor dizendo: no *Underground*.

A pretensão de crítica ao sistema, de questionamento dos valores que regem a civilização não é um produto novo. O que se coloca de novidade é a forma da contestação, é a capacidade de inclusão de novos significados. Desse modo, podemos perceber que a validação da contestação ao estabelecido não se dá pelos meios formais, pelos modelos clássicos; na verdade, eles são rejeitados em prol de uma nova maneira de fazer, de um novo jeito de criticar. Para o estudioso da contracultura, para aquele que se debruça sobre suas idiossincrasias é dificultoso o trabalho de síntese, tendo em vista a pretensão anti-sistêmica do movimento. Mais ainda para o historiador, que busca construir narrativas e procedimentos que de alguma forma faça o passado dotado de sentidos⁵². É igualmente importante compreender que atribuir significados difere da visão que se fixa no entendimento. Na lógica do “entender” existe a busca por uma apreensão de uma totalidade, do instante exato, de uma simbolização “total” do que é perscrutado; já o trabalho de tecer sentidos procura perceber os limites, não se firma em capturar totalidades, mas em compreender o fragmentário, o silenciado e atribuir-lhe um significado que se relacione com o tempo e com o espaço em que foi produzido.

A visão da contracultura parte da constatação de um mal-estar na relação homem-cultura. Tal percepção advém não só de Freud, mas passa por Nietzsche e seus conceitos de *Dionísio* e *Apolíneo*⁵³. É na percepção da existência de outros modelos de relação com a cultura, com a arte, com o existir, que o filósofo cria, e o discurso contracultural se apropria, a teoria da sublimação. Que inicialmente aponta como o mundo grego homérico vivia em outro sistema de valores, em uma outra lógica de sentidos e de como engendra em sua forma de vivência um modelo de criação artística que harmonizava figuras antepostas como Razão e Loucura, Dionísio e Apolo.

⁵¹ FREUD, Sigmund. *O mal estar na civilização*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

⁵² CERTEAU, Michel de. *A operação Historiográfica*. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

⁵³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

As questões relativas ao tema da contracultura são das mais diversas. Vão desde a rica e complexa noção de tempo que possui, da noção de territorialidade⁵⁴, até a possibilidade de uso do conceito para entendimento do movimento histórico. Mas também como dinâmica das relações da cultura, como um tipo de identidade às avessas, à medida que exista cultura oficial e hegemônica, existe a contraparte, sua antítese: a contracultura.

Além dessas questões, também é digno de menção os diversos entrecruzamentos de temas que são parte do movimento underground. Questões como psicanálise, misticismo, religiões orientais, cultura, estética, história, literatura, música, política, comportamento, antipsiquiatria, drogas, estão colocadas e relacionadas com o fazer do movimento histórico que se entende e convencionou chamar por contracultura. Nesse primeiro momento optamos por uma tentativa de esclarecimento dos principais temas da contracultura, de como se relacionam e como fundaram um novo modelo de contestação do estabelecido.

Analisando a contracultura como fenômeno desterritorializado⁵⁵, temos a análise de Tiago Borges dos Santos. O autor questiona a hegemonia e preponderância do fenômeno contracultural como originário dos EUA. Afirma que movimento de contestação norte-americano é tributário de algumas manifestações exteriores à cultura americana. Essas representações sendo apropriadas gestaram a versão contracultural dos Estados Unidos⁵⁶.

Afirma ainda que o fato de utilizarem da religião zen-budista, que é proveniente do oriente como um dos componentes de sua contracultura, aponta no sentido de que existe uma tomada de significados alheios sendo incorporados em uma visão de mundo nova, que nesse caso é a contracultura. Mas não só a apropriação religiosa pode ser tomada como exemplo. Existe uma carga de entrecruzamentos que vão desde a psicanálise, como discurso de compreensão de si e do outro até as influências vindas da tradição literária europeia, que estarão passando pela literatura dos *beatniks* e que serão parte integrante do discurso contracultural.

⁵⁴ SANTOS, Tiago Borges dos. *Lira Pau-Brasília: entre fardas e superquadras: poesia, contracultura e ditadura na capital (1968-1981)*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade de Brasília. Brasília, 2011.

⁵⁵ SANTOS, Tiago Borges dos. *Lira Pau-Brasília: entre fardas e superquadras: poesia, contracultura e ditadura na capital (1968-1981)*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade de Brasília. Brasília, 2011, p. 20.

⁵⁶ Para aplicar o conceito de desterritorialidade, o autor se vale de Guattari:

[...] o território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se ‘sente em casa’(...) Ele é um conjunto dos projetos e de representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos nos tempos sociais, culturais, estéticos e cognitivos. O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linha de fuga [...]. FÉLIX GUATTARI apud NEGRÃO DE MELLO, Maria Thereza. “*Nas terras do sol: Brasil e Cuba nas representações de Glauber Rocha*”. In: CABRERA, Olga e ALMEIDA, Jaime de (org.). *Caribe: sintonias e dissonâncias*. Goiânia: Centro de Estudos do Capibaribe no Brasil, 2004, p. 72.

Se tomarmos as figuras de Marcuse em *Eros e Civilização*⁵⁷, William Reich na temática do orgasmo e Norman G. Brown na utilização dos conceitos de *Eros e Thanatos*, perceberemos uma utilização por parte do discurso contracultural de conceitos oriundos de uma leitura psicanalítica⁵⁸ do mundo. Ou seja, o leque que ajuda a formular o caleidoscópio que é a contracultura é composto pela diversidade. Não vemos aqui apenas a influência estrita e unicamente da cultura norte-americana, mas sim um conjunto de aproximações e apropriações que pairam pelas mais diversas matizes culturais.

Na literatura também podemos perceber que existe uma aproximação com a modernidade europeia e muitas leituras das tradições inglesa, francesa e alemã feitas pelos diversos grupos da contracultura, em especial a geração *beat*.

O que é insuportável para a crítica acadêmica é o sentido livre, vital, de apropriação não-dogmática, que os Beats faziam da tradição literária, em língua inglesa (Whitman, William Carlos Williams, Pound, Eliot, etc), ou da modernidade europeia (Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, os Surrealistas, os Dadaístas, etc)⁵⁹.

Tomando as obras de Hermann Hesse e Aldous Huxley como exemplos, podemos perceber uma influência de temas orientais que são trazidos por ocidentais. Inclusive, é importante salientar que essa prática de busca de conceitos no oriente não é uma invenção recente. Em Schopenhauer já se encontra uma aproximação com o budismo⁶⁰, em Nietzsche também existe menção. Na obra de Hesse, os caminhos do encontro com o mundo místico e oriental são mencionados e narrados chegando ao ponto do autor ser chamado de o “peregrino do oriente⁶¹”, as narrativas de Sidarta e Demian são as mais notáveis nesse sentido. Desse modo, concordamos com a proposição e cautela sugerida por Thiago Borges, quando diz: “Entendo que é necessário cautela para postular que a contracultura jovem dos anos 60 é originalmente norte-americana, pois os Estados Unidos, apropriaram-se de fenômenos estrangeiros para a composição da sua contracultura”⁶².

⁵⁷ Sobre a influência de Marcuse nas manifestações juvenis consultar: LEFBVRE, Henri. *A Irrupção: a revolta dos jovens na sociedade industrial: causas e efeitos*. Editora Documentos. São Paulo, 1968.

⁵⁸ Sobre o modismo psicanalítico ver: *A Geração AI-5*. In: MARTINS, Luciano. *A Geração AI-5 e Maio de 68: Duas manifestações Intransitivas*. Rio de Janeiro: Livraria Argumento, 2004, p. 74-104.

⁵⁹ BUENO, André & Góes, Fred. *O que é geração Beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 14. (apud, SANTOS, 2011.)

⁶⁰ REDYSON, Deyve. *Schopenhauer e o pensamento oriental entre o Hinduísmo e o Budismo*. Religare, Revista de Pós-Graduação em Ciências das Religiões. João Pessoa, V. 7, N. 1, p. 3-14, 2010.

⁶¹ FALCÃO, Waldemar. *Prefácio*. In: HESSE, Hermann. *Narciso e Goldmund*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 8.

⁶² Op. Cit., LEFBVRE.

Esse movimento de não-aceitação da versão americana como criadora dos sentidos nos permitirá olhar o fenômeno da contracultura não como uma contribuição norte-americana que foi difundida pelo mundo, mas como um processo dinâmico de aproximações, influências, trocas e ressignificações entre as culturas e formas de contestação do estabelecido. Uma cautela se impõe aqui: devemos compreender que as relações entre o contracultural e o underground são aproximativas, ou seja, às vezes eles parecem falar de um mesmo sentido, porém nem tudo que é anti-establishment é contracultura.

No que toca à questão das temporalidades, o fenômeno da contracultura é permeado pela dificuldade por ser um termo ambíguo. A noção do tempo, no que toca ao conceito, pode ser entendido em uma perspectiva *trans-epocal*, que se entende como transcendendo o movimento histórico dos anos sessenta e sendo verificado em uma perspectiva mais ampla do que aquela que periodiza nos anos sessenta e setenta o fenômeno da contracultura. Desse modo, diz Bresser Pereira:

De outro lado, o mesmo termo pode também se referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante. Um tipo de crítica anárquica – esta parece ser a palavra chave – que, de certa maneira, “rompe com as regras do jogo” em termos de modo de se fazer oposição a uma determinada cultura⁶³.

Uma das vantagens de entender a contracultura como um conceito *trans-epocal* está na infinidade de relações que podem ser feitas. Desse modo, é possível enxergar na figura de Cristo um tipo de negação à ordem dominante durante a narrativa dos evangelhos ou no ideal de fraternidade do cristianismo primitivo. Também pode se encontrar nos mitos um tipo de referência com a figura de Prometeu e a resistência à figura de Zeus e do poder⁶⁴, ou ainda com Sócrates e seu comportamento desviante do modo de pensar da sociedade grega em seu tempo. Até mesmo Nietzsche e sua crítica dos valores ocidentais podem ser tomados nessa percepção do fenômeno contracultural. Timothy Leary sendo citado por Ken Goffman e Dan Joy diz: “De fato, muitos dos personagens que acabaram ocupando lugar de destaque nos livros escolares – de Sócrates a Jesus, Galileu, Martinho Lutero e Mark Twain – eram contraculturais em sua época”⁶⁵. Ao mesmo tempo que esses exemplos nos permitem pensar uma transepocalidade, também apresentam dificuldades de ordem histórica e metológica.

⁶³ PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é Contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 2.

⁶⁴ ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*. São Paulo: Martin Claret, 2010.

⁶⁵ GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *A Contracultura através dos tempos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2007, p. 10.

Como pensar um conceito que simplesmente não existia naquelas temporalidades e em outras sociedades? A leitura da contracultura, que tenta estabelecer continuidades entre as variadas manifestações de contestação da ordem, não leva em conta as especificidades de cada período e marca fenômenos distantes no tempo, no espaço e também na significação como semelhantes. É uma posição que oferece algumas possibilidades, mas que possui falhas consideráveis, mais marcadamente a metodológica e a temporal.

Por outro lado a noção do tempo que permeia o ideal contracultural, principalmente o do movimento histórico localizado nos anos sessenta, é o do tempo do agora, do presente. A intenção de procurar um novo sentido para a vida fora dos padrões tradicionais ocorre também em razão da descrença nos projetos utópicos. Não vendo saída na utopia socialista e desdenhando das conquistas da sociedade *da afluência*⁶⁶, o ente contracultural busca para si a experiência do tempo individual, da procura de si. E o tempo formulado pela sociedade industrial é recusado em favor de um retorno ao encontro da natureza, da consciência, da integração sujeito e meio.

Mas para além do entendimento da contracultura como conceito e como movimento histórico, temos e podemos utilizar um conceito vindo do estudo do romantismo: *Weltanschauung* ou Visão de Mundo, um tipo de estrutura mental coletiva. Tomamos emprestado de Michel Löwy tal categoria por acreditar que ela nos possibilita uma integração do fenômeno contracultura como movimento histórico e conceito que propicia o entendimento de uma linguagem que vai contra o estabelecido em um só movimento. Desse modo, podemos compreender a contracultura como uma visão de mundo, o que possibilita movimentos em um e outro sentido, sem remetermos ou reduzirmos o fenômeno ao seu aspecto histórico ou de anteposição ao estabelecido.

A operacionalização oferecida pelo conceito de *Visão de Mundo* pode ser melhor formulada pela sua capacidade de transpor a limitação da segmentação dos campos. De modo que seja possível aliar campos culturais diversos e tentar captar a contracultura como movimento histórico e ideal anti-establishment ao mesmo tempo. A definição desse conceito pode ser compreendida em Löwy e seu estudo do romantismo:

[...] tomando como ponto de partida uma definição do romantismo como *Weltanschauung* ou visão do mundo, isto é, como estrutura mental coletiva. Tal estrutura mental pode se manifestar em campos culturais bastante diferentes: não somente na literatura e nas outras artes, mas na filosofia e teologia, pensamento político, econômico e jurídico, na sociologia e na história, etc. Assim, a definição

⁶⁶ MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da Sociedade Industrial: O homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973, p. 66.

proposta aqui não se limita, de modo algum, à literatura e arte, nem ao período histórico durante o qual se desenvolveram os movimentos artísticos ditos “românticos”⁶⁷.

Torna-se importante frisar que ao nos valermos da categoria de Visão de Mundo, não estamos transpondo de forma acrítica e monolítica tal conceito. Buscamos uma maior possibilidade de encontros entre elementos diversos em um termo, de modo que essa operação é alcançada pela aplicação nos estudos da contracultura. É possível, ao menos no nosso entendimento que, para além de um ideal anti-estabelecido ou de uma palavra que remeta ao movimento histórico dos anos sessenta, o modo de pensar e ver da contracultura seja entendido como uma forma de ler o mundo. Ao mesmo tempo que se coloca como uma representação de um tempo, torna-se também um modo de pensar, ver e agir que transcende os momentos históricos restritos. Também se afirma a necessidade de apontarmos que a análise empreendida por Löwy trata de um outro momento e de um outro papel, que é o ocupado pelo romance no século XIX em diante, diferente do que ocupa a contracultura nessa narrativa.

Há também a possibilidade de uma leitura dos movimentos contraculturais de forma mais heterodoxa. Como é o caso da temporalidade da contracultura vista pelo procedimento historiográfico formulado pelo trabalho de Marcos Alexandre Capellari. Procurando entender a contracultura como fenômeno anti-moderno que brota de dentro da própria modernidade, o autor pensa a questão do tempo na contracultura de forma a ser estudada na longa duração braudeliana, de modo que seja pensada como “expressão da insatisfação secular em relação à cultura dominante⁶⁸”. Sobre essa visão concordamos com Kaminski quando diz: “Esta perspectiva é importante, na medida em que nos auxilia a perceber melhor as raízes do pensamento contracultural das décadas de 1960/70 no interior de uma tradição de crítica à modernidade⁶⁹; e a entendê-la como uma cultura política⁷⁰”.

2.3 CULTURAS E CONTRACULTURAS

⁶⁷ LÖWY, Michel; SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1995, p. 28.

⁶⁸ CAPELLARI *apud* (KAMINSKI, Leon Frederico. *Interpretações sobre a Contracultura: Questões Espaço-Temporais. Anais do 3º Seminário Nacional de História da Historiografia: Aprender com a História?* Ouro Preto: Edufop, 2009).

⁶⁹ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

⁷⁰ *Idem*, p. 5.

Há nos mitos gregos várias passagens que nos falam de Apolo. O deus sol é representado como o guardião da cultura por se associar à beleza, ao conhecimento e às artes. O culto ao deus da música e dos bastiões do estabelecido é feito no templo e o sagrado espaço representa o local onde as contribuições do espírito humano estão sendo cultuadas. Porém, em um episódio dessas histórias há um momento em que podemos citar para nos ajudar a pensar a relação entre cultura e contracultura. Em uma das passagens o templo de Zeus em Olímpia é invadido e saqueado pelos centauros, que são criaturas tidas como fora do eixo civilizatório. Bêbados e enfurecidos invadem o templo do deus mais poderoso e se lançam contra as festas civilizadas em andamento. Porém, o severo Apolo, guardião da cultura ortodoxa, prontifica-se a afugentá-los. O tom da mensagem é simbólico e parece axiomático. Existe entre o poder que é tipificado por Zeus, a Cultura, simbolizada por Apolo, muitas relações de aproximações e trocas. Ambos formam o estabelecido, um justificando e outro impondo coerções. Porém, não é fácil precisar até onde vai os limites de cada um, pois a cultura também reprime e o poder também é criativo e produtor de sociabilidades⁷¹. Essa narrativa também nos lembra, como diz Theodore Roszak, que a desagregação das civilizações é sempre um choque cultural, muitas vezes irreconciliáveis e violento⁷².

Falar de contracultura quase nos impõe a prerrogativa de tentar trabalhar o conceito de cultura e suas diversas possibilidades, além de exigir que coloquemos à qual acepção de cultura estamos nos dirigindo e tomando como referência. Pois, levando em conta o fato de que o fenômeno contracultural relaciona-se diretamente com a cultura estabelecida, mesmo sendo como sua negação, é necessário fazer os devidos apontamentos em torno de tais problemáticas conceituais.

O primeiro ponto a ser tratado neste tópico é de perceber a pluralidade dos conceitos de cultura e contracultura. Para isso, percorremos um pequeno caminho em torno do conceito de cultura e seguiremos a contracultura em sua diversidade através do conceito trans-epocal trabalhado por Gofman e Joy, em seu *A contracultura através dos tempos*, por Theodore Roszak, em *A Contracultura*, Luiz Carlos Maciel, em *Manifesto contracultural e a Morte Organizada*, além de Messeder Pereira, em *O que é contracultura*.

De início, é importante entendermos a uma pergunta complexa e de respostas variadas, que é: o que é cultura? A literatura sobre essa pergunta abarca páginas e mais páginas de livros, artigos e citações. No entanto é difícil precisar e finalizar um conceito tão polissêmico e de abertura semântica tão elevada, ainda mais se levarmos em conta sua historicidade que é

⁷¹ FOUCAULT, Michel. *A Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. 148.

⁷² ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972, p. 54.

vasta. Argumentando para o uso da historicidade dos conceitos, Koselleck alerta para a precaução metodológica ao se analisar um conceito, argumentando que a dimensão e o debate temporal em que ele está inserido não pode ser simplesmente ignorada⁷³. Mas como é praticamente impossível realizar todas as tarefas necessárias para situar esse esforço metodológico, o pesquisador pode optar pelos caminhos que mais se coadunam com as pretensões de sua pesquisa⁷⁴.

Desse modo chegamos ao conceito de cultura. É importante, antes de buscarmos as concepções antropológicas sairmos ao encontro do que diz alguns historiadores que se relacionam com o tema da cultura. Peter Burke aponta para como a *História Cultural* do século XIX entendia a cultura de forma homogênea e que como cultura era quase sinônimo de literatura, artes e toda uma prática de sensibilidade letrada de uma elite cultural, era a chamada “alta cultura⁷⁵”. Mas as formulações dos *Annales*, no sentido da defesa da comunicação com outros campos, possibilitam-nos uma melhor precisão e utilização dos termos. A importância da interdisciplinaridade⁷⁶, tão defendida na primeira fase da escola francesa de historiografia, ajudou a atualizar o vocabulário dos historiadores e, de certo modo, a possibilitar uma maior variedade de discussões e temas de estudos.

Valendo-nos dos debates de antropólogos sobre o tema da cultura, temos a formulação de Laraia⁷⁷, que vai em torno da observação de que, todas as sociedades fabricam sistemas classificatórios. Aliando a essa capacidade de criação de sistemas a singularidade do homem enquanto único ente capaz de realizações materiais e capacidade de transmissão e comunicação oral. O debate sobre a cultura também aparece no sociólogo Norbert Elias, em seu *O processo civilizador: uma história dos costumes*⁷⁸. Elias diz que nas palavras *Kultur* e *Civilization* retomam o significado que franceses e alemães atribuíam à noção de cultura. Enquanto que na acepção germânica dizia respeito a um certo tipo de representação dos

⁷³ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

⁷⁴ FRONZA, Cristiane Guse. *O ciberespaço como lugar de contracultura*. Pós-Graduação em Estudos da Cultura Contemporânea, Cuiabá, 2014, p. 17.

⁷⁵ BURKE. apud SANTOS, Tiago Borges dos. *Lira Pau-Brasília: entre fardas e superquadras: poesia, contracultura e ditadura na capital (1968-1981)*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade de Brasília. Brasília, 2011, p. 18.

⁷⁶ BURKE, Peter. *A escola dos Annales: a revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Unesp, 2010.

⁷⁷ LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 21.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007, p. 93.

⁷⁸ ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador: Uma História dos Costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

valores espirituais de uma comunidade. Na sua congênere francesa, *Civilization*, dizia das conquistas materiais de uma determinada sociedade⁷⁹.

Essa distinção entre *Kultur* e *Civilization* é importante, principalmente para o estudo da contracultura, pelo fato de que talvez sejam a melhor formulação daquilo a que se opõe o fenômeno *underground*: A visualização da cultura e seus bens como uma grade de ferro. É de Freud o famoso título *A civilização e seus descontentes*, traduzidos no Brasil como: *O mal estar na cultura* ou *O mal-estar na civilização*. Através dessa obra é formulada toda uma teoria da neurose como uma condição prévia do ocidente, que é ocasionada justamente pelo pertencimento a um grupo que se reconhece em conjunto de símbolos ou de conquistas materiais. O ato de ser partícipe desse sistema de valores lega ao indivíduo civilizado toda uma série de repressões e insatisfações libidinais advindas do fenômeno repressivo, que por sua vez, ocasionam fuga da realidade. O diagnóstico freudiano é pessimista nesse sentido. Da impossibilidade de ser ocidental sem neurose.

A contracultura dos anos sessenta se notabiliza justamente por fazer da aceitação da loucura enquanto negação da normalidade e da vontade de sair das amarras da civilização o seu discurso. A percepção do movimento underground é: enquanto a cultura estabelecida tinha verdadeira ojeriza ao desviante, ao louco, ao sensorial tudo em nome de uma pretensa racionalidade, é na adesão desses símbolos que pode residir uma nova sensibilidade, uma nova sociedade. Na recusa do estabelecido assenta-se o começo de uma nova cultura.

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 sensibilidade é o começo da nova cultura [...]. Você curtiu essa? Há muito ainda a curtir. Não se deixe perder pelos demônios da velha Razão. Ela ainda não conhece o poder dos sentidos da mesma maneira, que durante séculos, insistiu em ignorar o poder dos instintos. Não se deixe perder. Fique na sua [...]. Fique na sua⁸⁰.

Contudo, ainda nos referenciando em torno do conceito de cultura, temos as discussões que Clifford Geertz nos aponta e pretendemos seguir pelo caminho aberto pelo antropólogo estadunidense. Na concepção de Geertz, a cultura está relacionada como um sistema simbólico em que os grupos identificam-se com os significados por eles compartilhados, que determina também sua coesão e se responsabiliza pelo controle social.

[...] a cultura é melhor vista não como complexos de padrões concretos de comportamentos-costumes, usos, tradições, feixes de hábitos, como tem sido o caso

⁷⁹ Idem, p. 23-27.

⁸⁰ Luiz Carlos Maciel. *Manifesto Hippie, O Pasquim*. 8 de Janeiro, 1970.

até agora, mas como um conjunto de mecanismos de controles-planos, receitas, regras, instruções (o que os engenheiros de computação chamam de “programas”) para governar o comportamento⁸¹.

Ao nos relacionarmos com o conceito de Geertz e sua noção de cultura, podemos interagir teoricamente com Freud, e assim, compreendermos contra o que se coloca a contracultura. É contra toda forma de coerção, seja ela individual ou coletiva, que o discurso underground aponta sua crítica demolidora. O que tomamos de Freud é sua noção de cultura e civilização que são pensadas em torno da repressão e da coerção. Ao relacionarmos com a teoria de Clifford Geertz, podemos entender como esse sistema de símbolos pode ser pensado em relação com a contestação dos sessenta.

No que toca a contracultura, podemos e devemos entender que não existe uma contracultura. Existem contraculturas. Por isso que *hippies*, *hipsters*, *beats*, *desbundados* não são um todo homogêneo dentro de um mesmo movimento. Indicam, sim, um espírito contestatório, uma referência anti-autoridade com negação e posturas contra a cultura hegemônica, mas não podem ser confundidos como uma homogeneidade, com uma totalidade. Existem movimentos de contracultura na França, nos EUA, na Holanda, no Brasil. Na verdade, o ano de 1968 é tomado por manifestações juvenis e de crítica ao chamado *sistema*. Cada um deles pode ser interpretado dentro de variadas perspectivas, mas o fato de querer reduzi-lo a uma categoria histórica que localiza certo tipo de manifestação nos anos sessenta apenas é, em certo ponto, uma forma de empobrecer uma discussão complexa e muito maior.

Quase todo o mundo foi sacudido pela onda rebelde de 1968. Não só França, Brasil e Alemanha, mas Japão e Bélgica, Espanha e Egito, Estados Unidos e Iugoslávia, Chile e Canadá, Tchecoslováquia e Senegal, México e Polônia [...]. Em nenhum momento da história - talvez nem mesmo em 1848, ou no período que seguiu ao triunfo bolchevista na Rússia, em 1917 o mundo havia sido abalado por um movimento de tamanha abrangência⁸².

Se a contracultura oferece-nos problemas e questões em torno dos usos e de sua polifonia conceitual, é válido e imprescindível aproximarmos do que dizem os teóricos do movimento e do conceito de contracultura. Faz-se necessário, por certa justeza acadêmica, encontrarmos-nos com seus formuladores e entendermos sua lógica.

⁸¹ GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 56.

⁸² GARCIA, Marco Aurélio; VIEIRA, Maria Alice (Orgs.). *Rebeldes e Contestadores 1968: Brasil /França /Alemanha*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1999, p. 9.

Um dos primeiros elementos que podemos utilizar para o entendimento da relação da cultura com a contracultura é a formação da chamada cultura jovem. Esse espaço de significados pertencentes a um grupo específico formou-se nos pós-guerra com a explosão demográfica e a expansão econômica dos EUA. A continuação de valores arcaicos e conservadores da sociedade norte-americana possibilitou um espaço de insatisfação e uma visão que não se identificava com os signos da cultura hegemônica. É desse modo que entra em cena a chamada *cultura jovem*⁸³.

A Cultura Jovem é permeada pela ambiguidade. Tendo em vista que se forma de uma insatisfação com o establishment, mas ao mesmo tempo só se organizou em consequência do alcance possibilitado pela chamada cultura de massas. Embora tenha representado todo um conjunto de críticas e posições anti-establishment, ela só se desenvolve e alcança síntese com a assimilação e comercialização pela indústria cultural. Ou será que ícones como Elvis Presley e James Dean seriam possíveis sem o alcance que lhes concedeu o cinema e a música? Mas o fato é que dentro desse novo espaço de significados que irá aparecer no pós-guerra existe uma profusão de temas que são introduzidos e que antes eram ignorados pela maioria da sociedade até então. Drogas, sexo, racismo, ecologia, pacifismo serão introduzidos e entrarão em cena, acabando por colocar no debate público.

Importante então perceber que o advento da cultura jovem trouxe inovações importantes para o mundo ocidental do pós-guerra. Essas inovações contribuíram para o estabelecimento de uma nova sensibilidade, que terá seu ápice nos movimentos de 1968 e na contracultura, mas também só se tornou um fenômeno mundial graças ao aparato técnico da indústria cultural. No ínterim dessa proposta de novos significados aparecem os ícones e toda uma mitologia é formulada por essa cultura. É pela criação desses signos que filmes como *Juventude Transviada*, de 1955, *Rock around the clock*, de 1956, ou *o selvagem*, de 1953, tornar-se-ão expressão dessa cultura. Paralelamente à essa explosão do universo cinematográfico como reveladores de uma cultura jovem, temos o despontar do Rock'and Roll e a identificação com um novo fazer musical que viria com todo o fenômeno estético dos anos sessenta.

2.4 CONTRA TODA AUTORIDADE

⁸³ BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos culturais de Juventude*. São Paulo: Moderna, 2004, p. 16.

Walter Benjamin, em um texto de 1913 chamado *Experiência*⁸⁴, diz que a experiência é a ferramenta de sujeição com a qual o mundo dos adultos impõe aos jovens o argumento de autoridade para assim sujeitá-lo. Arrogando a superioridade de suas experiências, ele, o adulto, coloca-se como um guardião da realidade. A resposta do jovem frente ao que lhe é apresentado é um inequívoco silêncio. Pois o curto período de vida não possibilitou experimentar nada, ou pouca coisa. Mas o silêncio é perturbado pela pergunta do jovem que diz: o que experimentou o adulto? O que ele quer mostrar? O mais interessante e que transforma a inquietação do juvenil Benjamin nesse momento é o paradoxo de perceber que o adulto, dotado de seu escudo, a experiência, também já foi jovem. Ele, o adulto, também já experimentou a desconfiança com os pais, a incerteza dos mundos e desejou muita das coisas que nós desejamos. Então por qual motivo ele urde suas campanhas contra os mais novos? Em que momento ele se torna o corifeu do mundo estabelecido?

A postura dos adultos é de desvalorização, de negação do conteúdo das experiências juvenis e de pretensão de superioridade. “Para isso ele sorri, superior: isso também vai acontecer conosco – ele desvaloriza de antemão os anos que vivemos, transforma-os no tempo de doces tolices de juventude, numa embriaguez infantil que precede a longa sobriedade da vida séria”. É na negação do conteúdo da vida juvenil, da singularidade da *experiência* jovem que o adulto se estabelece. Sendo também ajudado em termos de racionalização discursiva pelos chamados outros pedagogos, que se enfileiram nos batalhões da fala anti-juvenil em negar o tempo da juventude, em caracterizá-la como uma *breve noite*. São os *filisteus*.

Para Benjamin, a contradição adulto x jovem está na atribuição da seriedade da vida adulta em um sentido de compromissos e responsabilidades. Essa relação atribuiria uma suposta veracidade e credibilidade da experiência adulta em detrimento da singularidade do jovem. Mas o diagnóstico do jovem autor alemão é duro: na verdade, o que cultuam os filisteus é a falta de sentido da vida, a brutalidade. Não há, por parte do adulto, um chamamento para o novo, para o grande, para o futuro, pois estas categorias são impossíveis de experimentação. Mas há a negação, e na negação o adulto cria seu próprio dogma, sua própria religião: o *filisteísmo*. A incapacidade de olhar para o significativo e para o grande é conceituado pelo termo *Sinnvol*. Passa a existir, segundo o autor, uma clara relação entre a mensagem proferida pelos filisteus, que é da incapacidade para o que é singular e vulgaridade da vida e a defesa da experiência.

⁸⁴ BENJAMIN, Walter. *Experiência*. In: *Reflexões: A criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984, p. 23.

Mas logo responde que dentro da categoria experiência não cabem todos os significados. Propõe a existência de valores que são de um outro regime de apreensão, colocando os jovens dentro desse outro modelo que é indecifrável para o filisteu. Para o adulto, a vida é sem sentido pelo fato de atribuir à experiência toda a possibilidade de usufruto. Na impossibilidade de se congratular com o que é grande e singular, o filisteu se aferra no retrógrado e no que é comum. Mais tarde, categorias como *comum* e *retrógrado* estarão diretamente associadas a outras como *establishment*. Não à toa é que na Alemanha dos sessenta se ouvia a frase: *não confie em ninguém com mais de 30 anos*⁸⁵.

Porém os jovens, diz Benjamin, sabem de algo maior que o primado da experiência tão falado pelos adultos e essa sabedoria adquirida pelos jovens vem do desejo de visualizar o mundo de uma outra forma, de fugir do que está posto.:

Nós sabemos algo mais, no entanto, que nenhuma experiência pode nos dar ou tirar: que a verdade existe, mesmo que tudo o que foi pensado até agora tenha sido um erro. Ou: que a fidelidade deve ser mantida, mesmo que até agora ninguém o tenha feito. Esse desejo não pode nos ser tirado pela experiência⁸⁶.

Benjamin finaliza suas questões argumentando em torno da criação de significado por parte do jovem. A experiência por si só não nada diz ao jovem, pois o mesmo é criador de significados. A criação de sentidos é dada pelo espírito, pela forma juvenil. É na construção, que possibilita o erro e a reflexão, que a vida vai se dotando de conteúdos. Porém a experiência do jovem e a beleza de seu conteúdo reside em não ser dotada do discurso vazio da autoridade.

Mais uma vez: nós conhecemos uma outra experiência. Ela pode ser hostil ao espírito e aniquilar muitos sonhos em flor. Ainda assim, ela é a mais bela, a mais intocável, a mais imediata, pois ela nunca pode ser vazia (*Geistlos*), se nós permaneceremos jovens. Ao final de sua caminhada, Zarathustra diz que um homem sempre vivencia unicamente a si mesmo. O filisteu tem sua “experiência”, trata-se do eterno uno da falta de espírito (*Geisteslosigkeit*). O jovem vai vivenciar o espírito, e quanto menos ele atingir o grande sem esforços, mais ele vai encontrar o espírito em todos os momentos de sua caminhada e em todos os homens. – O jovem será um homem benigno. O filisteu é intolerante⁸⁷.

A referência a Benjamin como abertura deste tópico ajuda-nos a pensar a questão da autoridade, do poder e a crítica a toda forma de hierarquia. Mas como? Primeiro fato, o de

⁸⁵ HAUG, Wolfgang Fritz. *1968 na Alemanha*. In: *Rebeldes e Contestadores 1968: Brasil, França e Alemanha*. GARCIA, Marco Aurélio; VIEIRA, Maria Alice. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 1999, p. 30.

⁸⁶ BENJAMIN, Walter. *Experiência*. In: *Reflexões: A criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984, p. 24.

⁸⁷ Idem. p. 25.

entender a insatisfação juvenil não como uma novidade, mas identificar nesse momento histórico a especificidade da crítica. O texto de 1913 indica postura anti-autoridade e crítica ao mundo dos adultos. Mas é feito em termos totalmente integrados, por dentro do estabelecido. O discurso contracultural se pauta exatamente pela negação desse *modus vivendi*.

No passado, houve Jean-Jacques Rousseau, o Romantismo, o *Sturm und Drang*, o jovem Goethe, Friedrich Nietzsche, o Surrealismo, o Dadaísmo, Schelling, Kierkegaard, o Existencialismo, o Nihilismo, etc. Em alguns momentos chegaram a fingir que queriam destruir a velha razão, mas na verdade, a glorificaram com sua audácia e seus desafios. Hoje, eles a servem, como disponíveis instrumentos ou categorias para a vã tentativa de definir a nova sensibilidade⁸⁸.

No sentido de tentar compreender esse movimento que vai de uma crítica por dentro do sistema até a radicalização feita pelo discurso contracultural, vamos propor algumas leituras que, em certo tom, podem parecer arbitrárias, mas que possuem uma intencionalidade de tentar captar esse deslocamento de posição da figura do jovem e da insatisfação com o mundo. Na literatura Francesa, o tema da juventude e do mal-estar com o mundo pode ser encontrado em um livro chamado *Le Grand Meaulnes*, de Alain Fournier, traduzido no Brasil como *O bosque das Ilusões Perdidas*⁸⁹. Nesse romance de 1913, o personagem François Seurel narra as desventuras e aventuras do seu relacionamento com Augustin Meaulnes. O eixo narrativo do livro é baseado no enlace amoroso de Augustin com Yvonne de Galais, mas o que é objeto de observação aqui é o tema que circunda o livro, que é o da juventude e de sua relação com o mundo dos adultos.

Existe, no livro de Fournier, uma apresentação de um grupo que está ligado não pela categorização social, pelo fenômeno de classe, mas sim pela faixa etária. As aspirações dos jovens no livro do autor francês não são de uma crítica ou de uma negação do mundo estabelecido, mas existe o tom da rebeldia em direta relação com a faixa etária. Por vezes aparece no texto um tom de rebeldia ao mundo dos adultos ou a abertura para a busca de experiências, que se colocam à parte desse mundo estabelecido.

Também pela primeira vez estou no caminho da aventura. Já não são as conchas abandonadas pelas águas que procuro, debaixo da vigilância do Sr. Seurel, nem as orquídeas bravas que o mestre-escola não conhece, nem mesmo, como acontecia muitas vezes no campo do Tio Martin, aquela fonte profunda e já esgotada, coberta

⁸⁸ MACIEL, Luis Carlos. *Nova Consciência: Jornalismo Contracultural - 1970/72*. Rio de Janeiro: Editora Eldorado, 1973, p. 47.

⁸⁹ Importante lembrar que o livro de Fournier é citado como um livro emblemático da juventude em *On The Road*, de Jack Kerouac, um dos símbolos da contracultura norte-americana.

por uma grade, escondida debaixo de tanta erva daninha que cada vez levava mais tempo a descobrir... Procuo algo ainda mais misterioso. É a passagem de que falam os livros, o antigo caminho obstruído, aquele de que o príncipe, morrendo de fadiga, não conseguiu encontrar a entrada. Esse caminho se descobre à hora mais perdida da manhã, quando há muito tempo já esquecemos que vão ser onze horas, meio-dia...⁹⁰.

Com esse exemplo não queremos essencializar a juventude como espécie de sujeito contestatário, muito menos propor uma relação de imediaticidade entre os símbolos juventude e contestação, mas demonstrar como duas categorias começam a se aproximar em alguns textos literários.

Desse modo, podemos encontrar em um texto literário anterior à primeira guerra mundial uma utilização de duas categorias que mais tarde terão relações de simbiose. *Juventude e Rebeldia* cristalizaram-se tanto na memória dos anos sessenta que muitos tomaram uma como significado da outra. Porém, é necessário valer-se de uma admoestação que o historiador Daniel Aarão Reis Filho apresenta em um texto sobre os anos 1968, a respeito da categoria estudante, que aqui aplicamos a de juventude:

[...] os estudantes nem sempre desempenharam, e nem sempre estão destinados a desempenhar, por um decreto insondável da Providência Divina, ou por uma misteriosa lei da história, um papel questionador, ou reformista, e muito menos revolucionário, na história do país ou de qualquer lugar do mundo⁹¹.

Podemos encontrar também nos textos de *A educação sentimental* demonstrações de postura anti-autoridade em relação com movimentos juvenis, em um texto sobre o *maio de 1968* e a questão da relação forte contra a palavra do professor, diz-nos Rodrigo Lemos:

Um episódio dos tempos de faculdade de Frédéric Moreau, protagonista de *A educação sentimental*, de Flaubert, flagra-o envolto mais ou menos involuntariamente em uma revolta estudantil. Os estudantes de Direito, amotinados contra o governo, recusavam-se a assistir ao curso do professor Samuel Rondelot, “uma das glórias judiciárias do século XIX”, respeitado por todos porque “o sabiam pobre” e porque sua “nova dignidade de par de França nada o havia modificado em seus ares”. Rondelot tentava chegar ao anfiteatro, fazer os estudantes segui-lo, mas em vão: “ainda que há pouco fosse amado, agora ele era odiado, porque representava a Autoridade”. Tendo se esforçado a dirigir-se aos estudantes e recebendo como resposta apenas vociferações, ele dá meia-volta, o que provoca o júbilo da multidão: “essa retirada do professor se tornava para ela uma vitória”. Frédéric Moreau acusa-o de covardia; “ele é prudente”, observa um companheiro. O episódio, situado em 1841, consiste numa daquelas agitações que prenunciam a grande Revolução, a de 1848, retratada na terceira parte do romance. Ele também prefigura em tom menor a revolta contra a autoridade professoral que foi característica de maio de 1968. Contudo, uma diferença se faz sentir: os estudantes ainda abrem alas com deferência ao professor Rondelot na sua chegada. É somente quando os inflamados gritam

⁹⁰ FOURNIER, Alain. *O bosque das Ilusões Perdidas*. São Paulo: Abril Cultural, 1985, p. 130.

⁹¹ REIS FILHO, Daniel Aarão. 1968, o curto ano de todos os desejos. In: *Rebeldes e Contestadores*. p. 65.

contra o rei Luís Filipe que a indignação contamina a todos contra o eminente jurista. A contestação ao mestre é reflexo de uma rebelião em primeiro lugar política⁹².

Nos textos de Hermann Hesse também encontramos referências e aproximações com o tema da juventude, da rebeldia, da negação do estabelecido e de críticas feitas ao modo estabelecido pela utilização dos paradigmas ocidentais. Em *Demian*, a antevisão de uma crise da civilização ocidental é um dos motes narrativos da obra. *Narciso e Goldmund* dialoga com o abandono da vida estabelecida, com os arquétipos de Jung e a velha dualidade razão e emoção, porém nos valeremos de *Sidarta*. A obra de 1922, que foi fruto de uma viagem empreendida pelo autor à Índia, em 1911, é baseada na aventura do viajante Sidarta e de seu amigo Gotama. Existe nesse texto muitas referências à fuga da civilização, à busca de um modo de vida que negue o estabelecido. Toda uma busca do conhecimento oriental e de uma outra sensibilidade é narrada.

Sidarta deu as suas roupas a um brâmane indigente que se encontrava à beira da estrada. Apenas ficou com a tanga e a manta parda. Daí por diante, limitava-se a fazer uma única refeição por dia e deixava de comer alimentos cozidos. Jejuou durante quinze dias; durante vinte e oito dias. A carne sumia-lhe das pernas e das faces. Fervorosos devaneios bruxuleavam em seus olhos encovados. Nos dedos ressequidos cresciam unhas compridas. Do queixo pendia a barba sêca, hirsuta. Seu olhar tornava-se glacial, sempre que deparava com mulheres. Desdenhosamente crispava-se-lhe a boca, cada vez que, ao atravessar uma cidade, topasse com pessoas bem vestidas. Via muito bem como os mercados faziam negócios, como os potentados iam à caça, os enlutados choravam seus mortos, as meretrizes se ofereciam, os médicos cuidavam de seus pacientes, os sacerdotes fixavam o dia apropriado para a sementeira, os namorados enlaçavam-se, as mães amamentavam os filhinhos... Mas nada disso era digno de ser olhado. Tudo era mentira; tudo, fedor; tudo recendia a falsidade, tudo criava a ilusão de significado, felicidade, beleza e, todavia, não passava de putrefação oculta. Amargo era o sabor do mundo. A vida era um tormento⁹³.

O que pode ser utilizado para nossa exposição, que é o fruto dessas escolhas, é a presença de temas que mais tarde seriam unidos em torno de uma sensibilidade. Em todas as obras citadas existem a presença de um ou mais elemento de crítica da cultura hegemônica. O que difere do movimento dos anos sessenta é a formulação. Enquanto um é criado pelos moldes da racionalidade ou por dentro do *establishment*, o outro recusa qualquer aproximação com esse tipo de pensar. Óbvio que vale-se de elementos do hegemônico, mas busca

⁹² LEMOS, Rodrigo. *50 anos de Maio de 68 - Parte 2: Contra a Palavra do Mestre*. Estadão, 14 de Abril de 2018. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/estado-da-arte/50-anos-de-maio-de-68-parte-2-contra-a-palavra-do-mestre/>

⁹³ HESSE, Hermann. *Sidarta*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971, p. 13-14.

exatamente todo elemento que era colocado para longe, jogado, o que antes era o lixo ou no máximo digno de estranhamento.

É importante salientar a importância de Hesse e de sua releitura pelos movimentos de contracultura. Para isso faz-se importante adentrar em alguns dos chamados “gurus” e entender como fazem as aproximações entre os textos do autor alemão e os ideais do movimento underground. Timothy Leary⁹⁴ é um dos que se aproximam do escritor alemão; vários grupos musicais que propunham e afirmavam toda uma negação do mundo estabelecido através das músicas faziam menção aos textos ou conceitos retirados de Hermann Hesse. Luis Carlos Maciel comentando sobre a aproximação que fazem de Hesse com a contracultura diz:

O tão falado renascimento espiritual, que aparentemente estamos testemunhando, deu uma nova popularidade ao grande romancista alemão, exemplificada entre muitas outras coisas pela inspiração que os grupos de rock vão buscar em seus livros. Um deles, *Steppenwolf*, foi batizado a partir de um dos mais conhecidos romances de Hesse, *O Lobo da Estepe*; outro, o de Santana, intitulou seu último LP com um conceito, *Abraxas*, recolhido de outro livro popular de Hesse, *Demian*. E assim por diante.

O romance *Sidarta* serve-nos como demonstração para a experiência da relação entre literatura e a contracultura, pelo fato de colocar em sua narrativa elementos que mais tarde serão tomados como axiomas do movimento underground. Entre esses elementos estão: a percepção do oriente como uma nova sensibilidade possível, a crítica do estabelecido, a valorização dos detritos da cultura ocidental e a fuga/negação do espaço civilizatório.

A contracultura volta seu discurso contra toda forma de autoridade, e neste momento quero me deter um pouco para tentar entender em quais pontos são estabelecidos o anti-autoritarismo do movimento contracultural dos anos sessenta. É importante entender que temos nesse período a entrada em cena de um novo ator histórico, que é a juventude e principalmente a juventude estudantil. Não mais uma categoria ou um determinado segmento social como nos movimentos de contestações tradicionais, temos agora como sujeito histórico um grupo que está reunido em torno da faixa etária.

Para aprofundarmos o entendimento entre as relações de aproximações que se costuma fazer entre juventude e rebeldia, temos a leitura de LeFebvre sobre o conceito de contestação. No entender do filósofo francês a contestação é a recusa da integração. Ao contestar o estado das coisas, ao se colocar contra o que é estabelecido, ele recusa a humilhação proporcionada

⁹⁴ LEARY, Timothy. *Poet of the Interior Journey*. In: *The Politics of Ecstasy*. In: MACIEL, Luis Carlos. *Nova Consciência: Jornalismo Contracultural*. p. 126-127.

por esse alinhamento com o sistema. Não existe contestação sem recusa global, do mesmo modo que a radicalidade é parte da categoria contestação. O movimento da contestação é formado na negatividade do *modus operandi*. Mas a contestação também desvela as instituições políticas ao recusá-las. É uma negatividade que se afirma na recusa. É um nível de recusa tão intransigente que por vezes se coloca até contra a atividade teórica. Contra tudo que se afirma como “positivo”, como “real⁹⁵”, eis a atividade da contestação. Vale-se da negatividade contra uma pretensa racionalidade que se afirma identificada com o real e com o possível, contra essa lógica de assimilação acrítica ela se insurge.

2.5 OS GURUS, OS INTELECTUAIS, OS SÍMBOLOS

Um elemento importante para entender o fenômeno da contracultura e sua polifonia vai no sentido de observar a diversidade de falas e influências que são por ela arregimentadas. Torna-se necessário salientar que quando falamos de uma arregimentação simbólica, não estamos querendo afirmar que existe uma consciência utilizando-se de símbolos variados de forma clara e homogênea em vistas de uma crítica da sociedade ocidental. Mas sim de apontar o aspecto arbitrário e pluriforme que compõe esse movimento. Para isso não nos valem da busca do mito da busca de origem ou da quintessência do movimento contracultural, mas procuramos as proveniências (*Herkunft*)⁹⁶.

A proveniência, como diz Foucault, não aparece apenas como uma identificação do pertencimento a um grupo, da tradição ou da ligação entre os da mesma baixa ou mesma altura como a tradução faz sugerir. Mas sim de um esforço em descobrir as marcas sutis, singulares, sub individuais que se entrecruzam e formam uma rede difícil de desembaraçar. É por esse caminho que pretendemos entender a diversidade de discursos que aparecem no fazer contracultural. Resta-nos, então, saber a quais marcas sutis estão vinculados o discurso da contracultura.

Lá onde a alma pretende se unificar, lá onde o Eu inventa para si uma identidade ou uma coerência, o genealogista parte em busca do começo – dos começos inumeráveis que deixam esta suspeita de cor, esta marca quase apagada que não saberia enganar um olho, por pouco histórico que seja; a análise da proveniência permite dissociar o Eu e fazer pulular nos lugares e recantos de sua síntese vazia, mil acontecimentos agora perdidos⁹⁷.

⁹⁵ Para uma discussão teórica entre real e establishment ver Marcuse p.92.

⁹⁶ *Nietzsche, a genealogia e a história*. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015, p. 61.

⁹⁷ Idem, p. 62.

Existe na contracultura dos anos sessenta uma variedade de apropriações de um conjunto de formulações propostas por teóricos, literatos, filósofos, psicanalistas, místicos para o estabelecimento de sua crítica. É nesse sentido que podemos entender, por exemplo que mesmo tendo uma pretensão anti-intelectualista, existam discursos ali inseridos que são de ordem acadêmica. Na intenção de identificarmos essas influências e de como vão se constituindo como discurso, propomos esse tópico.

A utilização de discursos que estavam fora da órbita da contracultura e a sua ressignificação pelo movimento contribuíram para os formuladores um certo reconhecimento público por parte dos jovens e dos meios de comunicação, ao ponto de serem taxados muitas vezes como “Gurus⁹⁸”: a figura dos intelectuais que eram lidos e apropriados pelos movimentos que tomavam conta do mundo. É por esse ponto que Roszak institui sua análise baseada na contribuição de cada um desses personagens como o fio argumentativo de seu texto *A contracultura*. Poderíamos citar também os artigos de Luis Carlos Maciel nos periódicos *O Pasquim*, *Fairplay*, *Última Hora* nos anos de 1970-1972, onde são apontados pelo jornalista gaúcho os principais influenciadores.

Mas já que estamos por falar dos atores, vamos em suas identificações. Nos termos da filosofia temos a influência de Herbert Marcuse, Jean Paul Sartre, Alain Touraine e Henri LeFebvre. Na psicanálise, Norman G. Brown e Willem Reich. Na mediação e releitura dos textos orientais, Alan Watts e Allen Guinsberg; com a introdução ao mundo da psicodelia e ao experimentalismo das drogas, Timothy Leary, Carlos Castaneda e Aldous Huxley. Na literatura, Jack Kerouac, Hermann Hesse, Norman Mailer, Guy Debord. Mas lembramos que tais influências não se resumem apenas aos temas apresentados acima, na música e no cinema também aparecem e vão constituir uma estética própria da contestação underground dos anos 1960. De modo que grupos de contracultura se interessavam também pelo Jazz, como é o caso da geração Beat, que eram aficionados na vertente *Bebop*. É muito comum a representação da contracultura com uma estreita relação com o rock, mas ela também se apropriou de elementos do Jazz e a correspondência entre tais manifestações eram tamanhas

⁹⁸ A categoria Guru é aqui compreendida e trabalhada nos moldes de Theodore Roszak. O autor do clássico *A Contracultura* compreende essa categoria como intelectuais, polemistas e artistas que estavam integrados ao establishment, mas que formularam seus trabalhos a partir de uma insatisfação com o Status Quo. Além da postura descontente, colocavam-se como criadores de linguagem para o comportamento contracultural juvenil.

que um dos textos mais famosos do movimento foi lido e divulgado pela primeira vez em um recital que era regado à Jazz e poesia⁹⁹.

Os escritores *beats* eram entusiastas de música *jazz*, mas especificamente de sua vertente *Bebop*, que primava pela improvisação e, cujos maiores representantes foram Dizzy Gillespie e Charlie Parker. Nos primórdios do século XX, o *jazz*, assim como *rock'and roll* e o *blues*, era uma expressão fomentada pela cultura negra¹⁰⁰.

É na filosofia de Herbert Marcuse que se formulou um dos conceitos centrais para o entendimento do tema: A Grande Recusa. Onde existe todo um conjunto de possibilidades de leituras da contracultura e da sociedade ocidental dos anos 1960. Vivendo nos EUA durante o período da agitação juvenil dos anos 1960, mas com amplo trânsito na Alemanha e na França, Marcuse foi considerado um dos ideólogos do movimento, em parte pelo aspecto subversivo de seus escritos e também de sua militância nos movimentos de minoria: “Enquanto Adorno chamava a polícia para reprimir os jovens revoltosos de 1968, na Alemanha, Marcuse era o líder intelectual da garotada que pretendia fazer uma revolução baseada em princípios de liberdade e beleza. A influência de Marcuse na década de 60 era tão grande que se dizia que a juventude seguia três Ms: Marx, Mao, Marcuse¹⁰¹.”

Em Marcuse, a Grande Recusa parte da negação da subjetividade como espaço consagrado da resistência, preferindo mirá-la como uma construção que se inicia no domínio ontológico, mas que não se fecha em torno dele. O conceito de Grande Recusa, nesse trabalho, fundamenta-se em dois de seus livros mais famosos: *Eros e Civilização* (1956)¹⁰² e *A Ideologia da Sociedade Industrial* (1964). É defendida por Marcuse e tomada para o entendimento da contracultura do seguinte modo: "A Grande Recusa, com seu forte apelo utópico, é retratada como a atitude de rejeição ao sistema existente, uma recusa em cooperar com a sua reprodução. Neste sentido ela é a pré-condição para que uma transcendência do estado de dominação venha a ocorrer¹⁰³". Mas a denúncia de Marcuse não está sintetizada apenas no conceito de A Grande recusa. Outros pontos repressivos da sociedade industrial estão presentes na obra do filósofo alemão e é por ele analisado. A dessublimação repressiva,

⁹⁹ Trata-se de *Uivo (howl)*, poema de Allen Guinsberg recitado pela primeira vez em 1955 na *Six Gallerie*, em São Francisco.

¹⁰⁰ SANTOS, Tiago Borges dos. *Lira Pau-Brasília: entre fardas e superquadras: poesia, contracultura e ditadura na capital (1968-1981)*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade de Brasília. Brasília, 2011, p. 28.

¹⁰¹ Disponível em:

http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=747&titulo=O_filosofo_da_contracultura

¹⁰² Ano de lançamento do livro nos EUA. No caso de acontecer diferenças com a data presente nas referências.

¹⁰³ SILVA, Cicero Lourenço da. *Herbert Marcuse: Da Grande Recusa À Emancipação*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2015.

a emergência da consciência feliz ou a iniciativa em torno da repressão filo-ontogenética são parte integrante da filosofia de Marcuse.

Apropriado em parte de sua teoria pelos movimentos de contracultura, o pensamento de Herbert Marcuse destaca-se pela contradição de possuir identificação com os jovens partícipes dos movimentos de contestação e também pela aceitação nos espaços acadêmicos, tão representantes do mundo estabelecido. É possível identificar um pouco desse contraste pela citação em um debate realizado em 23 de maio de 1968 por LeFebvre, Lucien Goldmann e outros sobre o maio de 1968, encontramos a seguinte fala:

Marcuse mostrou a que ponto o declínio da sociedade liberal, associado ao aumento do nível de vida na sociedade tecnocrata e ao capitalismo de organização, resultou numa integração admitida das diferentes camadas sociais - inclusive da classe operária - nessa sociedade, integração baseada na perspectiva de uma vida consagrada em primeiro lugar ao consumo, mas que acarreta por outro lado uma redução notável da intensidade e da amplitude da vida psíquica e intelectual dos homens, da qual se retira toda participação nas decisões fundamentais e cujas preocupações e comportamento se reduzem cada vez mais aos dois aspectos de um único e mesmo painel: a execução das decisões tomadas alhures e por outros, e o consumo das rendas obtidas pela aceitação desse estatuto¹⁰⁴.

O papel da intelectualidade nos acontecimentos de Maio de 1968 e da contracultura é dúbio. Talvez em função da posição de negação do discurso racionalizante adotado pela maioria dos grupos da contracultura, mas também pelo papel que certos personagens vão exercer no interior da formulação da sensibilidade underground.

No caso da contracultura, o ânimo antiintelectualista foi alimentado, ainda, pela tradição pragmática norte-americana. Mas era uma jogada seletiva, já que pensadores como Marcuse e Norman O. Brown, por exemplo, tinham passe livre entre os contraculturalistas, “os desbundados”, como se dizia, ao lado de místicos orientais, antipsiquiatras, profetas de uma Nova Era etc. O que não interessava era o pensamento acadêmico, a estrada sinalizada, o intelectual tradicional¹⁰⁵.

Desse modo, é interessante notar que não só Marcuse, mas outros nomes de conhecidas posições institucionais vão cumprir o papel de verdadeiros influenciadores, enquanto outros irão ser rapidamente identificados com o modo de vida dominante. Nomes como Theodor Adorno, Raymond Aron, Frantz Fanon são associados teoricamente ao *establishment* e nos dizeres de Jean Chesnaux: desmentidos e desqualificados.

¹⁰⁴ Mesa Redonda: Por que os estudantes? In: LEFEBVRE, Henri. *A Irrupção: a revolta dos jovens na sociedade industrial: causas e efeitos*. p. 6.

¹⁰⁵ RISÉRIO, Antonio. *Dois ou Três coisas sobre a Contracultura no Brasil*. In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 25.

Enfim, a última coisa que queria dizer, é que neste mês de maio há vítimas ilustres, houve, digamos, um minuto de verdade, há ideólogos, ideologias que estavam na moda e das quais era bom tom falar, que se consideravam como estando no centro da vida intelectual francesa e se percebeu que não contavam, que elas não tinham nenhuma tomada sobre o real, que elas estavam completamente ao largo de graves problemas, nomeio ao acaso Servan-Schreiber por exemplo, Fanon também, pois depois de tudo a ideia de que só o Terceiro Mundo tem uma mensagem revolucionária e que o Ocidente está acabado, só tem de ficar quieto, que essa ideia é desmentida pelos acontecimentos de maio. Da mesma forma os estruturalistas, porque verdadeiramente nós vemos em nossas comissões a que ponto eles estão defasados. De vez em quando, chega alguém com um projeto de tendência estruturalista, houve um ainda anteontem nos Hautes Études, quando eles não têm na verdade nada a dizer, estão completamente ultrapassados, são desmentidos e desqualificados. O mesmo para as ideias de Raymond Aron sobre a sociedade industrial¹⁰⁶[...].

Não foi só na França que o papel dos intelectuais em relação dialética com os eventos da segunda metade dos anos 1960 vão aparecer. Não menos notória e famosa também é a polêmica entre Adorno e estudantes alemães em Frankfurt. Theodor, um crítico influente e reconhecido da teoria dominante¹⁰⁷ e das negatividades trazidas pela indústria cultural¹⁰⁸, é tomado como inimigo por parte dos estudantes que compunham o movimento estudantil. Os alunos exigiam por parte do pensador da Indústria cultural uma maior receptividade com relação aos anseios do movimento, o que foi prontamente recusado pelo professor Teddy¹⁰⁹.

A recusa de Theodor Adorno em apoiar o movimento dos estudantes alemães é compreensível tendo em vista sua opção e desconfiança teórica com relação a seguir movimentos coletivos de forma acrítica. O movimento estudantil alemão lançava à época um ultimato aos formuladores de Frankfurt (notadamente Adorno e Horkheimer) conclamando por uma maior efetividade prática do instituto. O evento que causa o rompimento imediato e que irá afastar definitivamente Theodor das suas funções profissionais é conhecido como: “*Busenattentat*” (literalmente, o assassinato do seio) quando, em uma lotada sala onde Adorno ministrava uma conferência, algumas alunas retiraram suas camisas e suéteres para deixar seus seios à mostra¹¹⁰. Outro expoente de Frankfurt e amigo pessoal de Adorno já tinha sido alvo das polêmicas com o movimento de contestação. Max Horkheimer havia mandado trancar nos porões do instituto para a pesquisa social exemplares antigos com textos seminais

¹⁰⁶ Idem, p. 48.

¹⁰⁷ Ver o artigo *Teoria Tradicional e Teoria Crítica*. In: HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

¹⁰⁸ *A indústria cultural: O iluminismo como mistificação das massas*. In: HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

¹⁰⁹ Nome dado na intimidade a Adorno por Marcuse. Ver: *A razão desencantada: Marcuse contra Adorno*. Folha de São Paulo, 24 de Agosto de 1997.

¹¹⁰ *O que matou Theodor Adorno*. Disponível em: <https://www.revistaforum.com.br/cinegnose/2014/05/21/o-que-matou-theodor-w-adorno/>

da escola de Frankfurt. O fato é que havia uma desconfiança por parte dos estudantes em torno atividade de Adorno, que continuava seus trabalhos de aprofundamento da crítica do capitalismo tardio, mas que em contraparte se envolvia em confrontações cara a cara com os estudantes. Em cartas trocadas entre Adorno e Marcuse, em 1969, vemos a defesa do instituto e da instituição que havia se tornado a Escola de Frankfurt nas falas de Adorno.

A sugestão de não falar aos estudantes nem mesmo num grande espaço público veio anteriormente de ti. Ela correspondia certamente às minhas intenções. Afinal, preciso defender os interesses do Instituto -nosso velho Instituto, Herbert-, e, podes acreditar em mim, esses interesses seriam imediatamente comprometidos por esse circo. A tendência, que se alastra, de cortar as subvenções, se fortaleceria violentamente. Por isso é melhor que tu, se queres discutir com os estudantes à vontade, que o faças inteiramente por tua própria conta e risco, sem envolver o Instituto ou o Seminário¹¹¹.

Não só a tipificação dos acontecimentos e da revolta juvenil como um circo, mas também a fala em defesa do instituto colocam Adorno como um representante do *status quo*. Organiza sua fala sempre na defesa do que está posto e em defender as conquistas teóricas e de ordem material do instituto. A recomendação ao chamado teórico da contracultura, que é Marcuse, é de não associação com o nome do instituto. Mas a crítica feita pelo estabelecido, neste momento representada por Adorno, identifica no movimento semelhanças com o discurso por eles negado:

Parece-me não haver dúvidas de que o movimento estudantil, na sua atual configuração, e na verdade de imediato, desemboca justamente na tecnocratização da Universidade, a qual quer supostamente impedir. Parece-me igualmente inquestionável que atitudes como as que tive de observar e de cuja descrição poupo, a ti e a mim, possuem realmente algo daquela violência sem conceito que uma vez pertenceu ao fascismo¹¹².

Não só a identificação com a tecnocracia ou a associação da violência ali praticada como uma variante do Fascismo são colocadas por Adorno. Também acusa os estudantes de aderirem a uma estética Stalinista: “Hoje eu não reagiria de modo diferente de 31 de janeiro. A exigência que os estudantes me lançaram recentemente - fazer autocrítica pública-, considero-a puro stalinismo”. Um elemento que podemos perceber com esse conjunto de críticas ao papel dos intelectuais nos eventos do movimento de contestação juvenil é a diversidade de posições. Na França, há todo um conjunto de intelectuais que serão derrotados

¹¹¹ *A razão desencantada: Marcuse contra Adorno*. Cartas de 9 de Maio de 1969. In: Folha de São Paulo, 24 de Agosto de 1997.

¹¹² Idem.

epistemologicamente pelos eventos de 1968, na Alemanha não ocorre de maneira diversa, sendo possível visualizar dentro de um instituto referencial, a escola de Frankfurt, posições que vão se contradizer. É na diferença de posições tomadas entre Marcuse e Adorno que podemos identificar tais contradições.

Mas, no meu modo de ver, isso significa que, para continuar a ser nosso "velho Instituto", devemos hoje escrever e agir diferentemente dos anos 30. Até mesmo a incólume teoria não está imune à realidade. Tão falso quanto negar a diferença entre ambas (como tu com razão censuras aos estudantes) é manter abstratamente a diferença na sua antiga configuração, quando a realidade na qual teoria e prática se incluem (ou se distanciam) se modifica.

A defesa dos estudantes feita por Marcuse aponta também muito em função da teoria por ele organizada em *Eros e Civilização* e *A Ideologia da Sociedade Industrial*. No famoso prefácio de *Eros e Civilização*, Marcuse aponta para a entrada em cena de novos atores que tornariam possível, naquele momento de apatia das classes potencialmente revolucionárias as ideias de rompimento com o sistema. Em uma sociedade totalmente integrada e onde a ausência da crítica é uma realidade, cabe aos outsiders, aos sujeitos políticos do terceiro mundo e às minorias que sofrem a opressão de viver nessa sociedade o encargo de tornar a mudança uma possibilidade real¹¹³.

Mas as figuras dos gurus não se limitam apenas a Marcuse e aos críticos de Frankfurt ou aos norte-americanos do outro lado do mundo. O maio de 1968 francês legou a teóricos como Edgar Morin, Alain-Touraine, Cornelius Castoriadis, Henri LeFebvre, Guy Debord uma posição de destaque na formulação de novos paradigmas epistemológicos ou na crítica da civilização. *A Sociedade do Espetáculo* de 1967 teve forte impacto na rebelião de maio e todo um conjunto de críticas à indústria do espetáculo. As aulas de LeFebvre eram frequentadas por vários membros dos grupos situacionistas em Nanterre, Castoriadis fora utilizado como base teórica por muitos desses jovens, principalmente com suas publicações na revista *Socialismo ou Barbárie*. Não apenas esses, mas também Jean-François Lyotard ou Jean Baudrillard são herdeiros dessa posição. Os temas dessa escalada de novos modelos epistemológicos serão discutidos melhor em outro momento. Voltando aos chamados influenciadores da contracultura, podemos afirmar que suas contribuições poderiam ser verificadas também pelos espaços de influência. Desse modo, é compreensível que na França exista uma leitura de teóricos franceses que se aproxima das críticas propostas pelo maio de

¹¹³ MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica da obra de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1972. Prefácio Político.

68, como por exemplo Sartre. Mas nos EUA as leituras se diferenciavam mais pela aproximação com Timothy Leary, Carlos Castaneda e Norman G. Brown.

Podemos perceber que as diferenças entre as ações e perspectivas tomadas pelos jovens norte-americanos e os europeus são explicadas por uma teoria do historiador Theodore Roszak: a *Vanguarda sem Seguidores*. O estudioso da contracultura afirma que existe uma diferença na forma como os movimentos de contestação se apresentam muito em conta das experiências históricas a que estão vinculados, de modo que os jovens europeus são herdeiros de uma tradição esquerdista institucionalizada que os impele a procurar muitas referências nos padrões habituais do passado. Decorre desse fato a busca dos jovens por alianças com os trabalhadores, sindicatos operários, partidos de esquerda. Com esse fato comungam não apenas os franceses mas também italianos e ingleses e, em quase toda a Europa ocidental se repete o processo. Mas a teoria de Roszak configura-se no final desse processo, que é quando os estudantes descobrem que as esperadas alianças não se concretizam, que eles se encontram sós e isolados.

Em toda a Europa Ocidental repete-se o mesmo quadro: os estudantes talvez abalem suas sociedades; mas sem o apoio das forças sociais adultas são incapazes de demolir a ordem estabelecida. E parece que esse apoio não se encontra à vista. Ao contrário, as forças sociais adultas - inclusive as da Esquerda tradicional - constituem o lastro do status quo¹¹⁴.

O fato é que as teorias e seus guardiões, os teóricos, demoraram anos e gastaram papéis para compreender o que foi e o que trouxe de novo o Maio de 1968 Francês e o fenômeno da contracultura em suas diferentes matizes pelo mundo. Não só isso, até hoje existe uma disputa de memórias em cima dos significados propostos pelos movimentos dos anos sessenta e pela sensibilidade contracultural que ousou aparecer naquele período. O underground é polissêmico, mas também é alvo das disputas de memória. O que apareceu para o mundo deriva muito do significado da palavra Underground. Em tradução rápida, Underground é subterrâneo, aquilo que fica por baixo. A contracultura, nesse sentido histórico, é a expressão de todo um conjunto de sensibilidades e discursos que ousou questionar o reinado até então sem questionamentos da racionalidade instrumental.

Em Pernambuco, essa sensibilidade já começa a aparecer descrita nos jornais, no início dos anos sessenta, mas como mero evento e expressão da insatisfação da cultura americana. A novidade está nos arquivos, com o fato de que já em 1965 temos os discursos da

¹¹⁴ Roszak, Theodore. *A contracultura*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972, p. 17.

contracultura fazendo suas aparições por aqui, não só isso. Também nos anos 1970, conhecido como período do vazio na cultura brasileira, floresce no Recife conservador um cotidiano do desbunde e da contestação dos valores que se estende da música aos livros, mas isso é história para o próximo capítulo.

3 O COTIDIANO UNDERGROUND EM PERNAMBUCO (1968-1974)

*Seria bom que eles deixassem
De falar tanto da nossa geração
Seria bom que eles lembrassem
No tempo deles, quanta
confusão
Ninguém tinha cabelo comprido
Mas em
Compensação eu nem sei por
que
Fizeram duas guerras sem
nexo...*

(Reginaldo Rossi - *Mexerico dos Quadrados*).

3.1 UNDERGROUND, COTIDIANO E REBELDIA

Jovens cabeludos, publicidade nos jornais com logotipos influenciados pelo psicodelismo¹¹⁵, rock experimental tocando nos espaços badalados da cidade e saindo para expansão com gravações de álbuns. Por outro lado, regime militar controlando o país através de atos institucionais e de um sofisticado complexo de repressão: eis o palco em que se encontra o mundo da contracultura em Pernambuco. A cena do underground em terras pernambucanas é diversificada. De livros que encabeçam a seção de mais vendidos¹¹⁶, até entrevistas com monge zen-budista em jornal de ampla circulação, existem alguns conjuntos de signos da contestação que são criados e que chegam com a indústria cultural e a explosão do fenômeno underground no mundo.

A contracultura no Brasil se estabeleceu com o vento da cultura autoritária engendrada pelo AI-5, segundo alguns¹¹⁷ e como uma opção de combate ao autoritarismo mais cotidiano: o da racionalização da vida social¹¹⁸, segundo outros. A primeira interpretação sobre o estabelecimento da contracultura no Brasil deriva da noção de um suposto “vazio cultural” criado pelos dispositivos de repressão do AI-5. A emergência do golpe dentro do golpe criou na sociedade brasileira uma “cultura autoritária¹¹⁹ que por sua vez, ativou uma série de

¹¹⁵ Anúncio publicitário da Loja Seta, onde se faz um trocadilho com duas palavras do vocabulário contracultural: psicodelia e belicismo criando a variante Psicobélica. **Jornal do Commercio. Recife, 3 Abril, 1968.**

¹¹⁶ **Diário de Pernambuco. Recife, 2 Julho, 1972.**

¹¹⁷ O mais famoso deles Luciano Martins, em um texto chamado A Geração AI-5.

¹¹⁸ COELHO, Cláudio Novaes Pinto. *A Contracultura: o outro lado da modernização autoritária*. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Itaú cultural/Iluminuras, 2005, p. 41.

¹¹⁹ MARTINS, Luciano. *A Geração AI-5*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004, p. 35.

chamados comportamentos reativos, a expressão máxima desses comportamentos é atribuída ao pensamento do desbunde.

Será portanto numa ambiente social marcado pela supremacia do princípio autoritário, pela ausência de referências críticas, pelo desrespeito aos direitos individuais e pelo pensamento mágico que um jovem de 16 ou 18 anos fará, em 1968, sua entrada nesse universo herdado dos adultos e que ele percebe como repressivo, confuso e dominado por uma longínqua e onipotente gerontocracia marcial. Em síntese, numa situação na qual prevalece uma “cultura autoritária” que, difusa mas penetrantemente, limita e ao mesmo tempo desorganiza comportamentos em três domínios fundamentais da interação do indivíduo com o mundo: o da sua liberdade, o da sua consciência crítica e o de sua capacidade de ação política. Será nesses três domínios violados pelo autoritarismo que vão surgir pautas específicas de comportamento que serão vividas como uma “contracultura”¹²⁰.

Outra interpretação busca fugir do esquema do suposto esvaziamento e inclui o desenvolvimento da contracultura no Brasil como um fenômeno que aparece na esteira dos movimentos contestadores da década de sessenta e, principalmente, do maio de 1968 francês e da contracultura norte-americana. É importante notar que mesmo atribuindo ao underground nacional o fato de estar diretamente associado às vanguardas culturais da juventude dos sessenta, há também, nessa interpretação, a visualização de que as especificidades nacionais afloraram na contracultura brasileira.

A contracultura foi um movimento internacional, que teve a sua ramificação brasileira. É evidente que aquela farra experimentou constrangimentos políticos específicos em cada país onde vicejou. Mas, exatamente ao contrário do que se chegou a proclamar, a contracultura se expandiu no Brasil não *por causa*, mas *apesar* da ditadura. Equacionar contracultura e ditadura é abolir o fato de que o underground foi um fenômeno universal, brotando sob os regimes políticos mais dessemelhantes¹²¹.

Pernambuco por sua vez ocupa um espaço importante na profusão dos ideais contraculturais. A cena onde se desenvolveu toda ambientação da contracultura em Pernambuco é tomada pela inserção de elementos de movimentos estéticos e experimentalista que já existiam a nível local. É desse modo que entenderemos as presenças de figuras como Zé Ramalho, Flaviola, Robertinho de Recife e outros integrantes de movimentos anteriores, como o *Laboratório de Sons Estranhos* ou o *Tropicalismo nordestino*. É importante notar que a crítica de muitos elementos que são caros à contracultura como a autoridade, a recusa da cultura oficial e a apologia hedonista já apareciam por Pernambuco no ano de 1968. Uma

¹²⁰ Idem, p. 34-35.

¹²¹ RISÉRIO, Antonio. *Duas ou Três coisas sobre a contracultura no Brasil*. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Itaú cultural/Illuminuras, 2005, p. 27.

leitura no *1º manifesto tropicalista nordestino* de 19 de Abril de 1968 e encontramos alguns signos que são referências da cosmovisão contracultural. É possível encontrar ao menos dois elementos que se relacionam como pedras basilares do discurso underground.

1. O item II do manifesto é tomado pela recusa da autoridade moral e intelectual dos professores, diz: Recusamos o ‘comprometimento’ com nossos ‘antigos professores’ (porque eles continuam mais ‘antigos’ do que nunca; do alto da sua benevolência, de sua vaidade, de sua irritação, de seu histrionismo, de sua menopausa intelectual)¹²²;
2. O item VIII é uma crítica de toda forma de estabelecimento e de apologia do comportamento anti-establishment. A loucura, a vanguarda, o sexo, a radicalidade são categorias oferecidas como potencialidades criativas. Essas se oporiam aos ditames da cultura oficial que está representado por burrice, mediocridade, dogma, suplemento, comodismo. Diz: “A vanguarda contra a retaguarda! A loucura contra a burrice! O impacto contra a mediocridade! O sexo contra os dogmas! A realidade contra os suplementos! A radicalidade contra o comodismo!”¹²³

Interessante é para o historiador compreender como as ações do homem se desenvolvem no tempo. Na verdade, a História retira daí seu aparato epistêmico, da observação dos homens no tempo. A famosa frase de Marc Bloch, em *Apologia da História*, ajuda-nos a representar um cenário que parece ser tão afastado. Enquanto no famoso *Maio de 1968* francês as frases com teor contestatório aparecem como uma afirmação de uma nova sensibilidade, em Pernambuco, no mesmo arco temporal há todo um conjunto de signos já sendo discutidos que serão tomados posteriormente como influência do movimento europeu. Um dos motivos para acreditarmos que o cenário da contracultura em Pernambuco já estava com muito de seus ideais em gestação antes da chegada das movimentações francesas e norte-americanas. Não queremos afirmar que não existem influências, trocas e apropriações. Mas é necessário falarmos que o underground em Pernambuco dava seus saltos já pelos idos de 1968, um fato que coloca em evidência a certeza e consenso que ronda em torno dos anos 1970 como década da contracultura no Brasil.

Um problema que ronda o entendimento sobre a contracultura e que é importante

¹²² *Porque Somos e não somos Tropicalistas*. 19 de Abril de 1968.

¹²³ *Idem*.

destacar: O que pode e o que não pode ser considerado manifestação contracultural? Se levarmos em conta todo movimento norte-americano e europeu, iremos reduzir o fenômeno underground em certo a um conjunto de apropriações. Mais importante ainda é perceber que a chamada cultura jovem já está estabelecida no Brasil e em Pernambuco na segunda metade dos anos 1960. O fato de a Jovem Guarda¹²⁴ já está ambientada na televisão em meados da década aponta-nos ao menos para um fato: elementos da cultura rock and roll e da crítica comportamental já apareciam por aqui antes da eclosão de Woodstock e do emblemático Maio de 1968 francês. É fato que não entendemos a contracultura apenas como um momento histórico dos anos 1960, evidenciamos no primeiro capítulo o seu tom diversificado e plural. Faz-se necessário compreender que, não muito antes do que se costuma afirmar como o florescimento do underground no Brasil, já havia vozes que se afinavam com o discurso da contestação

Um caso emblemático é o de Reginaldo Rossi. Influenciado por toda a cultura do rock and roll dos anos 1950, pela linguagem musical dos Beatles e Elvis Presley, funda em 1964 o grupo Silver Jets, que tem sua referência na jovem guarda e no rock norte-americano. Mas, ao atentarmos para seu primeiro álbum em carreira solo é possível encontrar músicas com mensagem pacifista e de crítica ao status quo. A mais emblemática é Mexerico dos Quadrados, de 1967, que diz:

Seria bom que eles deixassem
 De falar tanto da nossa geração
 Seria bom que eles lembrassem
 No tempo deles, quanta confusão
 Ninguém tinha cabelo comprido
 Mas em compensação eu nem sei por que
 Fizeram duas guerras sem nexo
 Enquanto que o meu mal é só dançar yê, yê, yê
 Se uso a minha calça apertada
 Isto não quer dizer que eu seja tantã
 Talvez eu esteja com medo
 Que me ponham na guerra do vietnã
 O mundo será bem melhor
 Quando todos eles entenderem que
 É bom usar calça apertada
 Usar cabelo grande e dançar yê, yê, yê
 Usar a calça bem apertada

¹²⁴ MEDEIROS, Paulo de Tarso C. *A Aventura da Jovem Guarda*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 11. A cultura Jovem a cultura do Rock and Roll data da segunda metade dos anos 1950 aqui no Brasil. Sendo possível já identificar nos jornais em 1956 artigos alertando os pais e mães sobre a presença embriagante do fenômeno Rock.

O cabelo bem grande e dançar yê, yê, yê¹²⁵.

A começar pelo título da música que traz uma tradução das referências da famosa anteposição criada por Norman Mailer entre Squares e Hipsters, a música de Reginaldo Rossi é, em certo ponto, uma ode ao discurso underground. Primeiro por se valer de uma visão do *Establishment* que vem da contracultura norte-americana: os quadrados/caretas e os hip/hipsters. Enquanto um pólo sintetiza toda defesa da sociedade repressiva e guiada pelos instinto de Thanatos, o outro aponta para uma nova proposta de civilização que é baseada naquilo que Marcuse chamou de as imagens de Orfeu e Narciso¹²⁶. Interessante salientar que para Mailer o Square representava o quadrado, tudo aquilo que estava em certo tom apoiado no *American Way of Life* e no *Status quo*. Por sua vez, o Hipster é aquela figura errática e errante, que é bem próximo da figura dionisíaca¹²⁷ e que apresenta em sua composição a negação e a insatisfação com os elementos da civilização. O mexerico dos quadrados, como diz a música:

O *hipster* é o homem que, em face do fracasso da revolução proletária nas sociedades industriais desenvolvidas, rebela-se contra tal estado de coisas. [...] O hipster é um psicopata filosófico. Ele se caracteriza, como o psicopata, pelo desprezo às Regras Estabelecidas, pelo egoísta individualismo que não respeita os direitos dos outros, pela sua entrega cega e total ao prazer do momento e pela sua negação anárquica e criminosa de todas as normas razoáveis de comportamento¹²⁸.

É importante atentar para o discurso no que ele tem de manifesto, mas também no que tenta esconder de nós, naquilo que se esforça para ocultar e onde trama suas armadilhas¹²⁹. É possível perceber que, longe do discurso oficial sobre a contracultura no Brasil, há algo que aponta para os anos 1970 como anos de intensa atividade contracultural, há uma série de signos, ideias e comportamentos que já podem ser tomados na perspectiva da contracultura na metade dos anos 1960. Esses aspectos de tom contracultural muitas vezes aparecem em formas diversas, como no caso da música de Reginaldo Rossi e sua relação com o discurso pacifista. A crítica, não necessariamente consciente, de pressupostos da civilização e o tom marcadamente caracterizado pela crise geracional é um forte indício de ligação com o ethos

¹²⁵ ROSSI, Reginaldo. *Mexerico dos Quadrados. Álbum: A festa dos pães*. 1967.

¹²⁶ MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: Uma interpretação filosófica da obra de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

¹²⁷ VERNANT, Jean-Pierre. *O Universo, os deuses e os homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 144.

¹²⁸ MACIEL, Luis Carlos. *Nova Consciência (Jornalismo Contracultural - 1970/1972)*. Rio de Janeiro: Editora Eldorado, 1973, p. 35-36.

¹²⁹ FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996, p. 9.

underground. Antes dos famosos movimentos de Maio de 1968 e da explosão dos festivais de música nos Estados Unidos, que culmina em Woodstock, já existiam ao menos passagens dos discursos de contracultura em Pernambuco. Nesse sentido, é importante compreendermos como os conjuntos de rock, as ações individuais e principalmente o ideal de contestação participam ativamente na recepção e distribuição desse discurso.

Continuei o tempo todo brigando contra o *establishment*, mas também ligado ao movimento *outsider*, que ainda não era o *hippie*. Era uma semimarginalidade, uma contracultura se formando, porque eu também achava esse pessoal de organizações políticas muito repressivo sexualmente, assim como não aceitava o nacionalismo extremado que impregnava a maioria desses movimentos de esquerda¹³⁰.

Geralmente a contracultura no Brasil é tipificada como um movimento de apropriação tardia, como é o caso de Lucy Dias, que afirma: “[...] aqui houve uma apropriação tardia da contracultura, totalmente desenhada de um jeito brasileiro para aquela geração¹³¹.” Mas podemos afirmar que, em Pernambuco, os ecos do discurso contracultural já estavam se fazendo ouvir desde antes das explosões de movimentos contestatórios no biênio 1968/1969. A afirmação de que existe uma anterioridade pernambucana às explosões de movimentos de contestação nos anos de 1968 e 1969 está longe e o mais afastado possível de afirmações que tratam tais datas como origens, mas sim como marcos em que seja possível guiar-se e compreendê-los. É importante então compreender que músicas, anúncios publicitários e colunas de jornais informando sobre a cena cultural norte-americana estão entre os vestígios e fontes que nos permite fazer tais afirmações sobre a presença, ao menos do discurso da contracultura em Pernambuco.

3.2 A CONTRACULTURA MADE IN PERNAMBUCO: ENTRE CONFUSÕES E RESISTÊNCIAS

Outro ponto que nos interessa compreender no Recife de 1968 é a diversificada cena cultural que se desenvolve por aqui. Grupos de tendências diversas se alternam nos círculos culturais da cidade. Bandas de iê-iê-iê, de música popular com roupagem erudita, de rock experimental. Existe um leque de opções pulsando pela cidade. A relação entre os grupos culturais, diga-se de passagem, não era das mais pacíficas. O campo da cultura é reconhecidamente um espaço de disputa, de contradições. Porém em Pernambuco isso é

¹³⁰ DIAS, Lucy. *Anos 70: Enquanto corria a barca*. São Paulo: Editora Senac, 2003, p. 31.

¹³¹ DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Editora Senac, 2003, p. 36.

levado ao nível de ataques frontais, de escolhas de espaços de consagração e legitimação, além do reconhecimento, que aqui se impõe pela negação do fazer cultural do outro grupo. Um dos casos emblemáticos acontece entre o jornalista e crítico cultural Celso Marconi e o escritor e dramaturgo Ariano Suassuna.

Ariano era representante do que mais havia de estabelecido no campo das artes e dos projetos culturais. Junto com Hermilo Borba Filho e Fernando Spencer davam à tônica e por sua vez, também voz, as análises e elogios da cena cultural do estado. Tudo isso, alicerçado nos editoriais e críticas do jornal Diário de Pernambuco. Os embates entre os grupos mais afinados com o tradicionalismo e representantes de inovações culturais é uma tendência em Pernambuco que são anteriores a década de 1960. O caso dos acirrados debates entre os modernistas e tradicionalistas nos anos 1920 é um dos exemplos que podemos citar à título de demonstração¹³². Pernambuco tinha um tom ainda mais especial em relação as resistências contra o que se chamava novo ou contra as inovações. É um estado que contrastava nos anos 1960-1970, entre o grande conteúdo inovador de suas vanguardas culturais, como é o caso do tropicalismo nordestino, mas que ao mesmo tempo produzia vanguardas culturais que falavam ou afinavam o discurso de manutenção e erudição da tradição, como é o caso do movimento armorial¹³³.

Em 1970¹³⁴-1972, Recife era uma cidade pequena, com hábitos provincianos, marcada por uma profunda desigualdade social. A sociedade de lá era mais ainda conservadora do que a do Rio de Janeiro e a de São Paulo. Drogas? Se um pai mais arretado descobrisse que o filho estava fumando maconha, era capaz de mandá-lo direto para o hospício. Em meio às condições adversas, surgia em Recife uma turma preocupada com a arte e com o espírito, que se reunia para cantar e tocar violão, formando e desformando bandas para se apresentar no bar-símbolo daqueles tempos, A Drugstore Beco do Barato¹³⁵.

O proibicionismo, aliado incessante do conservadorismo e a demonstração do tradicionalismo do establishment pernambucano é demonstrada nos jornais e muitas vezes busca respaldo no discurso científico. Um exemplo disso é a reportagem do Jornal do Commercio em Onze de Abril de 1968, com o título: *Mães que Usam o LSD têm filhos com*

¹³² CHAGURI, Mariana Miggiolaro. O Recife dos Anos 20: Regionalismo, Modernismo e José Lins do Rego. Caxambu: 32º encontro Anual da Anpocs, 2008.

¹³³ DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial de 1970/1976*. Recife: Editora Universitária, 2000.

¹³⁴ Grifo nosso.

¹³⁵ CANESTRELLI, Ana Paula; DIAS, Tatiana K. de Mello; RIDOLFI, Aline. *Psicodelia Brasileira: Um mergulho na geração bendita*. São Paulo: Faculdade Casper Líbero, 2007, p. 112.

*maiores defeitos de nascimento*¹³⁶. A matéria é assinada como uma correspondência direta da cidade de Chicago e alerta, como diz o título, para a probabilidade de desenvolvimento de anormalidades decorrentes de uma alteração nos cromossomos. Essa alteração deriva do uso do LSD, segundo a reportagem. Para exemplificar e atestar o discurso anti-drogas é citado um estudo de um doutor, especialista em genética, chamado Maimom M. Cohen, que afirma existirem “amplas provas” de casos de gravidez frustradas e crianças com defeitos de nascimento ou com problemas mentais nascidos de mulheres que usaram ou tiveram contato com o LSD. Ainda por cima é também arregimentado um outro especialista, chamado Sidney Cohen, que é psiquiatra, para demonstrar que o ácido lisérgico não aumenta as capacidades intelectivas e criadoras de quem usa.

É, em certo ponto revelador que, documentos e estudos tratando dos impactos do LSD na saúde das pessoas estivessem sendo veiculados na imprensa tradicional em Pernambuco no ano de 1968. O alucinógeno símbolo da contracultura provavelmente já encontrava no estado os seus primeiros adeptos e entusiastas. Levando em conta que o uso do discurso científico é o argumento utilizado pelo status quo, aqui tipificado na grande imprensa, é de se pressupor que a utilização de seus efeitos alucinógenos fosse encontrado nas famílias de classe média e alta. Se levarmos em conta também que os textos iniciatórios do LSD são redigidos em Inglês e que são destinados ao público universitário e juvenil, faz sentido compreender o fato de que o discurso de combate ao uso das drogas seja feito pelos limites do discurso racional-científico.

Outro ponto que podemos analisar dessa ocorrência é a atitude similar ao que acontecia nos EUA e Europa, que se demonstrava pela tentativa de descrédito das práticas e comportamentos juvenis. Para isso muitas vezes se criava uma falsa sensação de perigo, operando em nível conceitual de *Ideologia*¹³⁷, ou muitas vezes se reproduzia discursos baseados em supostos estudos científicos que tinham por objetivo criar uma mentalidade anti-drogas. A droga é pensada pelo establishment nos termos não do ritual e da experiência existencial, mas para reproduzir uma fala do especialista em contracultura Theodore Roszak: nos limites da agressão boêmia dos jovens¹³⁸.

Relutantes em culpar a si próprios pela alienação de seus filhos, os pais e mães têm preferido culpar as drogas, que se tornaram conveniente bode expiatório para o mau comportamento dos jovens. E quanto maior o número de bandeiras que os jovens agitam em prol das drogas, mais a sociedade adulta aumenta sua hostilidade àquilo

¹³⁶ Recife, Jornal do Commercio. 11 de Abril, 1968.

¹³⁷ Ideologia aqui entendido na acepção marxiana de falseamento do real, nível de falsa consciência. Ver *A Ideologia Alemã*.

¹³⁸ ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972. p. 176.

que constitui essencialmente um epifenômeno da rebelião jovem¹³⁹.

Aliás, aproveitando a menção feita ao historiador norte-americano e autor do clássico sobre a contracultura é digno de nota o capítulo do supracitado livro que versa sobre o fenômeno da experiência psicodélica e das drogas no ocidente. O autor afirma que, o fenômeno das drogas do ocidente principalmente com o advento do psicodelismo como um tipo de contestação política e comportamental é resultante não apenas da busca de novos caminhos e expansão da consciência. Mas também foi amplamente publicizada e vista com empatia pelo meio estabelecido e pelo *status quo*. O LSD, a Maconha, a Benzedrina, a Anfetamina era bastante familiar ao público em geral e todos foram publicizados em setores da imprensa que não estavam em nenhum momento afastado do *establishment*.

O observador começa a nutrir suspeitas quanto ao caráter supostamente revolucionário da cruzada psicodélica quando percebe que publicações “quadradas” e conservadoras como a *Life e Time*, cujo comando não seria obedecido pelos jovens em nenhuma outra direção, já em 1957 davam às drogas uma certa atenção bastante positiva¹⁴⁰.

O fato notado é que, em Pernambuco, dos anos 1968 em diante a presença das substâncias psicotrópicas é um elemento que assusta os grupos tradicionais e conservadores do estado. O elemento drogas é tomado como um subversor, principalmente da juventude. Porém esse endurecimento em torno da “cultura das drogas”¹⁴¹ é um discurso formulado nas sociedades ocidentais, principalmente nas que estão ou se planejam moldar no imperativo tecnocrático. O Brasil nesse momento está passando por mudanças substanciais em sua estrutura econômica e inserindo-se na lógica transnacional do capitalismo pós-guerra¹⁴². Mas também é sensato afirmar que o tradicionalismo e o conservadorismo ambientado na sociedade pernambucana é um dos elementos para o entendimento de como se organiza as fronteiras do underground. De um lado, temos o discurso da tecnocracia que está recém-chegado no Brasil, no outro, os arcaísmos da sociedade pernambucana e brasileira, além de todo aparato de repressão que é viver em um país envolvido e no auge de uma ditadura militar.

É pelos anos de 1967/1968 que a figura do Hippie e da geração beat começa a ganhar

¹³⁹ Idem.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 176.

¹⁴¹ Ken Kesey e Timothy Leary são os maiores representantes dessa noção de significados místico-religioso-comportamentais que aparece com a utilização das drogas como possibilidade existencial e de autodescobrimento.

¹⁴² Ver Tecnoburocracia e Contestação, Luis Carlos Bresser-Pereira.

a cena nos meios de comunicação de Pernambuco. Primeiro, o hippie aparece como um elemento local, típico fruto da sociedade norte-americana, como uma especificidade daquele país e resposta das aspirações modernizantes e modernas. Torna-se comum visualizar em artigos do Diário de Pernambuco discursos onde a figura do hippie confunde-se com a de Nova York ou dos Estados Unidos:

Nova York é um mundo, nela há lugar para gente a mais séria, a mais circunspecta, aqueles que entram em edifícios elegantes da Park Avenue onde porteiros fardados abrem as portas dos elevadores. Há lugar para as manequins que passam pela rua com o seu andar elástico e sua maquilagem perfeita. Para as secretárias que são milhares, para o cidadão comum, para os hippies[...]¹⁴³.

Importante é notar que a fala do jornalista conclama o ambiente norte-americano quase como uma grande América, com a terra dos sonhos e oportunidades. É muito específico perceber no discurso do jornalista toda uma operação em torno de criar uma Nova York que é cosmopolita e acelerada, um símbolo de cidade moderna e representante mor do Capitalismo. Mas também se faz notar, ao menos nos adjetivos escolhidos para se atribuir ao homem dos negócios e participante da engrenagem do “ritmo do aço”¹⁴⁴, uma operação que claramente define um lado para o hippie e outro para os estabelecidos. Enquanto um lado personifica o lado sério, sóbrio, compenetrado, o outro, é enfileirado na além-fronteira da razão. A razão se faz presente ao lado do *Establishment*, pelo menos nos jornais. Em certo ponto, isso diz muito sobre a posição assumida pelos grupos de elite intelectual e política em relação com o fenômeno das expressões da contracultura. Enquanto ao discurso e expressões contraculturais, a pecha de louco, desregrado, esquizofrênico. Para todo o *status quo*, o enquadramento é ao lado dos signos da ética do trabalho e da razão.

Outro documento, de Vinte e cinco de Novembro de 1967, traz uma charge sobre os hippies. É interessante mais uma vez notar o discurso da ética do Trabalho e como ela é forte na visão do discurso anti-contracultura que por aqui vai se formando.

¹⁴³ Recife. Diário de Pernambuco. 12 Novembro, 1967.

¹⁴⁴ HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.



Quadrinhos como esse apontam algumas verdades em torno do que se formulava e pensava a respeito do movimento underground nos EUA. Já que o personagem Popeye é uma criação norte-americana e era veiculado por lá antes de ser exibido por aqui. Mas também nos fala da importação dos valores estadunidenses para a nossa cultura. Não à toa que, as grandes polêmicas em torno da formulação cultural no Brasil dos anos sessenta¹⁴⁵ iam de encontro ao assombro com a possibilidade da “invasão cultural norte-americana”. Tendo esse assombro encontrado respaldo e apoio na elite intelectual e artística do país. A marcha contra a Guitarra Elétrica¹⁴⁶ é uma das mais flagrantes e famosa expressão do receio da colonização cultural que poderia vir com o advento e consequente mundialização da indústria cultural. Não é só nos termos de um conservadorismo político que a contracultura vai ser inserida em Pernambuco e no Brasil, mas também nas diferentes clivagens das discussões políticas e estéticas que estão acontecendo pelo país. É possível então formular toda uma nova temporalidade para o fenômeno contracultural no Brasil, que passa a levar em consideração o aparecimento dos discursos que são oriundos da visão de mundo underground. É nesse sentido que consideramos os anos 1967 e 1968 como fundamentais no aparecimento desses temas por aqui.

Também é importante compreender como um pequeno quadrinho pode oferecer

¹⁴⁵ Sobre a formulação cultural dos anos sessenta é importante a leitura de Robert Scwarz, Heloísa Buarque de Hollanda, Zuenir Ventura, Marcelo Ridenti.

¹⁴⁶ Passeata liderada por alguns ícones da MPB em 1967, que tinha por objetivo a defesa de valores culturais e estéticos contra a importação de valores culturais da indústria cultural norte-americana. Ver Heloísa Buarque de Hollanda, *Cultura e Participação nos anos 60*; Nelson Motta, *Noites Tropicais* e André Felipe Klassen, *A Introdução da guitarra na música popular brasileira*, especificamente o capítulo II.

leituras de como estavam organizadas as apreensões culturais e políticas dos grupos locais. Nesse ponto é revelador que, a reprodução em jornal de um ícone por excelência da cultura de massas, que é o quadrinho Popeye, fala-nos de alguns pontos. Primeiro, para o fato de que a reprodução desse conteúdo supõe um conhecimento e até mesmo seleção do universo quadrinista dos EUA e seus principais personagens pelos grupos editoriais aqui em Pernambuco. Logo, argumentar ou defender uma narrativa histórica que se pautar apenas nas especificidades do fenômeno local é frágil por não apontar como esse discurso é relacionável com outros pontos do planeta. Segundo, a mensagem trazida é defensora de uma forma de ler o mundo, que é a visão do *Status Quo*. Ao afirmarmos que tal tom inocente de um quadrinho nada pode ter de inocente estamos tentando compreender as sutilezas do discurso e todo o jogo de relações de poder¹⁴⁷ que passam por ele. É nesse sentido que, no quadrinho os elementos do discurso contracultural são apresentados de forma estereotipada. A negação do controle higienizador do corpo torna-se fascínio pela sujeira; o modo de viver hippie vai sendo construído como um conjunto de práticas não-ativas e pouco criadoras em relação à noção de trabalho que sustenta a civilização, que diga-se de passagem, é baseado no esgotamento físico do corpo e na renúncia dos prazeres¹⁴⁸.

Por outro lado, é interessante e oportuno notar que em Pernambuco, no ano 1967, ainda há certa confusão entre os conceitos. Fato que terá uma mudança em 1970, com a chegada dos livros seminais sobre o tema, além da decodificação feita por jornalistas e críticos¹⁴⁹ nacionais com os principais conceitos do undergrounds. Essa aparição de livros e artigos sobre o tema deve muito ao papel dos chamados intelectuais mediadores.

Consideramos, então, que os intelectuais mediadores podem ser tanto aqueles que se dirigem a um público de pares, mais ou menos iniciado, como a um público não especializado, composto por amplas parcelas da sociedade. Dessa forma, podem ser os que se dedicam a um público de corte determinado como o escolar, o feminino, os sócios ou membros de uma organização ou comunidade étnica, profissional, por exemplo; ou a um público abrangente e heterogêneo, como o de um periódico de grande circulação. Em muitos casos o intelectual mediador necessita de um grande empenho para se especializar em escrever/falar/gerir/organizar livros e revistas, instituições culturais, programas de rádio e televisão, cinema, exposições, livros

¹⁴⁷ É muito importante as formulações sobre o conteúdo de poder do discurso formulada pelo chamado Nominalismo Nietzscheano. Que aparece com muita força em textos como *A verdade e a mentira no sentido extra-moral* de Nietzsche e *A Ordem do discurso*, de Michel Foucault.

¹⁴⁸ Sobre essa discussão consultar Theodor Adorno, *Tempo Livre*; Herbert Marcuse, *Eros e Civilização*, especificamente os capítulos I, II e VIII de Marcuse.

¹⁴⁹ Entre esses críticos destaca-se Luiz Carlos Maciel e sua coluna Underground do Pasquim. Textos famosos e importantes como o *Manifesto Hippie*, *Outro Manifesto*, *Norman Mailer* e *Hermann Hesse* aparecem nas colunas da imprensa underground e principalmente em coletâneas que são organizadas em livros.

infantis etc¹⁵⁰.

A presença das figuras como Fernando Spencer, Jomard Muniz de Britto, Celso Marconi, Luis Carlos Maciel podem ser compreendidas dentro dessa lógica. Eram figuras da cena cultural que traduziam e ressignificavam muitos dos léxicos contraculturais. O trabalho de “tradução” desses indivíduos ajudou a criar uma cena local. Trazer para os jornais e para os meios de comunicação no geral, a discussão do contracultural e do underground era uma forma de criar significados, embora essa recriação mantivesse relações com um conjunto de formulações da imprensa e da cena internacional. O tom de uma matéria do Diário de Pernambuco, intitulada *Os Hippies e seu jargão* de 3 de Dezembro de 1967 aponta na tentativa de esclarecimento desses temas, mas também atesta em muito de seus parágrafos para a impossibilidade de definição desses conceitos. Diz:

Os Hippies (que ninguém sabe muito bem o que são), vieram substituir pelo mundo afora os “beat-niks” (que ninguém sabia bem o que eram). Há quem diga que não vieram propriamente substituir, mas continuar, pois as ideias básicas são as mesmas. David Mc Reynolds, por exemplo, põe a moçada todinha no mesmo barco. Sobre ele afirma Reynolds:

“... a geração beat, qualquer que seja o nome que se lhes dê, é a expressão natural do nosso tempo, internacional em seu caráter e fundamente enraizada no caos da atual sociedade. Apesar de seus defeitos o hipster é o herói da nossa época porque ele se rebelou contra a sociedade, esta sociedade que é racional, mas deixou de ser sadia, uma sociedade que separando o homem do seu intuitivo tornou-se capaz de falar com toda a calma sobre a guerra nuclear. O fato do hipster agir de forma espontânea dentro de uma sociedade que exige o conformismo, e em si mesmo a afirmação da possibilidade dos seres humanos decidirem sobre as suas ações”¹⁵¹.

Na mesma matéria é apontado todo um conjunto de conceitos fundantes que os hippies, hipsters e suas diversas comunidades utilizam para se expressar. Mas é digno de menção que primeiramente no texto veiculado existe uma tentativa de apreensão do que seja o fenômeno Hip, que é atrelado à contracultura e também à geração perdida¹⁵² dos anos 1920 da literatura norte-americana. Porém, ao se valer de um famoso militante do movimento pacifista que tinha posições políticas ligadas à social-democracia, para explicar ao público leitor do jornal quais as pretensões e significados atribuídos pelos movimentos undergrounds as

¹⁵⁰ GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos (Orgs.). *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 21.

¹⁵¹ **Recife. Diário de Pernambuco, 3 de Dezembro de 1967.**

¹⁵² Ainda é muito pouco explorada a relação entre os fenômenos contraculturais dos anos 50-70 e o procedimento de desencantamento com o status quo que foi oferecido pela geração perdida da literatura norte-americana. Livros como *O Grande Gatsby*, *O Sol também se Levanta* e *Este Lado do Paraíso* passeiam pelo fascínio do desencantamento com as conquistas civilizacionais e com o estabelecido. Talvez Nick Carraway (personagem de *O Grande Gatsby*), seja o protótipo do jovem desencantado e melancólico da geração de 20 da literatura norte-americana que estabelece uma continuação com o fenômeno Hipster dos anos 1950 e 1960.

próprias palavras e comportamentos, fica subentendido ao menos, a leitura e conhecimento de autores que versassem sobre tal crítica. Também é possível identificar a presença dos discursos de Norman Mailer, dos gurus do Zen-Budismo, que tinham um discurso forte sobre o adoecimento da sociedade ocidental e seu imperativo tecnocrático. É patente nos jornais de Pernambuco dos anos 1960, a presença tanto da geração Beat, como de discursos sobre o fenômeno contracultural. Muito embora esses discursos tenham a pretensão de apresentar, ensinar ou debater as inovações que aconteciam nos Estados Unidos dos anos 1950 e 1960. A geração Beat por exemplo, já é citada como uma inovação literária no ano de 1960. Na edição do dia 11 de fevereiro de 1960, uma pequena nota no caderno de cultura diz:

Fala-se, hoje, em juventude transviada (no Brasil), <blouson noirs> (na França), <Teddy Boys> (na Inglaterra) e <Beat Generation> (nos EE. UU.) como se essa tendência fosse a maior novidade do mundo. Entretanto, na França, depois da primeira guerra mundial, registrou-se movimento idêntico que tinha o velho café du Flore como quartel general¹⁵³.

Uma posição interessante trazida por esse pequeno fragmento retirado do jornal é a de recusar a contracultura norte-americana como a vanguarda intelectual e simbólica do underground nos anos 1960. Fato que será digno de algumas controvérsias na historiografia do tema. Mas, dada a quantidade de informação documental a respeito dos movimentos undergrounds pelo mundo e sua interação nos periódicos que aqui circulavam, pode-se afirmar a existência em Pernambuco nos anos 1960, pelo menos, de informação e circulação dos discursos sobre tais fenômenos. Além de uma tentativa baseada no acolhimento em formato de sínteses sobre as principais tendências undergrounds no mundo. É certo também que conta com uma maior profusão a partir dos anos 1967-1968 dos discursos contraculturais no estado. O momento em que esses discursos vão se unindo as práticas contraculturais é o fio narrativo desse texto. Outro ponto que é do nosso interesse é perceber como as apropriações são formuladas no decorrer dos anos. Como movimentos culturais que aqui surgem mantêm relações com essa retórica do Underground e da contracultura.

3.3 A CONTRACULTURA NOS LIVROS E LIVRARIAS

É um fenômeno importante do movimento contracultural em Pernambuco a presença de textos seminais do movimento underground nas primeiras posições de vendas nas livrarias

¹⁵³ Recife. Diário de Pernambuco. 11 de Fevereiro, 1960.

do Estado. Mas é também relevante e de certo modo útil entendermos como é que os grupos locais vão se apropriando dos temas da contracultura e se fazendo valer de seus conceitos mais famosos. Em um estado onde a elite intelectual, que também é produtora de cultura nas mais diversas instâncias, procura nos espaços de leitura e de circulação de livros e periódicos muitas de suas influências, é um fenômeno a se observar o fato de que no ano 1972, a contracultura era palavra da moda nas livrarias da cidade.

No dia 7 de Maio de 1972, há uma pequena menção no Diário de Pernambuco¹⁵⁴ do mais novo lançamento para o estudo da sociedade tecnocrática e da oposição juvenil: é o famoso *A Contracultura*. A partir do dia 28 de Maio e chegando no dia 2 de Julho de 1972¹⁵⁵ na sessão *Bolsa de Livros*, esse mesmo exemplar se mantém em primeiro lugar na fila dos mais vendidos¹⁵⁶. Essa lista de exemplares com maior percentual de compras era organizada pelo Diário de Pernambuco, ocorria através de duas categorias: livros nacionais e estrangeiros. A contracultura, de Theodore Roszak aparece à frente de nomes consagrados, como *Final de Jogo*, de Julio Cortázar e *A estrutura ausente*, de Umberto Eco. Ainda mais sintomático é que essa liderança não ocorre de maneira esporádica, mas se torna um padrão nas listas feita pelo supracitado jornal. Em 4 de Junho de 1972, o mesmo livro de Roszak, já aparece em terceiro lugar, liderado nessa semana por *A Morte Feliz*, de Albert Camus. Faz-se necessário apontar o impacto desses números, tendo em vista que Camus, era naquele momento, um dos autores mais lidos pela moda do existencialismo, que se coadunava com o discurso da contracultura dos anos 1960¹⁵⁷. Importante ter essa perspectiva de quão útil se torna a chegada desses textos e como recebem atenção ao chegar por aqui. Os leitores desses textos, quem são? Como se apropriam dessa discussão?

Observando os vestígios e os rastros deixados pela documentação conseguimos encontrar algumas respostas. A cena do underground se formou por aqui em torno da juventude universitária, dos professores acadêmicos e também dos artistas. Cada um fazendo leituras ao seu modo. Os artistas¹⁵⁸ valeram-se dos conceitos para criar músicas, filmes e um conjunto de práticas artísticas influenciadas no ideal anti-establishment da contracultura. A juventude acadêmica, por sua vez, manteve um conjunto de práticas e sociabilidades que tomavam como símbolo os festivais e a contestação dos anos 1960. Os festivais experimentais

¹⁵⁴ Recife. Diário de Pernambuco. 7 de Maio, 1972.

¹⁵⁵ Recife. Diário de Pernambuco. 2 de Julho, 1972.

¹⁵⁶ O levantamento era feito semanalmente nas principais livrarias da cidade.

¹⁵⁷ MACIEL, Luiz Carlos. *O mestre negativo*. In: *A Morte Organizada*. São Paulo: Editora Global, 1978, p.60.

¹⁵⁸ No capítulo III tentamos demonstrar através da biografia de Almir de Oliveira como a formação escolar e a leitura dos textos existencialistas e da geração beat influenciou no fazer artístico do Ave-Sangria.

de músicas que eram organizados pelos DCE's das universidades católica e federal falam dessa apropriação que foi possibilitada pelo acesso aos eventos do maio de 1968 e da contracultura.

O período que vai de Maio¹⁵⁹ a Setembro de 1972, é um período em que ao menos no Top 3 da seção *Bolsa de Livros* os livros com temática contracultural aparecem. Esse movimento de compras de livros indica uma procura por parte dos grupos com acesso aos espaços de saber em direção do movimento e das análises sobre o fenômeno underground no mundo. Não à toa, já em 1972, fazia-se por aqui as primeiras feiras experimentais de música, onde nomes imponentes do fazer contraculturalista em Pernambuco se faziam notar. É o caso do Ave-Sangria, Lula Cortês, Kátia Mesel, Phetus 33, entre outros. Outros títulos ainda fazem parte dessa panacéia de textos: resenhas de texto de autores brasileiros que versam sobre o tema se fazem notar nesse momento. É o caso de Luis Carlos Bresser Pereira e seu *Tecnoburocracia e Contestação*, lançado em 1972, também figurando entre os mais vendidos. Também se faz presente o aclamado texto *Vida contra Morte*, de Norman G. Brown. Tal texto apresenta seus movimentos de liderança nesses relatórios feito pelo Diário de Pernambuco.

O que se torna importante nesse esboço de análise é perceber que o fenômeno underground em Pernambuco não passa apenas pelos circuitos musicais e boêmios da cidade. Há quem demonstre o fazer contracultural em Pernambuco atrelado ao estrondoso sucesso local de grupos de rock que se alternavam na cena cultural da cidade. É o caso de José Teles, que demonstra como muito dos participantes dos grupos musicais de contracultura eram velhos sujeitos do panorama musical e cultural da cidade nos fins dos anos 1960. Porém, ao nos aproximarmos desse movimento através da documentação, conseguimos identificar uma mudança no panorama de leitura que é oferecido pelo material que versa e analisa o underground.

Em Pernambuco, a prática contracultural também é em certo ponto apoiada pela leitura. Termos como *Psicodelia*, *Civilização*, *Cultura*, *Repressão*, passam pelas bocas dos desbundados em suas entrevistas e projetos de criação. Também desponta em suas pretensões a necessidade de se afastar do projeto de protesto da MPB, da bossa nova. Em uma entrevista do guru da contracultura em Pernambuco, Lula Cortes, ele diz:

Aqui em Recife, na época em que a gente fez, a maioria das letras era muito engajada no problema político. Não que nós não fôssemos, mas forçadamente eles viviam com aquela sombra da Bossa Nova, da forma de cantar o protesto bem em cima dos ídolos da época, como Chico Buarque. A gente começou, por causa do

¹⁵⁹ Recife. Diário de Pernambuco. 7 de Maio, 1972.

psicodelismo, a dar esse recado num outro nível¹⁶⁰.

Outro representante do desbunde em Pernambuco, Laílson Holanda diz: “O disco é uma contravenção completa dentro do sistema repressivo. O confronto com o sistema era mais subjetivo - sem letras, o som psicodélico e os títulos das músicas eram as ferramentas para passar a mensagem de contestação”¹⁶¹.

É importante atentar para como esse vocabulário já está na boca dos contraculturalistas em Pernambuco nos anos 1970, como o domínio desses conceitos corresponde também ao movimento intenso de venda dos livros da mesma temática no Recife dos anos 1970-1972. Não é mera coincidência que parte desses jovens também tivessem participado ou ao menos, tido contato com a cena cultural norte-americana. Lula Cortes, Robertinho de Recife, Paulo Rafael são nomes que estiveram no período de agitação da contracultura nos EUA e são conhecidos por suas práticas de divulgação de ícones do rock and roll.

Nesse ponto, é correto afirmar que a apreensão do que é e do que viria a ser a contracultura é também um fenômeno de apropriação e recriação de outras formas de contestação que não a música e o psicodelismo. A leitura de temas importantes também foi um fator determinante no estabelecimento da contracultura no Recife e na criação das cenas undergrounds do Recife.

3.4 OS ESPAÇOS

O fenômeno contracultural em Pernambuco tinha seus espaços de paroxismos. O beco do barato, fazenda nova, o bairro da tamarineira e o teatro Santa Isabel são alguns desses espaços onde o udigrudi pernambucano fazia suas aparições mais emblemáticas. Um primeiro dado de análise importante é perceber que necessariamente a rejeição do *Status quo* e do establishment não é dado nos espaços onde tocam e andam os desbundados. Como também não é observando as companhias com quem tocam juntos nesses espaços que vamos compreender a posição de marginalidade em que se colocavam.

Em 7 de Novembro de 1972, no anúncio da I feira experimental de música do Nordeste, o jornalista Celso Marconi publica uma dica sobre o tom da festa: “Uma feira

¹⁶⁰ CANESTRELLI, Ana Paula; DIAS, Tatiana K. de Mello; RIDOLFI, Aline. *Psicodelia Brasileira: Um mergulho na geração bendita*. São Paulo: Faculdade Casper Líbero, 2007, p. 120.

¹⁶¹ Idem. p.120.

aberta a Todos os sons¹⁶²”. A feira aconteceu em 11 de novembro de 1972, mas é interessante notar que o espaço de Fazenda Nova era um monumento erigido aos espetáculos da paixão de Cristo, sendo conhecido pelos frequentadores e organizadores estarem alinhados à todo um sistema de hegemonia cultural.

Outro espaço bastante frequentado pelos desbundados em Pernambuco é o Teatro Santa Isabel. Localizado no bairro de Santo Antônio, no Recife, e próximo aos diversos palácios do poder do estado, é um dos símbolos da elite pernambucana. O evento marcante da cena underground no Teatro foi o *I Parto da Música Livre*, realizado em 1973, onde se propunha como o primeiro festival com essa conotação alternativa, fato duramente criticado por Marco Polo¹⁶³. Mas o tom marcante do festival é a participação de figuras estabelecidas como: Luiz Gonzaga, Carmélia Alves e Canhoto da Paraíba. Dos estabelecidos, apenas Luiz Gonzaga fez uma apresentação completa, Carmélia Alves só saudou o público, enquanto que o cantor paraibano faltou alegando bursite.

Dois elementos podem ser retirados para análise desse fato. Primeiro que a aparição ao lado dos desbundados ainda era um problema a se resolver, já que poderia render em processos de explicação na Polícia Federal e perante a justiça. Então é compreensível, ao menos em parte, a desconfiança de grupos mais tradicionais da cultura pernambucana em se aproximar dos sujeitos partícipes do *udigrudi* pernambucano. Outro elemento, que ainda pode ser considerado mais profundo, não existe necessariamente uma negação da cultura oficial por parte dos desbundados. Utilizar-se de espaços consagrados como plataforma para seus shows não passa necessariamente pela negação preconizada pelo *Drop Out* ou pelo padrão de comportamento *Hipster*. Mas esse tom de aproximação muda à medida que percebemos que os espaços são tomados para novos usos. É uma particularidade de maio de 1968, as ocupações simbólicas dos espaços.

1968 tomou um Odéon – um Teatro -, não ocupou a Assembleia nacional, e proclamou: “Quando a Assembleia nacional se torna um teatro burguês, todos os teatros burgueses tornam-se assembleias nacionais.

Ocupação subversiva, perturba a ordem instituída, pois traz à cena a totalidade do corpo social. Nas ruas, a festa é a contrapartida dos desfiles cívicos nacionais e das votações do calendário estatal: “as moções matam as emoções”¹⁶⁴.

¹⁶² Recife. *Jornal do Commercio*. 7 Novembro, 1972. Disponível também em: Telles, José. *Do Frevo ao ManguêBeat*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 150.

¹⁶³ Marco Polo afirma que os festivais da época todos tinham pretensões varguadísticas. TELLES, José. *Do Frevo ao ManguêBeat*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 166.

¹⁶⁴ MATOS, Olgária Chain Féres. *Tardes de Maio*. In: GARCIA, Marco Aurélio e VIEIRA, Maria Alice (Orgs.). *Rebeldes e Contestadores: 1968: Brasil, França, Alemanha*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999.

Em Pernambuco, os espaços de encontro das práticas contraculturais se confundiam e se diferenciavam. Existiam momentos de encontros dos grupos musicais, de conhecer outras músicas, modos de fazer e praticar sonoridades outras. Porém os espaços de uso das drogas, dos experimentalismos lisérgicos e da afirmação do polimorfismo da sexualidade nem sempre era e podia ser apresentado em público. Primeiro, pelo fato de algumas dessas práticas não serem do tipo aceitas em público, dado o conservadorismo da sociedade pernambucana. Segundo, a existência do regime militar, em curso no país, que não tinha predileção por experimentalismos do tipo psicodélico. Porém, por vezes o consumo de drogas se confundia nas festas e festivais organizados pela chamada juventude prafrentex¹⁶⁵ do Recife.

Outro fato digno de menção são os espaços de sociabilidade privados. Espaços esses que eram palcos de ensaios, de conversas, de uso de drogas, de flertes. De tudo que se relacionasse ao experimentalismo e ao underground. Esses espaços eram divididos em dois: casas de membros do grupo e integrantes da cena contracultural ou os espaços compartilhados que viravam verdadeiros estúdios para fazer um som. Muitas dessas reuniões tinham o tom marcadamente experimental das Jam's sessions¹⁶⁶ importada dos músicos de jazz norte-americanos. O som que regava esses espaços era dotado de muito ecletismo, iam da interpretação dos rocks estrangeiros como Beatles e Rolling Stones ao experimentalismo com ritmos da cultura pernambucana. Mas os espaços que faziam os sons brotarem exerciam certa mística no ideal da juventude transloucada do Recife. Uma das casas mais famosas de encontros desses grupos era a casa da artista plástica Kátia Mesel, na época esposa de um dos agitadores e gurus locais do underground que era Lulas Cortes. Relatos de Almir de Oliveira e de vários outros recolhidos em livros apontam esse espaço como um dos locais onde mais se vivia e pensava o contraculturalismo. Não era uma atitude pensada ou um movimento que tinha um postulado teórico, mas sim jovens seduzidos pelo universalismo do modo de viver do rock and roll, que inconformados com o rumo e sufocamento cultural pela qual o país estava passando se uniam em uma proposta de experimentação estética. Proposta essa, que unia uma percepção existencial do mundo com as questões políticas daquele momento.

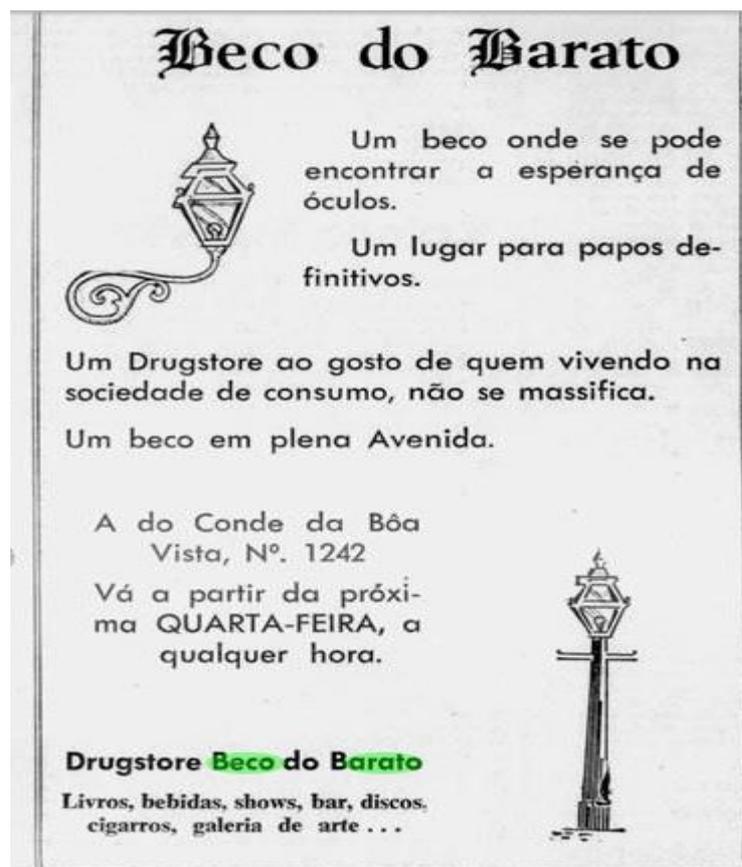
O QG de toda essa turma era a casa de Lula Côrtes e Kátia Mesel que eram casados na época, aliás, o próprio Zé da Flauta relata que a casa de Lula era o maior centro de aprendizado cultural /político/musical da época, lá se discutia desde a famigerada ditadura passando por drogas, meditação transcendental e música, muita música¹⁶⁷.

¹⁶⁵ TELLES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo: Editora 34, 2012.

¹⁶⁶ Um relato literário sobre a Jam Session é dado em *On The Road*, livro clássico da literatura underground. Em uma cena no bar, Sal Paradise e seus amigos se divertem ao som do jazz experimental tocado em um bar.

¹⁶⁷ Retirado de: <https://whiplash.net/materias/biografias/134897-lulacortes.html>

Um dos espaços famosos do submundo contracultural em Pernambuco era o famoso Drugstore Beco do Barato. Localizado na Avenida Conde da Boa Vista, no número 1242, esse espaço ganhou ares de meca dos desbundados por ser um tradicional point de encontro das ideias e dos grupos undergrounds. A Drugstore Beco do Barato tinha como mensagem de slogan: Um beco onde se pode encontrar a esperança de óculos. Um lugar para papos definitivos. Um Drugstore ao gosto de quem vivendo na sociedade consumo, não se massifica. Um beco em plena avenida. Vá a partir da próxima quarta-feira, a qualquer hora¹⁶⁸.



Beco do Barato

Um beco onde se pode encontrar a esperança de óculos.

Um lugar para papos definitivos.

Um Drugstore ao gosto de quem vivendo na sociedade de consumo, não se massifica.

Um beco em plena Avenida.

A do Conde da Boa Vista, Nº. 1242

Vá a partir da próxima QUARTA-FEIRA, a qualquer hora.

Drugstore Beco do Barato

Livros, bebidas, shows, bar, discos, cigarros, galeria de arte ...

Interessante é a disposição da mensagem colocada no cartaz. Visando atingir públicos de espectros do underground de temporalidades diferentes, há um jogo de sentido com as mensagens e com os símbolos colocados no anúncio publicitário. Existe uma referência interessante no texto, que é a imagem do poste de energia elétrica. Durante muito tempo tais símbolos remetiam a modernidade e o projeto de modernização. Mas, aqui em Pernambuco, nos anos de 1970, os grupos undergrounds não eram apenas os que falavam de drogas,

¹⁶⁸ Recife. Diário de Pernambuco. 6 Junho, 1972.

contracultura e Woodstock. É interessante encontrar tais anúncios, pois remetem a duas possíveis respostas. Primeira, o público da contracultura local, que são também criadores de símbolos e influenciados pelo discurso underground é um público visado pelo potencial de consumo da cultura jovem. A abertura de um empreendimento comercial nos moldes norte-americanos não faria sentido sem um público consumidor. Tal empreendimento é organizado destinando-se a consumidores dos bens culturais modernos e da famosa indústria cultural falada por Adorno e Horkheimer, em seu *Dialética do Esclarecimento*. Porém, um pouco além disso, em seu anúncio temos um chamamento para as diversas correntes de grupos outsiders. A segunda resposta se encontra no fato de que a estrutura simbólica dos anúncios não remete aos modelos de cartazes psicodélicos, advindos da arte psicodélica, mas sim de um outro momento histórico do fenômeno underground: dos Flaneurs e Boêmios. Grupo esse que foi uma das primeiras formas de negação do capitalismo através do Underground. Com isso, objetivava-se atingir não apenas os consumidores dessa cultura do Drugstore, americana por excelência, mas também, os grupos dos marginais de acepção baudesireleana. Que aqui haviam travados diversas polêmicas com os tradicionalistas na década de 1920.

Outro fato interessante sobre o Beco do Barato é que ele substituiu um famoso monumento da tradição cultural pernambucana. O empreendimento que se destinava a um público influenciado pelos signos da cultura massificada, se colocava no antigo local de um bastião da resistência ao “estrangeirismo”: O TPN. Em nota curta do segundo caderno, datado de 16 de abril de 1972, encontra-se a seguinte afirmação: “Ouvi dizer que a casa onde funcionou o Teatro Popular do Nordeste vai ser transformada no Drugstore, cheio de bossa, que terá o subtítulo de “Beco do Barato”¹⁶⁹.

O Beco do Barato, passada a inauguração se torna em um point de música. Não apenas de música psicodélica-experimental, mas sempre em diálogo com o público do underground, da bossa nova e das tendências vanguardistas. Tanto que no dia 21 de junho de 1972, Clementina de Jesus é a atração principal da semana. Sendo essa uma sambista de renome, é possível perceber que o diálogo com outros sons é uma constante naquele espaço. Fato que vai marcar e muito o que irá aparecer de influência nas sonoridades do fazer contracultural dos grupos no Recife¹⁷⁰. Tanto que no famoso álbum de estúdio do Ave Sangria uma das músicas de maior fama e repercussão é uma levada de samba¹⁷¹. As diversas tendências encontradas ali era em certo ponto uma formação e contato com outras tendências do fazer

¹⁶⁹ Recife. Diário de Pernambuco, 16 Abril, 1972.

¹⁷⁰ Recife. Diário de Pernambuco, 21 Junho, 1972.

¹⁷¹ Trata-se da famosa música Seu Waldyr. Que foi alvo da censura por tratar de temas que atentavam contra a chamada moral e bons costumes da época.

artístico. Isso possibilitou uma gama de diversidades no que toca as influências registradas nas músicas. Encontramos muito experimentalismo, mas tal prática não era de todo amadora. Existiam os aprendizados e contatos com outras formas de fazer.

Esse vai e vem de personalidades da MPB e do samba brasileiro era comum no Beco do Barato. Logo após Clementina de Jesus, se apresentou no mesmo espaço o sambista Cartola¹⁷². No mesmo período foi inaugurada uma galeria de arte com exposição do pintor João Câmara. Tendo como nome Degrau, a exposição abriria os trabalhos da galeria de arte¹⁷³. Mas é também interessante notar que naquele mesmo período personalidades como Wilson Simonal e Renato Aragão passavam pela cidade divulgando trabalhos e fazendo shows. A cena cultural do Recife nos anos 1970 é de certo modo agitada e com intensa programação. Longe de ficar em uma certa margem, como se faz crer muitas vezes, a capital pernambucana era ponto de passagem de muitas estrelas e famosos da cultura brasileira.

Era comum encontrar no Beco do Barato rapazes tocando uma certa música medieval ou explorando sonoridades “estranhas”, que muitas vezes eram puro improviso de ocasião influenciado pelo uso de drogas psicodélicas. Mas além dos psicodelismos e dos descobrimentos existenciais proporcionados pela aventura no comportamento contracultural, temos a demarcação de espaços, do reconhecimento de um local como identificação da sociabilidade underground. O beco do barato, portanto, não era apenas um point de encontro de uma subcultura. Era uma demarcação de uma forma de pensar e se colocar no mundo. Ali se encontrava práticas e formas de fazer do underground. Muito mais que isso, ali se dispunha um ambiente que propiciava a relação dos desbundados em suas variadas facetas. Os psicodelismos se encontrava com o experimentalismo musical e com a rebeldia comportamental demonstrada através dos cabelos grandes, das roupas desgrenhadas e principalmente do estilo rock and roll ali admirado pela grande maioria.

Porém, há de se ter em mente que, por ali também passavam nomes de outros modos de resistir, de outros modos de fazer cultura, e o que certamente influenciou muitos dos participantes do udigrudi pernambucano foi exatamente esse contato com outras tendências. Ter no mesmo espaço Clementina de Jesus e Cartola, além da possibilidade de diálogos com as artes plásticas e visuais, de certa forma influenciou esses atores do underground pernambucano.

Mas nem só de Beco do Barato e dos grandes teatros viviam os contraculturalistas de Pernambuco. Espaços como diretórios acadêmicos e diretórios centrais de estudantes serviam

¹⁷² Recife. Diário de Pernambuco. 2 Julho, 1972.

¹⁷³ Recife. Diário de Pernambuco. 1 Julho, 1972.

como divulgadores da cena local. É nesse sentido que encontramos muito dos festivais e festas sendo organizados por membros do TUCAP, que era o Teatro da Universidade Católica de Pernambuco e também pelo diretório dos cursos de Geologia, Arquitetura e Engenharia da Universidade Federal de Pernambuco. Anúncio do dia 9 de novembro de 1972, na coluna Ronda do Disco, de Fernando Spencer dizia:

Será realizada no próximo sábado, na Nova Jerusalém, a Feira Experimental de Música, promovida por diretórios de Medicina, Arquitetura, Engenharia, Geologia e pela Sociedade Teatral de Fazenda Nova.

O horário será do pôr ao nascer do sol, com entrada grátis e participação dos conjuntos Nuvem 33, Tamarineira Village, Santa Encucasania, Lula Cortes e Flávio. São 34 caixas de som, 10 amplificadores e 16 microfones. Não tem prêmio e nem tem júri. A ideia – segundo os organizadores – é ouvir o som do cara que toca birimbau no Mercado de São José e também o som de Lailson, com uma guitarra que tem tanto botão que parece uma central elétrica.

O objetivo é mostrar o trabalho que vários conjuntos musicais do Recife vêm fazendo fora do âmbito comercial¹⁷⁴.

Alguns pontos são possíveis de observar nesse trecho retirado de jornal. Primeiro, existia uma circulação das músicas, dos grupos e das sonoridades por entre grupos estudantis e também das vanguardas artísticas da cidade. Estudantes, atores e até mesmo jornalistas já atentavam para as práticas e sonoridades dos grupos de underground. Além disso, é perceptível que já estavam, em certo ponto, inseridos na cena cultural local. Embora protestassem contra o *status quo*, se valiam dele para levar a mensagem da negação do estabelecido. O segundo ponto e não menos importante é revelado na análise um pouco mais atenta em cima do conteúdo do texto. Ao atribuir o sentido de escuta dos variados sons, *do cara que toca Berimbau a Guitarra elétrica de Lailson*, os organizadores passavam a mensagem do experimentalismo musical e também da abolição da hierarquia dos sons. Ou seja, não existia nesse festival um som privilegiado em relação ao outro, mas sim a intenção de construir a partir dos entrecruzamentos. Tal prática ia do particularismo, representado na figura do Berimbau e sua relação com o espaço Mercado de São José ao Universalismo do símbolo mor da cultura de massa naqueles anos que era a Guitarra Elétrica. Importante lembrar que no Brasil dos anos 1960 a guitarra elétrica era vista como um símbolo da invasão cultural norte-americana. Fato que inclusive rendeu a Caetano Veloso e Gilberto Gil resistências enormes no festival de música de 1967 com as músicas Alegria, Alegria e Domingo no Parque.

Situando os espaços em que a prática do underground transitava, aqui em Pernambuco

¹⁷⁴ Recife. Diário de Pernambuco. 9 Novembro, 1972.

é possível identificar ao menos três tipos: os *espaços consagrados*, os *espaços apropriados* como refúgio de sociabilidades tidas como desviantes e por fim os *espaços privados*. No primeiro tipo encontramos os grandes Teatros e espaços simbólicos da cultura local. Teatro do Parque, Teatro de Santa Isabel e Teatro de Fazenda Nova eram espaços reservados para os grandes espetáculos da cultura oficial. O ato de muitos dos grupos do underground pernambucano participarem de shows com nomes consagrados como Luiz Gonzaga, Carmélia Alves e Canhoto da Paraíba poderia parecer mais uma adesão ao *Establishment cultural* do que um protesto e negação do estabelecido. Mas analisando melhor e compreendendo as demandas locais entenderemos que a ocupação desses espaços era estratégica. Uma forma de publicizar a mensagem da contestação. Exemplos internacionalmente não faltam, em Paris, no maio de 1968 a ocupação dos símbolos da educação francesa como a Sorbonne foi uma das formas encontradas pelos estudantes e manifestantes para amplificar suas mensagens.

Maio de 68 ampliou o espaço público – a cidade e as ruas voltam a pertencer a seus habitantes, com uma ocupação lúdica da cidade – espaço lúdico e público. O direito afirma-se a céu aberto à distância das luzes mortíferas dos corredores dos parlamentos. [...] Ocupação subversiva, perturba a ordem instituída, pois traz à cena a totalidade do corpo social¹⁷⁵.

Mas continuando as relações entre o underground e a ocupação dos espaços consagrados é possível identificar alguns rastros que nos autorizam a propor respostas. Uma delas, vai no sentido de que mesmo dividindo o espaço com figuras consagradas do estabelecimento cultural local, o compartilhamento com tais figuras propiciava a amplificação da mensagem através do uso do prestígio que tinham os artistas ilustres. Mas além desse primeiro aproveitamento, temos um outro, o de profanação¹⁷⁶. Invertendo e até mesmo rompendo com a lógica de espaço sagrado dos valores da cultura oficial. É isso por exemplo que faz Paulo Bruscky ao entrar no palco do Teatro Santa Isabel vestido como uma múmia e esgoelando-se, depois de um urro com as luzes apagadas. Segundo o artista plástico tal intento era mostrar os gritos como uma música e tudo isso na esteira da representação de um parto.

É interessante notar que em algumas notas saídas na imprensa há um claro afastamento ou necessidade de desvinculação com os ideais daqueles tipos de eventos. Uma notícia na coluna do Interior, assinada por Vanessa Campos diz logo na primeira frase: “Nós

¹⁷⁵ MATOS, Olgária Chain Féres. *Tardes de Maio*. Tempo Social; Revista Sociologia USP. São Paulo: Outubro de 1998, p. 15.

¹⁷⁶ No sentido que utiliza Giorgio Agamben. Ver obra *Profanações*.

não temos nada a ver com isso, mas a notícia nos foi endereçada assim mesmo”¹⁷⁷. Interessante perceber nesse tipo de nota que, visto sem um olhar mais atento, aparenta apenas trazer a informação de uma localização e um evento. Porém, mais do que isso, aponta para certo tipo de atitude dos meios de comunicação estabelecidos em relação aos eventos e práticas dos outsiders contraculturais locais.

Os espaços apropriados como refúgio de sociabilidades desviantes podem ser compreendidos na esteira do que acontecia aqui e nos centros irradiadores do underground, mais precisamente os EUA e a França. Há uma similitude entre a ocupação e o frequentar certos espaços que nos remete a aproximação entre o que acontecia aqui e o que acontecia lá. O Greenwich Village, a colina hippie no Golden Gate Park e o cruzamento das ruas Haight-Ashbury em San Francisco, o Quartier Latin em Paris, todos remetem a espaços de sociabilidades tidas como desviantes e também point de encontros do contraculturalismo e da contestação. Esses locais entraram para a mitologia dos espaços da contestação e da recusa do sistema.

Tais locais tiveram tamanha influência no pensar e no fazer contracultural de Pernambuco, que um dos grupos de maior relevância da cena underground se chamava em seu primeiro momento *Tamarineira Village*, em clara referência ao Village norte-americano¹⁷⁸. Mas o que aproximam todos esses espaços é o fato de serem espaços de convivência e de aproximação da sensibilidade contracultural. Tanto os espaços norte-americanos, como o bairro universitário símbolo da resistência do Maio de 68 se aproximam em utilização e referência do espaço apropriado como localização de uma prática do ente contracultural. É nesse sentido que o Beco do Barato tem essa primazia de ser o espaço do desbunde, do experimentalismo musical e psicodélico em Pernambuco. É como se, mesmo divergindo e tendo nossas próprias demandas na contestação e no fazer contracultural mantivéssemos uma relação com determinado espaço no sentido de toma-lo como refúgio e encontro com o contracultural que também aconteceu em outros países e em outras cenas do underground.

A outra categoria de espaços aqui proposta para a compreensão das práticas contraculturais em Pernambuco foi a de espaços privados. Esses são espaços tomados como refúgios de grupos menores e de círculos de amigos que partilhavam da sensibilidade e prática contracultural em Pernambuco. É, por exemplo, o caso da famosa casa de Kátia Mesel. Lá, se reuniam, muitas vezes por dias a fio, muitos dos participantes da cena underground de

¹⁷⁷ Recife. Diário de Pernambuco. 18 Maio, 1973.

¹⁷⁸ Segundo Almir de Oliveira, baixista e um dos integrantes da formação original do Ave-Sangria, o primeiro nome da banda tinha referências com o famoso bairro contracultural de Nova York e com as discussões da anti-psiquiatria. Por isso a referência ao bairro da Tamarineira, que era famoso por seu hospital psiquiátrico.

Pernambuco. Entre esses participantes encontramos: Zé Ramalho, Lula Cortes, Almir de Oliveira.

Mas o que temos em mente aqui é analisar os espaços, a discussão e trajetória dos participantes da cena pernambucana do underground serão feitas em outro momento. Retomando as questões dos espaços privados, também temos os estúdios de gravações e de ensaios. Espaço esse reservado aos ensaios e aos procedimentos de melhora técnica da performance das bandas, era também momento de muito compartilhamento dos psicodelismos, dos LSD's, das experimentações estéticas e lisérgicas. Muitas das produções desses grupos saíram nesses locais. Espaços esses que tinham sua finalidade aumentada. Ao utilitarismo do fazer sonoridades, de tocar e ter o estúdio como espaço de fazer e reproduzir música, é anexado o experimentalismo dos lisérgicos e das drogas. A música, desse modo produzida, é bem mais que apenas o adequar a indústria cultural ou mera cópia dos enlatados do rock and roll. Torna-se uma experiência inserida dentro de uma concepção existencial e participa ativamente da concepção de participação na rebeldia e na contestação.

É aí então que encontramos um uso político do espaço. Os espaços utilizados tornam-se símbolos de identificação com determinados grupos e indicam posturas que vão de uma certa noção de sensibilidade existencial a luta por reconhecimento e direitos políticos¹⁷⁹. É nesse sentido que o Beco do Barato, a casa dos Hippies¹⁸⁰ e as demais casas frequentadas, os estúdios de gravações e ensaios, os espaços consagrados da cultura oficial como Teatro do Parque, Teatro de Santa Isabel e o Teatro de Fazenda Nova ganham uma nova significação. Passam a fazer parte de um elemento bem maior que a produção cultural, mas sim de uma sensibilidade do underground, de uma contestação que chega através do comportamento, da fuga do repressivo e da não aceitação do *status quo*.

Pensar que em plena ditadura militar existiam jovens criticando as formas de vida alienadas através de suas vestimentas, reclamando contra o vazio de suas vidas e escrevendo canções e buscando uma sensibilidade que não fosse repressora, além de se pautarem em uma noção de mundo que não era conformista com os ditames estabelecidos é uma forma de pensar o underground para além dos eurocentrismos e dos norte-americanismos. Mesmo valendo-se de muitas referências advindas dos grandes centros, essa parcela de jovens pernambucanos, paraibanos, baianos e potiguares, foram capazes de procurar e criar para si um discurso que era composto por tantos outros discursos. Tal elaboração fazia frente a um

¹⁷⁹ Direitos Políticos aqui compreendidos como conjunto de demandas e questões que vão da política tradicional aos direitos civis, direito por reconhecimento de outras existências, de outras sexualidades. Além das inserções do discurso ambientalista e da negação do establishment.

¹⁸⁰ Como foi apelidada a casa de Kátia Mezel.

certo tipo de conservadorismo, ao mesmo tempo que ia contra o que estava estabelecido e que acreditava na realização de uma outra razão, de um outro modo de ser.

Finalizando a questão da relação entre os locais e a contracultura, temos um outro ponto. O underground nordestino não se restringia apenas ao Recife. João Pessoa e Natal, capital da Paraíba e Rio Grande Norte respectivamente, eram pontos de florescimento do underground. Sem contar com a Bahia que tinha seus pontos famosos e estava para os simpatizantes do contraculturalismo no Brasil, como a Arcádia estava para os hippies que negavam o modo de vida ocidental.

Mas é um fato interessante que o triângulo Recife, João Pessoa e Natal formassem um elo entre as linguagens, apropriações e espaços do contracultural. É por essa relação entre as três cidades que encontramos integrantes do fazer contracultural que são oriundos de outros estados.

3.5 ROSSINI LYRA E O ZEN BUDISMO: O ORIENTALISMO ENTRE NÓS

Um dos personagens pouco conhecidos do underground em Pernambuco é um obscuro intérprete e praticante zen-budista que por algum tempo fez aparições nos veículos impressos da grande imprensa de Pernambuco. Esse tal, praticante do Zen budismo, segundo noticiado nos jornais, dava conselhos sem nexos racionais e confundia mais do que esclarecia quando confrontado em entrevistas. Mas também resenhava sobre temas do budismo no Diário de Pernambuco e aparecia no cenário do underground como Guru. Ter tal personagem por aqui, no alvorecer da sensibilidade contracultural é em certo ponto um achado para o historiador da contracultura. Ele, profissional que tem se deambular na compreensão de múltiplos discursos e também se esforça em representá-lo se confrontando com o ausente, com o que não está mais presente.

O interessante e até mesmo digno de coincidência sobre o Rossini Lyra é que no mesmo período em que ele fazia aparições falando sobre budismo, um outro Rossini, também Lira, procurador geral do Estado, falava sobre usos de psicotrópicos no esporte e era um dos grandes emblemas do anti-doping esportivo. Mas o que nos interessa é a estadia desse outsider que falava sobre o zen aqui nos anos 70, e que segundo muitas reportagens, confundia mais que explicava.

Rossini apresentava noções básicas do Zen Budismo em sua coluna. Era influenciado pela leitura de Allan Watts e em um dos seus artigos encontramos uma didática e interessante

exposição, onde citando Watts, disserta sobre sobre o incomunicável do zen e o verdadeiro ensinamento daí retirado. Escreve:

É o zen acima de tudo uma experiência de caráter não verbal, que se revela inacessível a aproximação puramente literária ou erudita. Para saber o que é o Zen e especialmente o que não é, não há outra alternativa senão praticá-lo, experimentar com ele no concreto, para descobrir o significado adjacente das palavras... escrever sobre o Zen é pois tão problemático para o observador (objetivo) como para o discípulo interno (subjetivo)¹⁸¹.

Continua, dessa vez ele próprio falando sobre sua experiência com o Zen:

Tenho encontrado situações vexatórias, mas de certo modo compreensíveis. Os que ouvem ou pensam ouvir; compreendem ou pensam compreender o Zen se comunicam com a nossa incomunicabilidade. Os que pouco ou quase nada compreenderam ou entenderam, se quedam num silêncio observador de perscrutação. Os que nada entenderam ou compreenderam apenas riem em gargalhadas estridentes diante do Zen, porque de outra forma não seria Zen, e assim “nos tornamos imbecis” ou seja de comunicação cortada com aqueles que não fazem parte do nosso redil¹⁸².

Tal percepção e recepção do Zen Budismo acontecia aqui em Recife nos 1970. E é interessante atentarmos para as categorias citadas por Rossini Lyra na sua exposição sobre a filosofia Zen. É digno de menção, o fato de que, se valendo de Watts, Lyra exponha com desenvoltura trechos e conceitos do modo de vida oriental. Mas também comece a aplicar nas discussões e querelas locais parte do seu aprendizado. A última parte da sua exposição parece uma resposta a uma entrevista que tinha acontecido antes no dia 13 de março de 1973. Nessa entrevista, publicada no Diário de Pernambuco diz a jornalista:

Não diria ser fácil entender um guru. Geralmente, um estudioso do Budismo Zen ou da Contracultura, não debate, não discute, não “polemiza”, como eles dizem. Tudo é antítese para aqueles estudiosos das ciências orientais. Para eles, “da discussão não nasce a luz, mas a dúvida”.

Olham muito para o que chamam “Infinito estrelado” ou mergulham o olhar na “profundidade insondável” ou numa “intimidade exterior”, onde procuram a paz.

Falei mais de uma hora com Rossini Lira (sobre quem escrevi uma nota a respeito de suas práticas budistas – e saí como entrei. Quando lhe disse que nada havia entendido do “papo”, ele me respondeu calmamente: “na verdade, não é para entender, é para sentir. O homem não nasceu ou foi criado para ser entendido, mas para ser sentido e absorvido”.

Fiquei na mesma, mas ele continuou: “Não quero, como ninguém deve querer ser, uma série de espelhos refletindo imagens alheias e distorcidas. Quero apenas refletir a minha própria imagem; já se imita demais neste século de imitações”.

Nossa conversa foi à beira de uma piscina e num dado momento, olhando absorto a água, disse: “Vamos parar, minha serve, porque o teu servo prefere o azul deste

¹⁸¹ Recife. Diário de Pernambuco. 10 Julho, 1973.

¹⁸² Idem.

lago, refletindo as nossas imagens desconhecidas”.

Apenas olhei o “guru” sereno, sem mais sentir a minha presença, que parecia não mais existir no mundo dos seus pensamentos...

E se vocês puderem entender alguma coisa, por favor, me expliquem¹⁸³.

Ao encontrarmos trechos dos divulgadores da filosofia zen-budista encontramos em Alan Watts um referencial na tarefa de divulgador e mediador do discurso zen e do budismo. Rossini Lyra se vale longamente de trechos e situações sugeridas por Watts em sua obra sobre o zen-budismo. É interessante notar que a atitude de ridicularizar as assertivas de Lyra, por parte da jornalista já é uma atitude esperada segundo os preceitos descritos por Alan. É até digno de nota a forma como o monge agia e age nas entrevistas pois está de acordo com o que tinha de mais relacionado com as tendências teóricas divulgadas sobre o Zen.

Em uma de suas explicações sobre o Zen-Budismo, Alan Watts demonstra que a técnica do Zen consiste em se mostrar de forma estranha e de certa forma também apelar para o humor, tendo em vista que o riso é uma forma de se divertirem com a lógica e a metafísica tradicional, tão presente nas pessoas, tendo em vista sua formação cultural ocidental. Em um primeiro momento, quem ler essas discussões e entrevistas entre Rossini Lyra e os jornalistas ou ver o seu esforço para explicar os princípios do Zen em artigo no jornal pode pensar que se trata de algo pouco importante ou de uma indisposição do entrevistado para com o entrevistador. Porém, ao entendermos melhor como funciona o Zen-budismo encontramos um outro significado.

Toda a técnica do Zen consistia em sacudir as pessoas de seus hábitos arraigados e da sua moralidade convencional. Os mestres argumentavam de forma estranha e faziam perguntas irrespondíveis. Eles se divertiam com a lógica e com a metafísica. Viravam a filosofia ortodoxa de cabeça para baixo a fim de que parecesse absurda¹⁸⁴.

A posição de estranhamento da jornalista em relação a postura de Rossini, assinala, visto pelo que nos diz o Zen Budismo, sua integração a moralidade convencional e sua relação com a cultura oficial. Por isso, o estranhamento é totalmente compreensível e talvez até uma posição intencionalmente buscada pelo homem que se apresenta como monge e divulgador do Zen-budismo. Ao que aparenta, Rossini era sim um leitor atento e um praticante assíduo dos parâmetros da filosofia oriental. Ao confrontarmos suas posições com o que diz os textos dos divulgadores, encontramos semelhanças com as proposições defendidas pelo que até então tinha chegado aqui sobre o tema. Ao primeiro momento, Rossini poderia

¹⁸³ Recife. Diário de Pernambuco. 13 Março, 1973.

¹⁸⁴ WATTS, Alan. *O Espírito do Zen*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2016, p. 29.

ser confundido com um dos muitos desajustados, para não dizer, incompreensíveis monges e praticantes de filosofias e religiões orientais que apareceram pelo mundo com o boom da contracultura nos anos 1970. Porém ao atentarmos e confrontarmos sua fala com o que o mais destacado divulgador do pensamento oriental ocidental havia publicado encontramos semelhanças e uma leitura que já se tornava uma forma de vida.

Porém, existe ainda um outro ponto que a presença de Rossini Lyra desvela para nós. Fora toda a significação do ente individual Rossini, que se insurge contra um tipo de razão estabelecida, há um outro ponto que é digno de aprofundamento. Olhar para um monge zen-budista em uma sociedade repressora, reprimida e que se atém a autocontemplação de sua racionalidade é entender como em certo ponto funciona as premissas do underground contracultural. O contracultural que não está apenas nas músicas experimentais, nas posturas desviantes dos desbundados e na sociabilidade que daí deriva, está também na rebeldia do comportamento e também na aceitação de um outro modo de vida. Estilo de vida esse que se pauta na negação da lógica, da metafísica e no entendimento ontológico do indivíduo. Ao se propor a explicar em um jornal de grande circulação, através de entrevistas e artigos introdutórios proposições do Zen-budismo por meio de preceitos teóricos e demonstrações práticas, Rossini busca amplificar a voz do underground local, apontar para um outro entendimento do ser. Muito mais que isso, amplia o leque de manifestações e discursos contraculturais do Recife nos anos 1970.

Homem das antíteses, incompreensível, infinito estrelado, profundidade insondável, intimidade exterior. O conjunto de palavras escolhido pela jornalista para descrever o papo, como ela intitula a conversa com o monge, denota um dos traços da atitude do establishment com a sensibilidade contracultural. Primeiro fato é que não se trata de um diálogo, mas de um papo. As fronteiras do diálogo são estabelecidas não com a abertura para a compreensão do que o outro está falando, mas sim através da anexação em conjunto de categorias que reduzem o outro a uma comichão, a um estranho. É negado ao discurso que propõe uma nova forma de ver o mundo a possibilidade de entendimento. Ele é logo taxado de estranho, de cômico, de incompreensível. O segundo elemento dessa entrevista entre o monge Rossini e a jornalista é a postura quase de combate assinalada por ela em sua abertura da matéria. O que a interessa é o confronto, a oposição de ideias, a demonstração retórica de argumentos que possibilitem polêmicas, tudo sempre estruturado dentro da tradição ocidental de demonstração e descrição dos argumentos. A forma como as palavras são colocadas no texto e como ele é construído aparenta denotar uma certa decepção com o que foi digno de expectativa. É sintomático que a

abertura seja colocada nos seguintes termos:

Não diria ser fácil entender um guru. Geralmente, um estudioso do Budismo Zen ou da Contracultura, não debate, não discute, não “polemiza”, como eles dizem. Tudo é antítese para aqueles estudiosos das ciências orientais. Para eles, “da discussão não nasce a luz, mas a dúvida”¹⁸⁵.

O guru zen-budista, através de sua exposição sobre as premissas do zen, da inversão de uma lógica dada como natural pela jornalista consegue trazer para o diálogo os preceitos que apreende nos textos de iniciação ao Zen-budismo e também envolve a lógica da entrevistadora em todo seu conteúdo racionalizante. Não é um embate, como faz parecer a abertura do texto, mas sim um riso irônico de uma postura já pretendida pelo budismo em sua clara intenção de afastar-se do convencionalismo e da seriedade do discurso perscrutador do jornalismo.

O método do Zen é o de desconcertar, excitar, confundir e exaurir o intelecto até que este perceba que a compreensão se resume em pensar *sobre algo*. Ele provocará, irritará e novamente exaurirá as emoções até que se compreenda que as emoções são apenas um sentimento acerca de algo¹⁸⁶.

Outro ponto interessante em toda essa discussão com Rossini Lyra. A postura que os jornais e entrevistadora usam para representar os temas do underground, denotam uma mudança ao que era veiculado como contracultura. Há uma mudança na representação e na inserção do fenômeno contracultural na estrutura das informações e notícias. Quando analisamos documentos dos anos 1968, 1969, encontramos algumas poucas referências as figuras e símbolos do underground contraculturalista dos anos 1960. O hippie, o LSD, a geração beat, a cidade de Nova York, aparecem em algumas crônicas como cenário de um novo movimento que envolve jovens, mas também preguiça, consumo de drogas, violência e questionamento de figuras de autoridade. Mas com a cristalização e o estabelecimento da contracultura nos anos seguintes, percebemos uma nova abordagem em relação aos temas desenvolvidos por esse tipo de sensibilidade.

O alvorecer dos anos 1970 traz para a grande imprensa algumas novidades no que toca ao tratamento e recepção das ideias do underground. Primeiro, encontramos agora espaço nos jornais para citações, debates e até resenhas de livros que versam sobre o tema da contracultura. Possível observar que dois anos antes, a citação que existia aos símbolos do

¹⁸⁵ Recife. Diário de Pernambuco. 13 Março, 1973.

¹⁸⁶ WATTS, Alan. *O Espírito do Zen*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2016, p. 14.

contracultural eram permeadas de proibições, invisibilizações, adjetivos depreciatórios e ridicularizações. Com o estabelecimento do movimento contracultural pelo mundo, muito influenciado pela ampliação dada pela indústria cultural, será comum vermos nos jornais, artigos de opinião sobre o underground, trechos de livros dos chamados gurus, até mesmo colunas inteiras reservadas para divulgação e querelas sobre o que era a contracultura. Palavras e expressões ganham espaços cada vez maiores nos veículos de mídia: *Zen-Budismo*, *Hippies*, *Contracultura*, *Sistema*, *Tecnocracia*, *Woodstock*, estarão na ordem do dia e moldarão a sensibilidade no contemporâneo.

4 SEU WALDYR E O GUARDA: contracultura, comportamento e censura

*Seu Waldir, o senhor
 Magoou meu coração
 Fazer isso comigo, Seu Waldir
 Isso não se faz, não
 Eu trago dentro do peito
 Um coração apaixonado
 Batendo pelo senhor
 O senhor tem que dar um jeito
 Se não eu vou cometer um suicídio
 Nos dentes de um ofídio vou morrer*

4.1 ALMIR DE OLIVEIRA E A CONTRACULTURA: uma pequena biografia

Quem vê o engenheiro de segurança no trabalho Almir de Oliveira, nem imagina que, por trás da seriedade de um emprego integrado ao *Status Quo*, vive uma memória e uma das mais simbólicas entidades da contracultura do Recife. Baixista de grupos de *rock and roll*, assíduo frequentador das bandas de bailes recifenses nos anos 1960 e ícone da contracultura local, dividiu boa parte de sua vida entre a fama adquirida pelo sucesso de gravação de um álbum do Ave-Sangria e a vida de funcionário da prefeitura de Olinda, na qual foi empregado em 1986. Almir foge à lógica do *Drop Out* propagado pelos ideais contraculturais dos anos 60 e 70 do século passado, assim como boa parte de seus companheiros de *underground*. Filho do seu Felisberto e da Dona Severina, como ele chama carinhosamente sua progenitora, é um recifense de nascença e filho do pós-guerra. Tal nomeação, filho do pós-guerra, é mencionado como uma marca que o distingue, ser do pós-guerra é tomado como uma identificação de partícipe da geração dos anos 1960 e 1970, da geração da contracultura, aquela que não confiava nos adultos.

O interesse pela cultura e pelas artes apareceu cedo, segundo ele. Ainda aos cinco anos de idade pediu ao pai uma gaita e foi presenteado com uma da marca Hering, mas as dificuldade com a respiração o fez afastar-se da gaita e abdicar por um momento do prazer de tocar. A aproximação mais decisiva se deu com a entrada na escola, aos oito anos foi estudar no Ginásio de Casa Amarela. A relação com a escola era dúbia, ao mesmo tempo que gostava das festas de encerramento e do clima que tais momentos oportunizavam, tinha certa resistência com o ritmo das provas e de trabalhos. Mas, foi na escola que teve seu segundo e decisivo lampejo para o mergulho na música. Não qualquer música, a música dos Beatles e Elvis. Ao ver os colegas cantando músicas em inglês nas festas de encerramento de ano letivo

decidiu que queria participar.

E na primeira vez que eu entrei nessa escola, quando chegou no mês de Junho, aí teve uma festa, pra encerramento das aulas e tal. Então, os colegas, um cantando música em inglês, que era Elvis o nome dele, cantava muito bem em inglês, e o outro era Germano e cantava música italiana. Eu achei aquilo bacana, rapaz, eu vou participar dessa história aí. Mas eu era muito desafinado... Pra cantar¹⁸⁷.

A sua desafinação musical levou-o à poesia. A linguagem poética é um capítulo à parte da centelha que levaria Almir ao mundo da música, da rebeldia e da contracultura. Conta que percebendo que não teria sucesso cantando se inteirou na poesia dos livros que estudava. No semestre seguinte, foi ao professor e, na festa de encerramento do período escolar em que estava, foi declamar poesia junto aos rapazes que cantavam nas festividades. Junto com os dois rapazes, Germano e Elvis, respectivamente, formavam um trio. Enquanto eles cantavam, Almir recitava poesia. Tal formação durou até os 14 anos, quando se transferiu para outra escola. Mas o fato que marcou aquele novo momento, na nova escola, refere-se à uma poesia escrita sobre o sino. Intitulada de Sino Amarelo, a poesia impressionou seu professor, que elogiou a sua criação e até chegou a duvidar da autoria daquela criação poética. A desconfiança do professor se dava pelo estilo de escrita de Almir, que era pragmático na prosa.

Mas o grande encontro se deu aos 15 anos. O encontro com Chico Buarque, com a bossa nova e com a música dos Beatles, despertou em Almir a vontade de tocar violão. Os contatos com a música também se fizeram em torno da música regional de Luiz Gonzaga, de Jackson do Pandeiro e das festas na vila dos comerciários. É importante atentarmos para como elementos que parecem anteporem-se, ou serem anteriores a explosão do *underground* no mundo e no Brasil, são decisivos na formação de uma sensibilidade contracultural em Almir de Oliveira. Isso mais tarde aparecerá na música que eles se empenham em fazer. A música do *Tamarineira Village* e do *Ave Sangria* é uma ode aos experimentalismos dos grandes músicos da década de 60 como Jimi Hendrix, Beatles e Rolling Stones, mas, também, dialoga com a música regional. As músicas, que mais tarde seriam produzidas, davam voz a esse cenário de múltiplas influências que Almir e seus companheiros da cena contracultural pernambucana tiveram.

¹⁸⁷ Almir de Oliveira Rodrigues, entrevistado por José Dário dos Santos, Ígor Amarante e Rayanne Santos em 4 de Junho de 2014. LAHOI, UFPE. Transcrição. p. 2.

Mas aí, quando veio essa fase dos 14 para os 15 anos, surgiu os Beatles, né, aí com os Beatles, me deu vontade de tocar violão, de fazer música, isso é parte deles e também da Bossa Nova, de Chico Buarque de Holanda, que eu me interessei em aprender a tocar violão. Eu já tinha tido muito contato com Luiz Gonzaga aqui na vila, que Luiz Gonzaga vinha tocar aqui na vila muitas vezes, sabe, naquela época essa vila ela... tinha... Como era dos comerciários, todo final de ano tinha festas lá no pátio, lá no meio onde tinha a feira, aí tinha brinquedos e tal e tal, e Luiz Gonzaga já vivia tocando, montava um palco, um palanque, Jackson do Pandeiro e artistas locais também. Mas foi justamente nesse período foi que me deu uma vontade de aprender a tocar violão, com 15 anos de idade eu fui estudar violão e comecei a... A história, né¹⁸⁸.

No que toca ao golpe de civil-militar de 1964, as lembranças de Almir vão no sentido do que acontecia no campo e na movimentação das ligas camponesas. Atravessado pela marca da perseguição, seu tio foi morar em São Paulo, para fugir da repressão, por conta de ter se organizado em reuniões para formação de sindicatos, com os operários da fábrica de Paulista. Almir não tinha a compreensão do que era o regime militar. A insatisfação ainda não tinha adquirido forma, como viria a ser na música e no comportamento mais tarde, mas a lembrança de menino, aos cinco anos de idade, que viu um familiar próximo fugir para não ser preso marcou e atravessou Almir. O medo do comunismo, que frequentou o Brasil naquele período, é relatado como uma entidade que ajuda a compreender os primeiros momentos da ditadura militar. O crescente clima de reivindicação por direitos trabalhistas e por legislação que protegesse os trabalhadores é contrastado com a lembrança de pessoas que trabalhavam e começavam a labutar cedo, como é o caso da mãe de Almir, que aos 12 anos já estava integrada na fábrica de Paulista. Mas o emprego não protegia ninguém da miséria, era comum, encontrar pessoas pedindo esmolas, depois de saírem do trabalho por velhice. Mas junto com esse clima de busca por direitos, também existiam as iniciativas populares e do MCP.

Nesse momento do relato é perceptível que a memória de Almir relaciona tempos próximos e também confunde algumas distinções temporais. Ele aproxima a categorização de pessoas que se organizavam em grupos operários com o Movimento de Cultura Popular, como também fala do ambiente de reivindicação das ligas camponesas e dos trabalhadores das fábricas. São momentos próximos, porém diferentes. O clima de reivindicação das ligas camponesas e dos trabalhadores de indústrias corresponde a um momento anterior ao do golpe militar, a emergência do regime militar solapou e reprimiu de forma agressiva a organização desses grupos. Por sua vez, o Movimento de Cultura Popular é contemporâneo desse momento anterior ao golpe civil-militar. A organização da perseguição, de um sistema de

¹⁸⁸ Idem, p. 3.

cerceamento e repressão a pessoas, categorizadas como comunistas está em outro momento, um pouco mais à frente da tomada do golpe. Isso não quer dizer que o regime não tenha perseguido e encarcerado indivíduos nos seus primeiros dias, muitos são os relatos de tais perseguições e demonstração de força, porém, o complexo de perseguição se estruturaria algum tempo depois.

Porém, nem só de repressão e ditadura vivia o Recife nos anos 1960. Um dos momentos marcantes, lembrado por Almir, retoma a presença e inserção da guitarra elétrica no cotidiano cultural da cena local. A guitarra elétrica viria a ser alvo das mais diversas polêmicas anos mais tarde. Vilipendiada pelos grupos mais tradicionais, e nesses grupos encontramos uma parcela da esquerda, e admirada por outros mais vanguardistas, seria alvo anos depois de uma marcha contra sua inserção na MPB. O instrumento, símbolo da ascensão do *rock and roll*, era visto como um símbolo da invasão cultural norte-americana. Mas, dadas as circunstâncias, é compreensível o temor que a presença de tais inovações eletrônicas causassem. Os Estados Unidos agiram como verdadeiro patrocinador dos golpes na América Latina e, quando a inserção dos bens culturais norte-americanos começou a florescer, era compreensível que parte da classe artística firmasse posição contra o *mass-media* norte-americano. A presença e aceitação da indústria cultural norte-americana funcionava, para parte da classe artística brasileira, como uma vitória do lado norte-americano na Guerra Fria que alcançava os domínios da cultura. A incapacidade do pensamento, a massificação dos gostos e a industrialização dos bens simbólicos, todos denunciados por Theodor Adorno na *Dialética do Esclarecimento*, atingia uma cultura que estava em um de seus momentos de ápice. Uma década antes, a *bossa nova* ganhava o mundo cantando as praias do Rio de Janeiro, a tristeza dos abandonados e o “ideal” de beleza da mulher brasileira. Tempos depois, a MPB se formava na alçada da bossa-nova e nomes como Elis Regina, Chico Buarque, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré cantavam o protesto e também as melodias de uma geração marcada pelo clima da Guerra fria e das utopias. Escolher a guitarra tinha a conotação de escolher um lado, e não necessariamente o lado que a classe artística dialogava naquele momento.

A presença da guitarra elétrica agitava os críticos dos jornais pernambucanos. Em artigo escrito no *Jornal do Commercio* de 12 de maio de 1968¹⁸⁹, Carlos Aranha, demonstrava sua insatisfação com o segundo lugar obtido no *II Festival Paraibano da Moderna Música Brasileira*. Diz o compositor: “Negar o som das guitarras é o mesmo que não utilizar o

¹⁸⁹ Recife. *Jornal do Commercio*. 12 maio, 1968.

refrigerador, o ar condicionado, porque são instrumentos (sic) inventados por estrangeiros”. Já Fernando Spencer, tinha posição crítica a presença do instrumento símbolo do modernismo norte-americano na música ¹⁹⁰. Chegando a escrever artigos contra os tropicalistas pelo uso da guitarra elétrica em músicas líricas.

A rotina das tradições era uma faca de dois gumes, segundo Almir. À medida que aprofundava a sensação de pertencimento, de identificação com um conjunto de símbolos e significados, também naturalizava as violências, os arcaísmos e as hierarquizações. Essa segunda dimensão, mais repressiva e disciplinadora, incomodava muito as iniciativas juvenis do estado, e com a veiculação de um modo de vida jovem e contracultural nos meios de comunicação de massa, tal confronto passou a ser mais incisivo. A musicalidade e a mensagem passada pela música dos Beatles, o filme Woodstock, e um conjunto de símbolos que aparecem e circulam através de intelectuais mediadores e divulgadores, faz com que uma crítica do tradicional comece a ser formulada de forma pouco programática e organizada. A permanência do conservadorismo e do tradicionalismo patriarcal era um dos elementos naturalizados por essa cultura oficial, era contra ela que os jovens se colocavam. Existia uma noção de que o mundo dos adultos era disciplinador, sisudo e de pouco espaço para a geração que estava se construindo.

Mas, é... Por falar nisso, justamente num outro lado dessas tradições, que também começaram a incomodar os jovens da época, né, da minha geração. Porque era uma tradição, por exemplo, que ela não permitia que, por exemplo, quando a gente era adolescente, chegasse em casa depois das 10 da noite dormia na rua, os homens. E era uma coisa tão rigorosa... As crianças, por exemplo, a gente aqui conversando, chegasse uma criança e sentasse aí, levava um tabefe no bumbum pra sair da sala, porque onde tinha adulto, criança não... Podia passar, mas parar e ouvir a conversa não. Não participava da conversa, senão podia levar uma chinelada... Ou até pra cortar o cabelo, pelo amor de Deus, o cabelo maior que tinha era do tamanho dele [Referindo-se a José Dário], sabe, aí de quem chegasse em casa com um cabelo do tamanho assim [referindo-se ao próprio cabelo], não ficava, não deixava os adolescentes, as crianças. Até contei, outro dia, que um colega nosso, o cabelo que ele cortava ficava todo raspado, ficava só com aquele pedacinho na frente, feio Ronaldo fenômeno fez um tempo desse. Ele chegou em casa um dia com o cabelo estilo Jack Danison, já era um pouco maior, isso aqui era raspado, aqui um pouco maior... Oxe, o pai dele disse "eu dou-lhe uma lapada, isso é cabelo de homem não, rapaz". Ele menino ainda, aí foi, saiu chorando, foi num barbeiro, né, cabeleireiro era de mulher, barbeiro era de homem. Aí, pronto, fez do jeito que o pai queria. Quer dizer, era uma coisa extremamente rígida, assim. A gente não conversava com as meninas, por exemplo, assim, você não estaria aqui (referindo-se a Rayanne Santos) como uma jovem, sabe, por que os rapazes ficavam separados das moças, pra namorar era uma dificuldade, pra bater papo e tal, sabe, era tudo muito mais distante, nesse ponto de vista¹⁹¹.

¹⁹⁰ TELES, José. *Do frevo ao Manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 115.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 6.

Mas essa relação dúbia, de deslumbre e estranhamento com a cultura oficial, oferece muitos mais elementos do que a simples oposição entre pertencimento *versus* negação. Existem níveis relacionais, e de complexificação, que vão ajudar a moldar parte da sensibilidade underground que se formulou em Pernambuco nos anos 1960 e 1970. Um exemplo disso é como signos da cultura oficial vão ser relidos a partir de uma perspectiva que nem os autores das obras planejavam. Sempre é apontado por Almir, a importância da figura de Luiz Gonzaga, em seu conjunto de referências. Se analisarmos o contexto histórico em que se insere o personagem Luiz Gonzaga poderíamos remetermo-nos a uma leitura que antepusesse a mensagem da contracultura com a mensagem regionalista e de reafirmação da tradição por parte de um nordeste que perdeu seu protagonismo. De um lado, a mensagem com pretensão universal e de crítica da modernidade da Contracultura, do outro, a reafirmação do regional, que se vê sacudido pela chegada demolidora de uma indústria cultural de fôlego e com potencial. No geral, a velha dicotomia do Universal contra o Regional.

Mas, a leitura que gostaríamos de atentar parte de outro pressuposto. A contracultura que se formulou em Pernambuco é tributária dos signos universais, mas, também, dos regionais. É na relação de um com o outro que encontramos a mensagem contracultural do *Ave-sangria*, do *Phetus 33*, de *Lula Cortes*. Se tomarmos como análise fria e dualista, a figura de Luiz Gonzaga, cairíamos na velha contradição do regional contra o enlatado ou do universal contra o local. Mas, o que defendemos é que as relações na cultura e na história são muito mais complexas que os pares de anteposição. É nesse sentido, por exemplo, que se começarmos a ler as músicas do baião como um arquivo, encontraremos muito mais que a velha promoção dos símbolos do sertão e do nordeste tradicional. Um dos componentes que ascendeu o baião e o forró ao posto de cultura oficial foi a denúncia poética das condições de vida do homem sertanejo, do ritmo duro da desigualdade. Para jovens compositores e artistas, tal denúncia se converteu numa das primeiras formas de compreensão do universo à sua volta, a condição de revolta e estranhamento com a cultura acontece com esses bens culturais. Não é apenas a música dita enlatada e com pretensão universal que proporciona uma mudança na compreensão do ambiente à sua volta. Pressupor que a denúncia das condições de vida, cantadas nos choros regionais da sanfona de Luiz Gonzaga, não exerceu influência sobre uma geração que o toma como referência, é priorizar um em detrimento do outro. Ainda existe um outro elemento, que é o de tomar a cultura local sempre como agente passivo dos estrangeirismos e da indústria cultural, fato que não consegue dar conta da complexidade das expressões culturais. É importante atentarmos para a contemporaneidade de parte dessa

geração, que se ergueu simbolicamente contra as repressões e desvios do tradicionalismo, com as produções culturais regionais, que ganhariam voz nacional, como é o caso de Luiz Gonzaga e de sua música.

Se tomarmos letras de canções como: Asa Branca, Paraíba, Último Pau de Arara, Aquarela Nordestina, encontramos um tom forte de denúncia da condição social do homem sertanejo e, principalmente, da condição de marginalidade que essa região ocupava, em relação ao sul e sudeste do país. Fato interessante é que a primeira noção de *outsider*, de marginalização que Almir conheceu, é cantada e representada pelo que no futuro seria seu oposto. Talvez, isso explique, mais tarde, os shows que Luiz Gonzaga participou dividindo palco com os representantes do *underground* pernambucano. Agora, quando falamos que existem referências e aproximações entre os contraculturalistas, e um certo tipo de fazer cultural, que é próximo da cultura oficial, não estamos afirmando que são iguais. As diferenciações existem e são importantes. A sensibilidade *underground* e a denúncia cantada do baião se aproximam na condição da denúncia da marginalidade, do *outsiderismo*. Mas, enquanto um se sente bem na condição de marginal e de negação do estabelecido, outro deseja a integração e a participação.

O tom repressivo da cultura se mostrava, para Almir, no dia a dia de jovem no Recife provinciano e tradicionalista. Ao entrar na universidade, e a essa altura já influenciado pela sensibilidade do *underground*, era adjetivado de estranho, sofria com as atitudes agressivas que continham: amedrontamento, puxões de cabelos, piadas com banho e *hipperismo*. O fato de gostar, e demonstrar que gostava de Caetano Veloso, era visto como uma expressão de crítica e, mais que isso, demonstrava apoio a um tipo de forma de pensar que agora era declaradamente inimiga do Estado brasileiro. Cantar, *Soy louco por ti América*, era uma clara referência e homenagem ao que aconteceu em Cuba, na revolução de 1959. O clima de medo, segundo Almir de Oliveira era grande, mas a sensação de expressar, por meios que não-convencionais o seu protesto também motivava. Era uma mudança de paradigma. Agora, se expressar politicamente, incluía vestimenta, cabelo grande, casacos norte-americanos, roupas orientais, drogas e música, muita música.

Rapaz, eu me sentia ameaçado, me sentia... Eu acho que eles mais se sentiam estranho no ninho do que eu, porque eu que os incomodava como a expressão de liberdade. Porque no período da ditadura militar, é... Não só o engajamento político, mas também a maneira como você se expressava, ou como você erra, assim, fisionomicamente, mostrava que a pessoa não era a favor do regime, porque existia todo um tradicionalismo em tudo isso que eu tô falando pra vocês, o cabelo, das roupas, tudo isso fazia parte de um modelo que a gente tava, sabe, saindo desse paradigma, tava colocando outro modelo. Aquilo tudo que se vê das fotos da gente,

ninguém usava aquelas roupas não, aquilo eram coisas, sabe, de quem estava querendo liberdade de expressão, já que a liberdade de expressão era muito restrita, entende. Então na faculdade quando eu chegava com um casaco bem grande, parece ter sido um casaco de... Não sei de onde era aquele casaco que eu arrumei não, era uma coisa parecida com coisa da Marinha, assim, um azul escuro... Um cabelo já meio grande, tal, dizendo que gostava de Caetano Veloso, “Soy loco por ti America”, não é?! Aí então eles olhavam que a gente... Eu tinha mais alguns colegas que apesar de não ter cabelo grande mas tinha outra visão da... De política, né, de regime... Democracia, de ditadura, dessas coisas, e isso incomodava eles e a mim particularmente porque eles ficavam insistindo “Hippie, qualquer dia desses vou cortar teu cabelo e da-lhe um banho”. De vez em quando na... Durante a aula puxava meu cabelo eu soltava o braço pra... Sabe... Pra me defender, né. Nunca fui agressivo não, mas numa circunstancia dessa você tem que...¹⁹².

O que traz uma dimensão interessante ao relato de Almir é a percepção da adjetivação e da categorização que os regimes fazem, mas ainda, que se portar contra a racionalidade técnica e autoritária que se estabelecia no Brasil, era uma forma de se colocar na lista de subversivos. A ideologia de segurança nacional, em seus pressupostos teóricos, possuía alguns conceitos que falavam da relação Estado e indivíduo. Um deles, dos mais utilizados diga-se de passagem, era o de *Guerra Psicológica Adversa*¹⁹³. Tal conceito, se firmava na aceção de guerra interna, ou seja, todos eram vistos como possíveis inimigos do Estado. Assumir uma expressão, tomar partido, ainda que simbolicamente, era uma forma de tornar-se um inimigo potencial do aparato estatal. O conceito de subversão, tão utilizado nos anos 1960 e 70 é oriundo da guerra psicológica adversa. É, nesse sentido, que compreender a importância da tomada de posição, ainda que diferente dos modelos tradicionais de oposição é importante. Ao tomar partido na sensibilidade *underground* Almir se colocava entre mais de duas forças perigosas. Primeiro, ia contra uma visão tecnocrática do mundo que chegava no Brasil com a tomada do poder pelos militares. O processo de modernização e tecnocratização da máquina pública do Estado brasileiro foi possível apenas sob a égide do autoritarismo e da coerção. A segunda força, ao qual os contraculturalistas foram contrários, é a tradição. Rejeitavam alguns elementos da cultura em que estavam inseridos, primeiro, pelo fato de se sentirem presos, sufocados e reprimidos; segundo, por compreenderem que o tradicionalismo também serviu de justificação ideológica para o golpe. A terceira força, por sua vez, correspondia ao aparelho estatal, que imbuído da visão tecnocrática, mas vestido com roupagens tradicionais, operava uma perseguição à toda forma de sensibilidade que se colocasse contra os chamados *Interesses Nacionais*.

Mas, a conversão em um *desbundado*, não foi um fato repentino, aconteceu aos

¹⁹² Ibidem, p. 6.

¹⁹³ MARTINS, Roberto R. *A Segurança Nacional*. São Paulo: editora brasiliense, 1986.

poucos. O tempo da escola, citado no começo do capítulo, adquiriu sobre Almir uma força importante na sua forma de ver o mundo. A contracultura é antes de tudo, uma cosmovisão, um discurso, que reúne dentro de si vários outros discursos e sensibilidades. O contato com a literatura *beatnik* e *existencialista* foi importante para a formação de Almir, junto com a leitura desses autores, também se inteirou sobre o ideal de comunidade, tão em voga nos anos 1960. O interessante desse ideal de comunidade é que muitas vezes aparece como uma formulação da contracultura que não foi teorizada, mas, na verdade, é uma reminiscência que persiste no Ocidente com relativa insistência. Hermann Hesse e Martin Heidegger trataram dessa volta ao ideal de comunidade, assim como o romantismo. *Peter Camenzind* e *Serenidade*, obras dos respectivos autores tratam do ideal de comunidade que se perdeu com a modernização das sociedades ocidentais. Enquanto em *Peter Camenzind*¹⁹⁴, encontramos um jovem que se questiona e se aflige por valores perdidos nas grandes cidades, que por sua vez existiam em sua comunidade. Em *Serenidade*¹⁹⁵, o que aparece é a temática do desenraizamento causado pelo imperativo tecnológico e técnico científico. É interessante pensar que, muitas vezes acusada de um fenômeno anti-razão, a contracultura busca seus temas em inquietações que passam pelo crivo da racionalidade, claro que marginalmente, mas que ainda assim estão presentes e se valem da visão que mais tarde renegariam.

É se baseando nesses temas, que Almir de Oliveira vai se aproximando da sensibilidade contracultural e da crítica do *american way of life*. É interessante notar que nas formulações do contraabaixista, no que toca a crítica do *establishment*, existe proximidade com os temas do existencialismo, da contracultura e, principalmente, da crítica das conquistas e imperativos da modernidade. Progresso, Felicidade, Razão, Ciência são categorias criticadas e postas sob suspeitas. Segundo ele, observação feita desde a adolescência. Mas, junto com esses temas, caros as sociedades desenvolvidas do capitalismo, encontramos, também, elementos que são próprios da realidade brasileira. O racismo, o machismo, a miséria e o tradicionalismo são citados como mazelas que o levaram a pensar o tipo de sociedade em que estava vivendo, como era grande a enganação causada pela crença nesses ideais. A conquista da felicidade, tão divulgada com as conquistas da modernidade, não se faziam presentes.

Olha, foi justamente nessa época que eu comecei a escrever poesia e na época dos Beatles, foi quando eu comecei a tomar conhecimento, por exemplo, dos beatniks, dos existencialistas, essa questão de morar em comunidade. Porque o que eu vinha observando da infância até o começo da adolescência é que todo aquele modelo de... Vamos dizer assim, de progresso humano, de felicidade, é... Eu via que não se... não

¹⁹⁴ HESSE, Hermann. *Peter Camenzind*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1972.

¹⁹⁵ HEIDEGGER, Martin. *Serenidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 1958.

se punha em pé, as promessas que faziam de que a gente seria feliz... Não, você estude, faça faculdade, ganhe um bom emprego, case, tenha filhos e tudo mais, que todo sistema tá trabalhando pra que você seja feliz e pra que isso seja sua felicidade. Eu vi até um... A algumas semanas atrás, uma palestra que tava assistindo, falando do modelo americano da... no período da Revolução Industrial, quando eles estabeleceram, né, aquela coisa da indústria, colocando que a felicidade do povo americano é o consumo, então quanto mais se... Quem mais podia consumir era mais feliz. Então quando eu via as fábricas, o pessoal passando por aqui, porque não tinha muro essas casas, o pessoal descendo aqui o Alto Zé do Pinho, a Mangabeira, Manoel Conceição, indo pra fábrica da Torre, todo mundo falando... A tecnologia, a ciência, tudo aquilo se dizia que era para o progresso das pessoas, para melhorar a condição de vida das pessoas, a sociedade é... Serviço social contra o Mocambo era um órgão que tinha aqui do Governo pra, pras pessoas do... Viveram dignamente, invés de Mocambo, né, que não era uma favela, chamava de Mocambo. Então eu acreditava que tudo isso ia trazer felicidade para as pessoas, relativamente até que traziam, porque traziam... Oportunidades de emprego, uma série de coisas que eram boas. Por outro lado, é... Eu passei a ver com o tempo que muitas daquelas coisas que estavam prometendo... Eu não tava vendo felicidade nas pessoas. Por exemplo, apareceu a Coca-Cola, então todo mundo achava que Coca-Cola era a melhor coisa do mundo... Tempos depois se sabe que é um... Um refrigerante, mas que não tem tantos benefícios à saúde quanto se pregava que fosse. E outros produtos alimentícios que com o passar do tempo eu vim percebendo que não é bom como eu pensava que era bom... Entendeu, as pessoas pensavam que era bom... Com o tempo não, não é tão bom assim, né, eu vejo hoje em dia muitas restrições de determinados tipos de alimentos. Quer dizer tudo, todo um... Estilo de vida que eu vi muita gente infeliz nesse meio da História, né. Pessoas, por exemplo, que a família era feliz, mas, comentava-se que o marido tinha uma amante, que aquilo tinha causado um problema na família, ou que a moça casava como homem casado, que aquilo era outro problema, que o outro era homossexual e a polícia queria baixa-lhe a ripa quando ele dançava, cantava no meio da rua, não é¹⁹⁶.

Visualizar que a tradição e a cultura onde se está inserido é repressiva e, em certo ponto, como diz o personagem de Hermann Hesse, desconfiar que seja pouco sincera é uma das atuações do ente contracultural. Mas, também, é próprio de tal revoltado¹⁹⁷, se portar como contestador de parte do que ela representa, lidar com as marginalizações que decorrem de sua posição frente ao *Establishment* é um outro passo. O que aconteceu a Almir em alguns de seus momentos na Universidade, dão o tom de como era lidar com esses dois movimentos. A sua estadia no ensino superior era ao mesmo tempo a necessidade de uma formação para ter uma carreira no *status quo* e, também, um contato com pessoas que não aderiam a sua forma de pensar. O encontro com esse grupo possibilitava que alguns conflitos se estabelecessem. O primeiro conflito está na universidade, a instituição que possibilitava e representava o ideal tecnocrata. A faculdade de Engenharia, com o seu pragmatismo da racionalidade instrumental, lidava com uma figura que rejeitava o discurso que ali operava. Dentro das fileiras da necessidade de ter uma carreira, uma profissão e um projeto de vida guiado pela

¹⁹⁶ Ibidem, p. 8.

¹⁹⁷ Revoltado aqui compreendido na acepção Camusiana de rejeição de um determinado *Status quo*. Ver *O Homem Revoltado*.

lógica utilitarista: um músico com roupas hippies, cabelos despenteados e fã dos Beatles. Porém, a condição de filho da classe média baixa, fazia com que o baixista se visse necessitado da formação que a universidade proporcionaria. Mas, ao mesmo tempo que se encontrava em uma das instituições do *establishment*, Almir fazia sua mensagem política ecoar. Aqui, o significado do que é o político ganha novos traços. O político não vai se resumir nas esferas das instituições e dos espaços tradicionais da esfera pública. Político passa a também significar o que se vive no cotidiano, a esfera dos micropoderes. É por isso que, o ato de se colocar contra o sistema é uma atitude política. Antes, o lugar das instituições representativas e dos jogos do poder, agora, o que se compreende como espaço das iniciativas individuais de bem-estar e de empoderamento.

Outra esfera que causou problemas com sua escolha pela música e pelo *contraculturalismo* foi a da família. Ao declarar em casa sua predileção pelo *desbunde*, que inicialmente era um simples músico de bailes juvenis foi tratado como vagabundo. O estigma da vagabundagem não chegava apenas pela dimensão familiar. Almir também se defrontava com a postura que a sociedade de então tinha com os músicos e artistas no geral. Mas, vale ressaltar, que nosso personagem, mesmo sendo participante ativo do *underground* local, e imbuído de todo ideário contracultural de fim dos anos 1960 e início dos anos 1970, não abandonou a universidade, a formação profissional. Por ser de uma família de classe média baixa, a rejeição total e fuga do sistema se tornava dificultosa. Outro fato, que é digno de nota, é que, foi através dessa profissão auxiliar de músico de baile que ele conhece e se ambienta na cena local. É possível pensar então em duas dimensões que ser músico e mais tarde, desbundado, conferia. O fato de ser músico já te colocava numa certa perspectiva de marginalização, se aliar ao desbunde e a contracultura abria uma outra dimensão: a de músico e hippie¹⁹⁸. Agora não era mero partícipe de um grupo outsider, mas de dois. A condição de músico, em uma sociedade que ainda estava na esfera da necessidade, dificultava sua inserção familiar. Aliado à isso, temos a identificação com o *underground*, que duplica a inserção e aceitação nas relações familiares. A forma como os músicos eram vistos é relatada pelo músico em um dos trechos da entrevista. Diz-nos:

Olha, quando eu comecei a dizer que queria ser músico profissionalmente aí foi problema, porque, até então, o músico era considerado um vagabundo, simplesmente. No Rio de Janeiro, na época do Samba, a turma ia presa por que tava tocando Samba... E aqui, sabe, especialmente depois que... É... Justamente... E o

¹⁹⁸ Nos anos 1970 em Pernambuco Hippie era tomado como sinônimo de desbundado. Em certo ponto, Hippie era uma expressão mais popularizada, enquanto que desbundado era oriundo de círculos mais próximos da esquerda e das discussões sobre a cultura.

músico aqui era considerado um vagabundo. Tem até uma história de Jackson do Pandeiro que foi fazer um show na casa de uma figura é... Da elite aqui de Recife e foi uma pessoa que, aparentemente, minha sogra e o marido dela que era meu sogro foi jogador do Náutico na década de 50, formava um trio que era Manuelzinho, Caiçara e Lula, Lula era zagueiro que era meu sogro. Então, foi ter uma festa na casa de um figurão e foi Jackson do Pandeiro com a mulher dele lá, eu sei que alguém lá quis falar com respeito com a mulher dele, então o pau comeu, não sei o que e tal, porque o pessoal achava que a mulher que tava... Que era artista não merecia respeito, ou as bailarinas que dançavam nos programas de televisão não mereciam respeito... Quer dizer... A visão que eles tinham, o tratamento que davam em relação a artista era dessa forma, especialmente músicos, né, artistas plásticos... Por ser da elite não, aí já era uma coisa... Já era um hobby um dom, né, mas pra música não, era vagabundagem quem fazia música, quem não queria nada na vida ia fazer música, então isso refletia, porque o pessoal ficava com essa... Noção, com essa preocupação também, música não da nada na vida, quem é que vai se sustentar com música. E eu tinha, já desde menino, queria ser engenheiro e tal, mas isso gerou uma reação como era, sabe, de se esperar, como da família, como do meio social, até na escola, na faculdade como eu já contei, havia muita reação contra isso¹⁹⁹.

Mas, se engana quem acha que a leitura contracultural de Almir de Oliveira se reduz ao ponto dos desbundes. O encontro com o *underground* é possível por conta de um conjunto de relações que se cruzam e se influenciam. Não só a literatura de contestação, mas também um conjunto de autores, que ajudaram a formular parte da sensibilidade dos anos 1960. Simone de Beauvoir, Sartre, Gogol, João Cabral de Melo Neto, foram literaturas que passaram pelas mãos do músico. Um fato interessante é a presença de nomes regionais. Referências à João Cabral de Melo Neto, Graciliano Ramos e outros, nos ajudam a compreender a sensibilidade *underground* que foi se desenvolvendo e ganhando espaço na produção e inserção artística do baixista. É desse modo que, ao tomar consciência das relações de miséria e exploração em que estava vivendo, o artista vai formulando sua atitude de rejeição ao *status quo* na qual estava inserido. É importante a percepção de que a literatura que Almir consumia e se informava, principalmente a que vem da Europa e dos Estados Unidos, não dava conta da complexidade das relações que se passavam aqui no Brasil. E, como foi dito anteriormente, a presença de uma sensibilidade regional que se insurgia, cantava, poetizava e escrevia sobre as mazelas da miséria e da desigualdade, foi importante na formação dupla do nosso personagem: como artista e desbundado.

O momento do golpe civil-militar era para Almir um momento de passagem, estava chegando no colégio Salesiano, no período em que aconteceu o golpe. Era um adolescente que recém-chegado em uma escola tradicional do Recife, se desdobrava entre o cultivo das artes e os estudos para a futura formação de Engenheiro. A percepção que ele demonstra ter do momento em que o regime militar se instalava no país, é de que já havia um desenho se

¹⁹⁹ Ibidem, p. 9.

materializando com a intenção da tomada do poder pelos militares, porém, havia, por parte da sociedade civil, segundo ele, um certo descrédito que realmente viesse a acontecer. Um dos motivos citados, era de que não havia coesão nos setores das forças armadas, uma parcela tinha interesse e outra parcela se mostrava contrária.

Mas, o que esse momento da narrativa nos aponta, é que essa “divisão” dos militares era uma realidade nos anos 1960, porém, diferia do que nos é relatado. A formação das Forças Armadas dos países da América Latina, após a II Guerra Mundial, com a emergência da Guerra Fria, mudou radicalmente a compreensão e treinamento desses esquadrões. Anteriormente, o treinamento e a “ciência militar” estava mais próxima de países como Inglaterra, França e Alemanha. A mudança nas relações de poder na geopolítica do mundo, fez com que os Estados Unidos se colocasse em relativa hegemonia no continente americano. Apoiado pela doutrina Monroe e pelo Macarthismo, o exército brasileiro recebeu treinamentos e formação, apoiando-se na ideia de Doutrina de Segurança Nacional, que viria a fundar a Escola Superior de Guerra.

Quase todos são membros da arma de artilharia; muitos foram integrantes da Força Expedicionária Brasileira (FEB) e combateram os fascismos europeus ao lado do Exército americano; são geralmente alunos brilhantes de escolas militares e antigos estagiários da Escola Superior de Guerra – alguns são membros do corpo permanente da Escola; e quase todos estudaram nos Estados Unidos²⁰⁰.

Um engano que a memória do nosso personagem oferece ao lembrar, é a de que havia uma oposição clara ao golpe dentro das forças armadas. No que toca a oposição ao golpe nos variados setores das forças armadas, sim existia, porém, com a emergência do golpe eles foram depurados e expulsos. Mas, o que nos aponta a historiografia, é que os militares discutiam as formas do golpe e sua duração. Os partidários de uma intervenção mais demorada e de perseguição à chamada subversão, ficariam conhecidos como os Linhas-duras, eram liderados pelo General Costa e Silva. Um outro grupo, igualmente importante, eram os chamados Sobornnes, acreditavam no combate ao comunismo e às esquerdas através da repressão. Entretanto, defendiam uma agenda econômica modernizadora e a devolução do poder aos civis, assim que alcançada a estabilidade, esse grupo estava sob a influência do General Golbery do Couto e Silva. É importante discutirmos o conceito de linhas-duras, já que inicialmente não existia uma ideia de grupo organizado, situava-se mais como um estado de espírito e uma certa forma de pensar o regime de 1964. É a imprensa, junto com setores

²⁰⁰ CHIRIO, Maud. *A “primeira linha dura” do regime militar: trajetórias de oficiais do Exército nos anos 60 e 70*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011, p. 5.

das forças armadas, que vão ajudando a cristalizar a ideia de um grupo organizado e contrário às ações, do então General Castelo Branco.

A expressão “linha dura” não tem inicialmente o sentido de um grupo ou de uma facção para os oficiais que a reivindicam, mas de uma linha política de contornos incertos, de um “estado de espírito” e de uma determinada interpretação da “Revolução” de 31 de março de 1964. Foi este o sentido que lhe deu o almirante Sílvio Heck, em julho de 1964; ou o general Olympio Mourão Filho, que desencadeou o golpe de Estado, quando se considerou, no mês de agosto do mesmo ano, de “linha duríssima”.² Foram jornalistas e analistas políticos que, na mesma época, transformaram em grupo – dotado de líderes, de representantes e, portanto, de certa coesão interna – o que era então apenas uma expressão de identificação. Em agosto de 1964, no *Jornal do Brasil*, o jornalista Carlos Castello Branco cinde assim o mundo militar em dois campos: os moderados, de um lado, e a linha dura, do outro: uma dicotomia predestinada a um belo futuro²⁰¹.

Não é digno de estranhamento o fato de que nosso personagem tenha reproduzido as convenções que os jornais tinham formulado à época. Além de demonstrar certa atenção ao que era transmitido nos anos 1960, atesta sua narrativa em verossimilhança com os acontecimentos, pelo menos em duas dimensões: a da memória e os jornais. Vemos sua memória se esforçar em reelaborar lembranças e acontecimentos passados e, ainda mais, encontramos parte dos conceitos utilizados para explicar certas complexidades nos veículos de imprensa do período. Mas, não só os acontecimentos políticos fazem parte da lembrança dos anos 1960. Junto com as referências as dificuldades de viver em uma ditadura, encontramos a lembrança das resistências artísticas dos festivais, das músicas e de todo um cenário de crítica ao regime, que foi formulada por uma parcela significativa dos artistas da MPB, do cinema, do teatro, das artes plásticas naquele período.

Olha, eu já tinha visto, a gente já tinha visto, já tinha passado por aquela fase dos festivais onde... É até simbólico, né, Geraldo Vandré com "Disparada" e depois com "Caminhando", né, "caminhando e cantando e seguindo a canção", que a partir dali se você dissesse, alguém escrevesse, fizesse música com qualquer coisa relativa aquilo ali, falando diretamente de liberdade, sabe, de que estamos sendo cerceados a liberdade e ser incisivo como Geraldo Vandré foi, você ia ser preso, quiçá até desaparecer do mapa, por conta disso, então pra a gente demonstrar, pra a gente falar, ou fazer uma música que não fosse... É... Não fosse uma música que... É... Concordasse, de certa forma, com o que eles pretendiam, quem falasse ou quem fizesse música dentro dos padrões tradicionais estariam sãos e salvos da... Dos grilhões deles²⁰².

A desconfiança com o desbunde, com os *outsiders*, por parte do *establishment*

²⁰¹ Idem. p. 2.

²⁰² Almir de Oliveira Rodrigues, entrevistado por José Dário dos Santos, Ígor Amarante e Rayanne Santos em 4 de Junho de 2014. LAHOI, UFPE. Transcrição. p. 11.

político, é apontado na recepção que as músicas recebiam nos festivais. Boa parte das músicas eram apresentadas nos festivais através de performances de seus autores. Almir, recorda desse momento e toma como significativo da sua compreensão de rebeldia artística. Ao referenciar figuras icônicas da música de protesto, se coloca como um partícipe daqueles festivais. Mas ainda, sua participação como espectador o fez formular mais tarde, muitas de suas canções nos grupos em que participou. O aprendizado do uso da metáfora e do uso da palavra foram uma das inspirações que a música de Geraldo Vandré e Chico Buarque lhe apresentaram. A expressividade de Caetano Veloso e Gilberto Gil foi outra fonte tomada como referência. Mas, não só a perseguição por parte do aparelho repressor do Estado era uma presença naquele momento, havia por parte de setores radicais e tradicionais da esquerda, uma resistência com o tropicalismo de Gil e Caetano. Mas o que nos interessa aqui é compreender como o tropicalismo foi apropriado em uma leitura *underground*.

Agora quem colocasse uma coisa, quem fizesse uma música que fugisse desses padrões já era visto com uma certa... Com uma certa cautela por eles, né. Como, por exemplo, quando Caetano chegou, com aquele cabelo ouriçado dele, cantando "Alegria alegria" foi, sabe, um, é... Criou uma... Uma expectativa diferenciada neles que era os censores. Porque ele tava falando uma coisa que, sabe... A princípio parecia que aquilo era um hino à alienação, porque ele não tava dizendo diretamente que era contra ou a favor do sistema, mas tava contando uma história que não remetia eles a saber o que é que ele tava querendo dizer a princípio. Agora a expressão dele e a maneira dele fazer a música, o tipo de música que ele tava fazendo já mostrava que ele não estava é... Vamos dizer assim, ligado aquele tipo de pensamento, aquilo tipo de postura, né, política, social e tal e comportamental. É, que acontece, quando a gente começa a fazer música, a gente fez música também com essa leitura e que a gente devia fazer uma música que mostrasse o que é que a gente era, já que a gente não tava a favor daquilo ali, não ia fazer uma música tradicional, fazendo uma coisa assim bem, sabe, bem linear e ficando, inclusive, fora desse... Dessa questão que tava acontecendo no país. Então foi uma maneira da gente expressar tanto a criação que a gente queria expor, como a opinião e a posição de agente em relação a tudo aquilo, não é, a gente começou a escrever coisas que fossem a liberdade, sem falar na palavra liberdade, mas mostrando que a gente tinha liberdade de dizer como a gente queria, da forma que a gente queria, mesmo que não fosse diretamente falando em dizer que é contra o regime²⁰³.

No tropicalismo, a pretensão de unir o universal com o local, é um dos eixos centrais da proposta artística. Se valendo das inquietações, que derivam dos modernistas da Semana de Arte Moderna, os tropicalistas propunham uma linguagem do Brasil que não renunciasse o diálogo com o que as vanguardas mundiais estavam falando e fazendo. A antropofagia era um dos paradigmas do tropicalismo. Mas, o que vemos na relação que o músico, personagem dessa narrativa, tem com as lembranças dos marcos musicais do tropicalismo, que foi *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*, é uma reinterpretação a partir do *underground*. A mensagem

²⁰³ Idem, p.11.

da experimentação, do marginal e do questionamento dos costumes através da música, da descoberta de si e da expansão do subjetivo, foram aprendizados que o tropicalismo de Caetano e Gilberto Gil apresentou para Almir. Porém, no que toca a presença do tropicalismo e das implicações conceituais, precisamos compreender que a cena pernambucana, anterior ao *underground* contraculturalista, foi uma das formuladoras do conceito de tropicalismo, além, de também colocar, parte desses futuros integrantes no fazer artístico. A presença de intelectuais como Jomard Muniz de Britto, Teca Calazans, Paulo Guimarães, Carlos Aranha, Aristides Guimarães e Celso Marconi, foi importante para a formulação do Manifesto tropicalista de 19 de abril de 1968, e é também com o diálogo desses vanguardistas com Caetano, Gil e Glauber Rocha, que o tropicalismo em sua versão nacional ganha vigor.

As versões sobre as influências vão por dois caminhos. Em uma, a de Caetano, há o reconhecimento da influência, mas não há o tratamento de ver a experiência do tropicalismo local, como componente decisivo da formulação vanguardista. Em outra, há uma percepção de débito, com o que aconteceu durante a estadia de Caetano e Gil em Pernambuco no ano 1968. Em entrevista com Silvio Osias, o autor de “*Alegria, Alegria*” declara que Pernambuco está muito presente nas formulações tropicalistas, porém, afirma que não foi decisiva para a formação do movimento tropicalista. Já o intérprete de *Domingo no Parque*, em entrevista a José Teles, aponta para a importância do contato que teve naquele ano com elementos e expressões da cultura pernambucana.

A presença da força simbólica que uma metáfora contém, e do seu aprendizado com o que viu nos festivais de MPB dos anos 1960, é trazido por Almir em uma das composições de sua banda. As reminiscências do músico, que servem como fios e rastros dessa narrativa, vão nos apresentar os seus companheiros: Marco Polo, Ivison Wanderlei, Paulo Rafael, Zé da Flauta, Júnior do Jarro e Gilú Amaral, como também a produção artística da banda. A primeira que nos é mencionada é *Lá Fora*, música do álbum *Ave Sangria*, de 1974. A menção feita a essa música seguia na esteira do discurso de força política que tinha o comportamento, a música, a insubordinação. Retomando os valores da contracultura, o baixista nos conta como a crítica da ditadura estava presente nas músicas da banda. Tudo isso, através de brincadeiras e do esmero astuto das palavras.

Se bem que em determinadas músicas como “Lá fora”, por exemplo, o Marco escreve explicitamente “E o silêncio costurado na boca de um guarda”, né, mais do que isso era até perigoso, mas dentro do que a gente conseguiu expressar, né, como em “Dois navegantes” eu falo claramente que “Não deixes a vela apagar”, ou seja não deixe sua vida apagar, “Nem o mastro cair”, ou seja, não se curve diante dessa situação de opressão, né, “Nem a corda prender”, ou seja, é a liberdade, “Só deixes o

vento que solta teus cabelos", que a inversão, o inverso do prender é o soltar, né. Eu até não gostei quando um cantor cantou essa música e modificou, botou "Só deixes o vento que sopra teus cabelos"... É que solta! "Aqui estamos juntos, aqui estamos sós", por que nós estávamos sós diante de toda aquela repressão que tava havendo, né, "Lutando", sabe, "Lado a lado", quer dizer, estávamos 2, mas estávamos lado a lado, não estávamos um na frente do outro, mas de lado a lado, em busca justamente disso, de manter-se, é... Seguro nos seus ideais e buscando a liberdade de expressar e de ser aquilo que a gente queria ser, você ter liberdade de escolha de tudo que você quer ser na vida. Porque como é que a gente pode querer ter progresso, tanto exterior como interior, se a gente não tiver o direito de... Além de escolher, de discutir a respeito, né, de exercitar o senso crítico, de poder perguntar como fazem as crianças e os filósofos, perguntam, né, às vezes os adultos se incomodam com as perguntas das crianças, mas a gente com o tempo, a gente perde essa sapiência de perguntar, de perguntar a si próprio, de perguntar ao cotidiano, de perguntar ao modelo o que é que a gente deve fazer, né, de certa forma o pensador, o pensamento, o processo de pensar, ele tava sendo, é, bloqueado, determinado, você só pode pensar até aqui, fazer até aqui, ser até aqui, estar até aqui, daqui pra aqui você não pode, 10 horas da noite você não entra mais em casa, se a senhorita perder a virgindade antes casamento é expulsa de casa e ninguém na sociedade vai lhe aceitar, vai ter que ir pra zona, pois é, era uma coisa terrível, né, você se via numa situação, sabe, de opressão muito grande²⁰⁴.

A situação de opressão, que nos é narrada ocorre em dois níveis. O primeiro, notadamente político, correspondia ao momento de endurecimento do regime militar através da repressão instaurada pelo General Costa e Silva com o AI-5. Esse ato institucional, dispositivo jurídico utilizado dezessete vezes pela ditadura para propor alterações e cercear direitos, foi o mais duro de todos os atos impostos e dava poderes de exceção ao presidente. O segundo nível dessa opressão não chega pela via política, mas pela dimensão do cultural. Existe um clima de cerceamento, de opressão que é causado pelos costumes, pela presença da família, por valores que teimam em se colocar como autoexplicativos. É importante atentarmos para o fato de que ambas as dimensões se imiscuem, se relacionam. As concepções políticas só são possíveis graças a um estabelecimento cultural, do mesmo modo que a cultura e o primado do simbólico é atravessada por questões políticas. E é esse discurso de politização da cultura que a contracultura coloca na arena. Agora o feminino, o pessoal, a esfera privada e o existencial vão adentrando o espaço que antes cabia ao discurso do coletivo e das fórmulas clássicas de identidades.

Conduzindo ao superinvestimento do existencial (na multidão de 1968 surgem movimentos radicais de libertação das mulheres e dos homossexuais), assim como à diluição dos estatutos e oposições rígidas, o processo de personalização desfaz a forma das pessoas e as identidades sexuais, agencia combinações inesperadas, produz plantas desconhecidas e estranhas. [...] O que significará "política"? O político e o existencial já vão deixando de pertencer a esferas separadas, as fronteiras se confundem, as prioridades balançam, riscos inéditos se impõem com menos "dureza": a uniformidade e a monotonia não ameaçam o deserto, não temos

²⁰⁴ Ibidem, p. 12

que chorar por ele²⁰⁵.

É nesse sentido que o *Tamarineira Village/Ave-Sangria* critica a política fazendo arte, ao mesmo tempo se opõe ao modo de vida estabelecido. O que se dava em termos de opressão não afetava apenas o campo político, mas também o existencial. O regime legitimava a repressão política, mas, também, fez que os espaços e as expressões simbólicas reagissem contra a opressão. A reação muitas vezes se deu no nível da luta armada, mas a outra saída foi o escapismo, a militância na contracultura, a crítica do mundo simbólico e da cultura. O sentimento de opressão narrado por Almir, encontra outras vozes nos documentos dos anos 1970. Lucy Dias, em *Anos 70: enquanto corria a barca*, narrando a aventura de um desbundado nos diz:

Encontrei um país machucadíssimo, uma repressão violentíssima, uma desesperada guerrilha urbana e muita oferta de participação nesses grupos. E pude ver as primeiras vítimas dessa guerra, pessoas maravilhosas, mas muito marcadas e já completamente ferradas. Passei muito tempo cuidando das vítimas desse sistema. Aí é que começou a entrar a maconha, de cara, todo mundo puxando fumo para tentar sobreviver à angústia, o país na beira do abismo, numa tentativa de respirar fora daquela opressão²⁰⁶.

E é esse sentimento de opressão, de fechamento das vias existenciais, que vão aparecer como temas das músicas, que ao mesmo tempo que se propõem como bens culturais, são compreendidas também pelos seus artesãos como manifesto político. Seguindo o fio deixado por Almir, ao citar as músicas do Ave Sangria, encontramos algumas canções que apontam para essa faceta do discurso contracultural que é a politização do existencial. Muitas das canções do álbum de 1974 surfam entre o psicodélico, o antipsiquiátrico, a antiautoridade e a dimensão política desses discursos. A primeira que vamos trazer para nossa narrativa é uma composição chamada *O Pirata*.

*Não se iluda, minha calma não tem nada a ver
Sou bandido, sou sem alma e minto
Minha casa é o reino do mal
Meu pai é um animal
Minha mãe há muito que enlouqueceu
Só resta eu com a minha faca e a minha nau
Só resta eu com a minha faca e a minha nau
Sou pirata, solitário, sem mais nada
Sem bandeira, sem espada, no mar pra viver
Sangue e vinho derramados no convés*

²⁰⁵ LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri, SP: Manole, 2005, p. 27.

²⁰⁶ DIAS, Lucy. *Anos 70: Enquanto corria a barca*. São Paulo: Editora Senac, 2003, p. 173.

Sons de gaitas, violões e pés
Quando de repente surgem dez canhões
Era o Barba Negra com a sua turma e suas canções
Era o Barba Negra com a sua turma e suas canções
Não me ame, eu não quero ver você assim
Vá-se embora, eu não choro, sei cuidar de mim
Eu não tenho todas essas ilusões e apesar de ter tantos corações
Minha guerra nunca, nunca vai ter fim
Sim, sim eu sei, faço meu sorriso e faço minha lei
Sim, sim eu sei, faço meu sorriso e faço minha lei
Sou pirata, solitário, sem mais nada
Sem bandeira, sem espada, no mar pra viver
Sangue e vinho derramados no convés
Sons de gaitas, violões e pés
Quando de repente surgem dez canhões
Era o Barba Negra com a sua turma e suas canções
Era o Barba Negra com a sua turma e suas canções
Era o Barba Negra com a sua turma e suas canções.

Aos olhos de quem não se aventura pelo discurso fragmentário do *underground* e da contracultura, esse seria um dos muitos casos que poderiam ser explicados reduzindo-se ao fenômeno das viagens psicodélicas e do consumo de drogas. Mas, se compreendidas em relação com os múltiplos movimentos dos anos 1960, e com as tendências do momento em que foram produzidas, essas canções são admiráveis pela mensagem que vão defender. O início da música já exala uma postura *outsider*, ao estabelecer a imagem do bandido como elemento de referência simbólica. O bandido, figura dúbia e polissêmica, atua nas margens, nos espaços onde o hegemônico deixa frestas para sua ação. Ele funciona como um duplo. É, ao mesmo tempo, a negação e a afirmação do estabelecido. Nega o *status quo*, pelo fato de não tomar as regras do mundo ao seu redor como imperativos últimos, ao mesmo tempo que afirma o estabelecido pelo fato de rejeitá-lo. Ao rejeitar, confirma a existência do ente ao qual se opôs.

Um outro elemento que é trazido a cena, é a relação estabelecida entre Bandido e Alma. Em uma certa concepção iluminista, o bandido é aquele que não toma os marcos civilizatórios como verdades, ao fazer isso, vive em outro tempo, em outra lógica. Tal percepção do iluminismo legitimou mais tarde o encarceramento, aprisionamento e ordenamento de pessoas na fase industrial do capitalismo²⁰⁷. Ao fugir da lógica do tempo disciplinar o bandido perde a “Alma”, essa estranha entidade metafísica que atravessa a história do ocidente, e que nos insere na transcendental “humanidade”. São os Raskolnikovs²⁰⁸, os Jeans Valjeans²⁰⁹ e os

²⁰⁷ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

²⁰⁸ DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Crime e Castigo*. São Paulo: Martin Claret, 2009.

²⁰⁹ HUGO, Victor. *Os Miseráveis*. São Paulo: Martin Claret,

Olivers Twists²¹⁰. O que nos é apresentado nessa primeira metáfora, é a identificação com as figuras das margens, dos subterrâneos. É com esses símbolos que a contracultura constrói seu discurso, com o que foi até certo tempo rejeitado da cena principal dos bens simbólicos.

Um segundo momento da música, remete ao fenômeno antiautoridade do discurso contracultural. Ao questionar arquétipos familiares e a autoridade quase que absoluta do Pai e da família sobre os indivíduos, a contracultura estabeleceu uma verdadeira batalha entre as gerações. Encontramos na música do Ave Sangria resquícios dessa influência em *O Pirata*, logo nos primeiros versos: “Minha casa é o reino do mal, meu pai é um animal, minha mãe há muito que enlouqueceu”. A casa, símbolo por excelência da morada e estadia dos núcleos familiares, é tomada como um mal. É importante salientar que, já no fim dos anos 1950 a antipsiquiatria estava falando sobre a figura dos fantasmas e da insegurança ontológica causada pelas relações familiares²¹¹. Ao trazer para suas composições e canções esses trechos, encontramos não só o diálogo com o discurso contracultural “universal”, mas também, uma leitura do momento histórico que atravessávamos. Tal diálogo com as especificidades locais pode ser encontrado no seguinte trecho:

Eu não tenho todas essas ilusões
e apesar de ter tantos corações
Minha guerra nunca, nunca vai ter fim
Sim, sim eu sei, faço meu sorriso e faço minha lei
Sim, sim eu sei, faço meu sorriso e faço minha lei
Sou pirata, solitário, sem mais nada
Sem bandeira, sem espada, no mar pra viver
Sangue e vinho derramados no convés
Sons de gaitas, violões e pés
Quando de repente surgem dez canhões

Qual a guerra que não vai ter fim? Qual a guerra que acontecia nesse momento? Como dissemos antes, a *doutrina de segurança nacional* interpretava o país a partir da lógica do todos contra todos, sendo qualquer indivíduo, um perigo em potencial para os interesses nacionais. Apesar da música ser datada de 1974, a composição relaciona com o início dos anos 1970 e com a emergência das lutas armadas e do período de maior confronto entre o Estado e os grupos que se posicionavam contrários à ditadura. Mas não só tinha críticas ao regime, é possível identificar na mesma canção a crítica a dimensão utópica dos projetos marxistas de luta armada. Dizer: “Eu não tenho todas essas ilusões e a minha guerra nunca vai

²¹⁰ DICKENS, Charles. *Oliver Twist*. São Paulo: Nova Cultural, 1993.

²¹¹ LAING, Ronald. D. *O Eu Dividido: estudo existencial da sanidade e da loucura*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1973.

ter fim”, encontra-se na esteira da desconfiança do discurso contracultural com o projeto marxista, que na acepção do contraculturalismo era também tecnocrata. Ainda por cima, afirma uma dimensão que, no compreender do grupo, torna-se mais importante que a social: a subjetiva. O confronto consigo mesmo, refere-se ao encontro inevitável do indivíduo com sua subjetividade. O fato de fazer o sorriso a sua própria lei, reforça a mensagem de afirmação do indivíduo frente aos projetos coletivistas. A crítica do Ave Sangria, se fazia nas referências dos elementos mais complexos da contracultura.

Um fato interessante que remete a essa influência da contracultura no grupo diz respeito ao nome. O primeiro nome escolhido para o grupo foi o Tamarineira Village. Mesclava duas referências, a primeira era o hospital psiquiátrico do bairro da Tamarineira e a segunda, o East Village, bairro *hipster* de Nova York, símbolo e recanto do *underground* nova-iorquino. Tal brincadeira com o bairro e com o hospital remetia, ao discurso antipsiquiátrico que ganhava força nos anos 60 e 70. Obras como *O eu-dividido* e *Um Estranho no Ninho*, já tinha alguns de seus vocábulos estabelecidos nas rodas de debates e na crítica da psiquiatria. Inclusive, já aparecia no Recife, distribuído pela Editora Vozes. Importante lembrar que o sentimento de estranho no ninho é citado por Almir durante a entrevista. Tal referência aparece no primeiro nome do grupo: O Tamarineira Village. Esses, que eram os doidos de fora, já que também existiam os de dentro do hospital, segundo eles. É, em certo ponto, uma forma de colocar em cena as figuras que por muito tempo foram relegadas ao ostracismo. O louco, aparece aqui como um sujeito que ganha as referências, é nome de grupo musical. Como propunha Ronald Laing: deixa de ser clinicalizado, tomado como um ente estranho, para receber as homenagens por não se adequar ao *status quo*.

Na história do Tamarineira-Ave Sangria há muitas histórias sabe(!) Mas a que eu conheço é quando a gente foi pra lá a gente já tinha o nome de Tamarineira-Village. Eu me lembro que Ralf chegou na casa de Ivinho. A gente tava lá no sótão da casa Ivinho tocando Eu e ivinho, tocando violão, estudando, compondo sabe, exercitando... e Ralfs chegou dizendo que tinha escolhido um nome para o grupo, foi justamente Tamarineira Village. Ele sempre foi ligado aos Beatles, música americana, ele sempre gostou muito, sempre teve muitas informações sobre o mundo da música lá dos Estados Unidos e ele falava muito bem do East Village, que era um reduto de músicos e tal e tinha uma série de histórias que ele falava sobre isso. E aí ele teve essa inspiração, teve essa... esse pensamento. Colocamos Tamarineira-Village né(!) e Tamarineira como bairro, como árvore né(!) que dá nome ao bairro e ao hospital de loucos, que antigamente não era Ulisses Pernambucano não, era Hospital da Tamarineira mesmo. Quando se falava no Nordeste: “fulano foi para a tamarineira.” Pronto, foi para o hospital de loucos, não precisava dizer outra coisa. Como no Rio, no rio era o Pinel, fulano foi para o pinel. Aí então aqui era a Tamarineira, porque a gente dizia que tinham os loucos de dentro e de fora da

Tamarineira, a gente era os de fora (risadas...)²¹².

A mudança do nome da banda deu-se durante uma viagem do grupo à Salvador. Após a estadia na Bahia, voltaram pelo interior da Paraíba, e nesse caminho, encontraram uma cigana. O encontro com essa figura mística rendeu algumas conversas, músicas, leituras e adivinhações, mas também, um nome. O Tamarineira Village passava agora a se chamar Ave Sangria. A ave, tinha a ver com a pretensão de liberdade do trabalho deles. A sangria, com a imagem construída em torno do nordestino, que remetia ao sanguíneo, a força e a violência. Tal mudança converte-se numa rica demonstração de misticismo com psicodelia que adentrou os anos 1970. A referência estética, coisa que em uma banda de rock experimental também passa pelo nome, é agora guiada pelo discurso místico de uma cigana.

Uma pessoa fantástica, que fazia poemas. Ela ouviu nossas músicas e gostou. Fez até um improviso, se referindo a nós como aves sangrias. Isto nos tocou. O sangria pelo lado forte, sanguíneo, violento, do nordestino. O ave, pelo lado poético da coisa, como símbolo da liberdade do nosso trabalho²¹³.

O que podemos atentar para essa mudança de nome, do grupo que é o personagem dessa narrativa é, em certo ponto, o apego com elementos por eles recusados. Ao se apropriarem, em um encontro místico, diga-se de antemão, da imagem atrelada à sangria: violência, força e nordestina; os integrantes da banda recorriam a uma imagem dita tradicional, coisa que eles se esforçavam por recusar. Mas, considerando a dimensão do encontro, e das relações que estabeleciam entre a psicodelia do Tamarineira Village e o misticismo do Ave Sangria, é compreensível que o elemento importante nessa mudança de nome é, o estabelecimento manifesto, de uma profissão em torno dos ideais contraculturais. Desse modo, o apego ao léxico tradicional de Sangria, como sinônimo de força e virilidade, mais afeitos a uma tradição de valorização da cultura regional passa a ter seu uso atrelado como manifestação do *underground*.

A junção do grupo conhecido como Tamarineira Village, mais tarde Ave Sangria, acontece em dois momentos. Primeiro, em meados dos anos 1968 e 1969, os integrantes já se conheciam e participavam de encontros parecidos com as *jam sessions*, mas não havia ainda um projeto de grupo. A viagem de Marco Polo, fora o trocadilho do famoso viajante da literatura²¹⁴, motivou o contato, via cartas, de integrantes de bandas de bailes juvenis da cena

²¹² Almir de Oliveira Rodrigues, entrevistado por José Dário dos Santos, Ígor Amarante e Rayanne Santos em 4 de Junho de 2014. LAHOI, UFPE. Transcrição. p. 18.

²¹³ TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 171.

²¹⁴ CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

cultural recifense. Bandas como Os Astecas e Os Selvagens, cederam boa parte dos integrantes para a futura formação do Tamarineira. Em 1972, com o florescer da cena *underground* no Recife, motivado sobretudo, pela aparição do Laboratório dos Sons Estranhos e pelo impacto da indústria cultural norte-americana, o Tamarineira Village, encontra sua formação original. Marco Polo, em São Paulo, recebe em uma carta endereçada por Almir, a confirmação de que o projeto musical deles já tinha quantidade suficiente para existir autonomamente.

Um elemento que é passível de análise nesse caso, é a rede de informações e contatos. Quando pensamos num “Recife Underground”, muitas vezes somos colocados sob a falsa sensação de que, fora o eixo sul-sudeste, apenas a capital pernambucana possuía uma cena diversificada e atenta aos modismos e vanguardas da indústria cultural. Mas, ao percebermos essas comunicações, os sujeitos partícipes e os espaços dos festivais que aconteciam as reuniões, somos confrontados com elementos que apontam em outra direção. A rede de comunicação envolvia muitos indivíduos e até mesmo tendências conflitantes, é assim, por exemplo, que encontramos Almir de Oliveira em contato com Marco Polo, por sua vez, Marco Polo ligado a Ariano Suassuna e a Jomard Muniz de Brito, que por sua vez mantinha contato com Gilberto Gil e Caetano Veloso. É perceptível uma rede de informações e de trocas simbólicas que se estabeleceram anteriormente aos anos de clímax do *underground*. Mas tal rede foi importante, por possibilitar o contato e troca de influências, entre grupos que estavam afastados pela localização espacial.

Olha, o Laboratório de Sons Estranho, eu me lembro das primeiras reuniões na casa do Jomard Muniz de Britto, quando Jomard morava na rua Gervásio Pires, ali em frente ao Hospital Geral, aquele hospital militar que tem ali, eu fui a umas duas ou 3 reuniões. É... O pessoal dos Moderados, né, Robertinho do Recife, Aristides Guimarães, que é um compositor, é... O próprio Jomard e tal, mas, por conta de... De outras coisas que eu... Fazia baile e tudo mais, eu não... Não continuei. Eu iria fazer parte desse... Laboratório, terminei não fazendo, mas me lembro dessa... Desse processo, dessa história. É uma coisa muito interessante, né, importante aqui. Porque é um período que a gente não tinha, assim, é... Pra vocês terem uma ideia, foi justamente na época em que... 69, por aí, 68, 69, 70... É... Quando veio o Tropicalismo, quando os Beatles e a música psicodélica realmente começou a ter uma... Um desenvolvimento maior, ter mais expressões nesse sentido, é... A música em Recife, ela ficou nos moldes do Frevo, do Baião, naqueles mesmos moldes que vinham desde toda a história da música e aí a gente sentido que... Poderia alguma coisa a nível urbano mostrar uma outra face da música, dar um outro... Uma outra é... Um outro sentido, um outro modelo, uma outra forma, uma outra expressão, melhor dizendo, de música, né. E aí teve o Laboratório de Sons Estranhos, teve Otávio Bzz, que era um compositor aí da Encruzilhada que tinha umas ideias muito loucas também de experimentalismo, conhecido também como Otávio Teremim, né... Quem fala muito dele é Thiago Araripe que foi do Nuvem 33, também foi um dos grupos, na época, que chamou muita atenção pelo experimentalismo, pela... Pela forma diferente de fazer música, né, cabelo grande, não sei o que, tudo isso tinha

uma... Tinha uma conotação. E... É... Houve essa... Essa interação, né, a gente tava ali antenado a tudo que tava existindo no mundo, aqui no Brasil e aqui a gente fazendo²¹⁵.

Outros três pontos são importantes para compreender a influência e importância do Ave-Sangria no cenário *underground* de Pernambuco, além de podermos também visualizar melhor o cenário do contraculturalismo a nível local: A gravação do disco em 1974, a relação com a repressão que existia e se fazia necessária, o episódio de censura e recolhimento dos discos que sofreram por conta de uma música do famoso álbum de 1974.

O primeiro ponto, diz respeito da gravação do disco. Juntos desde 1969, mas oficialmente como banda em 1972, o Ave-Sangria fez sua primeira aparição no Festival de Música de Nova Jerusalém, daquele mesmo ano. Nesse momento, a banda ainda atendia pelo seu primeiro nome, o de Tamarineira Village, que tinha sido recém escolhido por Ralfs, um dos integrantes da banda. O festival foi organizado pelos estudantes da UFPE e a Sociedade Teatral de Fazenda Nova, e não tinha nenhuma intenção comercial. Talvez, a primeira experiência influenciada pelos signos de Woodstock que aconteceu nas terras pernambucanas. Diferentemente do que diz José Teles, em *Do Frevo ao Mangubeat*, tanto o Jornal do Commercio como o Diário de Pernambuco²¹⁶, noticiaram o festival. Um no dia 7 de novembro de 1972²¹⁷, e o outro no dia 9. Em ambos os anúncios temos a exposição de uma feira livre, sem a lógica do imperativo comercial e, principalmente motivada pela vontade de expor para a maior quantidade de pessoas possíveis, o som e musicalidade feita por pessoas de Pernambuco e dos entornos.

A experiência de tocar para um público maior já era compartilhada por todos os integrantes do grupo, mas esse foi o primeiro momento em que sua produção autoral foi exposta em um show. Tal acontecimento, levou os integrantes a pensarem na possibilidade de uma aventura pela gravação de um disco, porém, as dificuldades técnicas da maioria das gravadoras locais desencorajavam tal empreitada. A Rozenblit, fábrica de discos e gravadora, de porte industrial, estava em crise por conta do forte desgaste sofrido com a incidência das enchentes na década de 1970 e também por conta da reorganização fonográfica, causada pelo estabelecimento de uma indústria cultural no Brasil. Mas, o que o festival de música experimental trouxe para o cotidiano do desbunde e para as bandas da cena *underground* foi a possibilidade de todos estabelecerem, pela primeira vez, uma espécie de entrada em cena.

²¹⁵ Almir de Oliveira Rodrigues, entrevistado por José Dário dos Santos, Ígor Amarante e Rayanne Santos em 4 de Junho de 2014. LAHOI, UFPE. Transcrição, p. 18.

²¹⁶ Recife. Diário de Pernambuco. 9 Novembro, 1972.

²¹⁷ Recife. Jornal do Commercio. 7 Novembro, 1972.

Phetus, Nuvem 33, Lula Cortês, Ave-Sangria, Marconi Notaro e tantos outros, começaram a ser um movimento, embora não existissem manifestos, muito menos cartas-programas de suas intenções, a partir desse encontro com ares Woodstockianos em 1972.

Outros festivais aconteceriam e alargariam a noção do *underground*, enquanto proposição de uma outra forma de ver e se portar no mundo. O Parto de Música Livre, que analisamos no capítulo II, em relação com os espaços de sociabilidade do *underground*, representou uma aproximação de músicos da linha experimental, com outros consagrados e alinhados ao *establishment*. A contracultura e a recusa do *status quo*, já encontra aqui a dinâmica que atravessa conceitualmente as manifestações contraculturais: O *Instituente* passa a ser o *Instituído*, se quisermos tomar os conceitos de Cornelius Castoriadis. É a partir desse momento que, a contracultura se torna parte do estabelecido. Porém, a proposta de lançar um disco vai se apresentar a partir dessa relação com *establishment*, além de também aproximar o Ave Sangria do complexo de censura e repressão.

A aparição a nível nacional do Ave Sangria aconteceu por um conjunto de relações: a demanda por parte de uma gravadora por grupos de *rock and roll*, o relativo sucesso dos *Novos Baianos* e a incapacidade técnica e financeira da fábrica de discos local de tomar a frente da elaboração de um disco. Em 1974, os contatos entre a banda de rock psicodélico e a gravadora Continental foram iniciados, mediado pelo trio Irakitan. Os trâmites foram rápidos e no mesmo ano o grupo viajava para o Rio de Janeiro a fim de iniciar as gravações. Para isso, deixaremos o personagem contar a desventura:

Olha, veja bem. A Continental na época era a gravadora que tava gravando apostando em rock and roll brasileiro. Então, eles gravaram com A Bolha, gravaram com Som Nosso de Cada dia, gravaram com o grupo de Léa Amarantes que era Modo Perpetuo, o Aldair cabeça de poeta e Grupo Capote, coisas que eram assim mais avançadas a nível de rock and roll eles tavam pegando. E eles estavam querendo e a gente foi indicado por, por... pelo pessoal do Trio Irakitan, né(!?) que eles tavam procurando grupo de rock and roll aqui e tal. Então a gente foi indicado por eles. É... o que eu vejo é o seguinte: eles contrataram a gente e a gente foi gravar um disco. Só que a gente nunca tinha escutado a música da gente em estúdio, entende(!?) Então a gente gravou o disco em uma semana, na verdade foram cinco dias de gravação. Um dia pra Marco botar a voz, o primeiro dia que foi no domingo que a gente chegou lá, a gente foi no estúdio fez alguma coisa, mas efetivamente foram cinco dias, entende(!?) Agora, os Novos Baianos, porque é o seguinte, o pessoal baiano naquela época eles já tinham um apoio importante que era o apoio de Caetano, de Gil, de Gal, de Betânia. Então eles chegaram lá em São Paulo- Rio de Janeiro já com a, com a... é... João Gilberto deu apoio aos Novos Baianos também, visitava os Novos Baianos, tá entendendo(!?) E a gente não, a gente só tinha a gente mesmo. Quando a gente chegou lá pra gravar o disco, pra gravar em cinco dias? Não podia errar não, vei! Se errasse ia ficar daquele jeito mesmo. Não dava tempo pra... sabe(!?) A gente passou seis meses ensaiando na casa de Mano Teodósio, de Dra. Naíde e Teodósio, lá no poço da panela, que Mano tinha estudado com Marco Pollo e Marco Pollo, a gente foi na casa de Mano pra arrumar um lugar pra ensaiar, porque

a gente não tinha nem equipamento de som, nem baixo, nem bateria e não tinha lugar pra ensaiar não. Porque não existia estúdio de ensaio nesse tempo, a gente ficou ensaiando na casa deles. Eles foram passar uma temporada em Pau Amarelo e só ficou lá: Mano e o irmão dele que era Ricardo, as camas deles, mais umas camas, geladeira e fogão, pronto! Os móveis eles levaram tudinho pra lá e ficou a parte de trás que tinha uma garagem, um quarto em cima com banheiro e era onde a gente ficava ensaiando. Ensaçou lá seis meses, todo dia era ir à pé, daqui pro Poço da Panela e voltar quatro vezes por dia, pegando amplificador emprestado na casa de Robertinho do Recife que ele morava ali perto, em Casa Forte e ia ensaiar. Então, na verdade aquilo foi o primeiro ensaio gravado que a gente teve, no disco. Durante a gravação a gente teve várias ideias sobre aquilo ali, inclusive Georgia Carniceira ia ser um caboclinho, com aquela mesma levada, aquela mesma frase de... que é, que é... o tema da música. Mas não dava tempo, porque a gente só teve cinco dias. E a gente, a gente... não é, sem... até falam que o produtor limou o disco. Limou nada! Márcio foi um cara legal pra caramba, ele faz o máximo que podia. José Rodrigues participou da gravação, Zé Rodrigues que apareceu no estúdio pra alguma coisa lá. E a gente: "Rapaz, chama ele tocar uma música com a gente." Ele foi na boa, Zé Rodrigues, foi legal. "Massa, legal, gostei e pá..." foi e gravou. Fez lá o teclado.

Eu quero deixar registrado. Quando a gente tava gravando o disco do ave-sangria tinha uma música que Márcio, é, é, é... que era o produtor, Márcio que era dos Veatles, ele achava estranha, que era Momento na Praça. Ele chegava pra mim: "Mas Almir, rapaz, essa música é muito estranha, vamos botar outra música." Agora ele tava dizendo isso, não como uma imposição, não quer gravar, mas sugerindo que colocasse outra música. Eu: "Não Márcio, essa música é massa, Márcio!" "Almir pô, vamos botar outra música." Rapaz, essa música é legal, vamos gravar a música." Tá certo! A gente começou a gravar, aí no meio da gravação eu disse: "Rapaz, eu vou querer um piano ronctonc nessa música." Aí eu disse: "Márcio, vem cá! Tu vai fazer um piano ronctonc nessa música." Ele disse: "Pô, logo essa música, rapaz. Essa música eu acho ela estranha e tal." Eu digo não, aí levou pra casa. Quando voltou no outro dia, ele voltou é... com a parte de piano, mas voltou dizendo: "Posha Almir, legal. Que música massa! Por causa dessa música eu fiz uma música."

Rapaz, a gente gravou o disco em uma semana. Tinha condição de, sabe! A gente não entendia nada de estúdio, de gravação, de nada. A gente pediu um maestro a gravadora, ela não deu. A cópia do contrato, até hoje não chegou aqui em casa. Nunca recebeu a cópia do contrato da gravação do disco, entendeu?!²¹⁸.

O que aconteceu, logo em seguida a gravação do disco, foi um relativo sucesso do álbum lançado. Mas, é aí que a narrativa do nosso personagem entra em seu desfecho. O êxito alcançado no disco se chocou com a máquina de censura do regime militar. Porém, não só com o regime militar, mas também com a tradição conservadora dos costumes. As músicas do álbum de 1974 expandiram-se para além dos limites de Pernambuco. Em Manaus, a faixa *Navegantes* tocou no rádio e era ouvida; no Rio de Janeiro, tocou *Geórgia, a Carniceira*, e em Pernambuco, a música que chegou a entrar na lista das mais pedidas foi *Seu Waldyr*. O aparente sucesso da banda animou os músicos, que esperavam uma maior inserção no cenário nacional, como tinha acontecido com a congênere famosa, *os Novos Baianos*. Mas, a esperada inserção no mercado foi interrompida por um misto de conservadorismo dos costumes com mediação do aparato de censura da ditadura civil-militar.

²¹⁸ Almir de Oliveira Rodrigues, entrevistado por José Dário dos Santos, Ígor Amarante e Rayanne Santos em 4 de Junho de 2014. LAHOI, UFPE. Transcrição, p. 27.

Não se soube ao certo o que determinou o recolhimento do disco da banda, mas algumas histórias são contadas. Uma versão que corre pelos subterrâneos da narrativa é a de que: Em um belo dia do ano 1974, uma esposa de um general escutava a programação matinal da rádio local. Naquele momento, tocava-se as músicas mais demandadas pelos ouvintes, era uma espécie de *as mais pedidas*. Ao começar a tocar a canção do ave-sangria, um espanto e um tom de indignação tomaram a conservadora esposa do militar. Ela tinha acabado de ouvir uma música que fazia apologia e exaltava o amor entre dois homens.

*Seu Waldir, o senhor
Magoou meu coração
Fazer isso comigo, Seu Waldir
Isso não se faz, não
Eu trago dentro do peito
Um coração apaixonado
Batendo pelo senhor
O senhor tem que dar um jeito
Se não eu vou cometer um suicídio
Nos dentes de um ofídio vou morrer
Estou falando isso
Pois sei que o senhor
Está gamadão em mim
Eu quero ser o seu brinquedo favorito
Seu apito, sua camisa de cetim
Mas o senhor precisa ser mais decidido
E demonstrar que corresponde ao meu amor
Pode crer
Se não eu vou chorar muito, Seu Waldir
Pensando que vou lhe perder
Seu Waldir, meu amor...*

Um homem mais velho, pelo que se subentende da música, desilude as pretensões inocentes e apaixonadas de um rapaz mais novo. O jovem, incapaz de lidar com a dor da desilusão, fala de suicídio e do abandono causado por esse outro indivíduo. Mas a desilusão causada pelo ente amado da música não é de todo fechada, existe a possibilidade de uma relação entre os dois, já que o Seu Waldyr também demonstra está apaixonado pelo narrador da canção. A composição do Ave-Sangria flerta com o vanguardismo estético. Primeiro, por estabelecer um samba com improvisações de guitarra ao fundo. Segundo, por trazer para o discurso musical, uma temática, a da homoafetividade, que viria ser incorporada anos mais tardes apenas, na música brasileira e até mesmo na indústria cultural ocidental. Mas mesmo com as inovações estéticas e discursivas da música do Ave-Sangria, o fato é que o álbum foi

recolhido e a música Seu Waldyr retirada de circulação. A censura agiu, aliada ao tradicionalismo dos costumes, uma síntese do que era o nosso *Status Quo*.

Mas, o que nos interessa aqui, nesse caso específico, é a dimensão da repressão e da censura. Ter o seu discurso interdito e silenciado não era novidade para nenhum dos integrantes do Ave-Sangria, mas o fato de ter um álbum inteiro recolhido mexeu com a estrutura da banda. Porém, antes de olharmos para o desfecho da banda no ano de 1975, é importante escutarmos como o complexo da censura funcionava. Almir conta que, muitas vezes se defrontaram com a incapacidade interpretativa dos censores, mas também lidavam com a truculência e o radicalismo. Os shows, as letras e todo o aparato estético, de qualquer manifestação, passava pelo crivo dos agentes da ditadura. A sensação de sufoco e de vigilância era cotidiana no entorno do Ave-Sangria. Esse tipo de sociabilidade redundava às vezes, em confrontos simbólicos com os agentes e impelia todo um trabalho de ocultamento metafórico, que muitas vezes era incompreendido, mas igualmente censurado.

Sim, mas respondendo sob a censura, e aí a gente começou a levar, na época, como tudo foi sendo apertado, o AI-5, não sei o que tal, então pra apresentar um show de música era necessário que pegasse as letras, datilografasse as letras, assinasse e tinha que levar na polícia federal, levar pra o departamento de censura, fazer a análise se liberava ou não aquelas letras, aquelas músicas. E aí houve algumas ocasiões que eles proibiram músicas da gente, letras, e a gente ia lá, "Rapaz, por que tão...?", "Não, porque, isso aqui pode ter uma mensagem escondida aí dentro que vai estimular a população, vai instigar a população e não sei o que, a se rebelar...", sabe... Numa das vezes até um... Uma música até que Cássio Sette até gravou recentemente, que eu fiz com Marcopolo, é uma música psicodélica, chamada Sunday. Aí eu perguntei, eu disse a Luísio, "Não, rapaz, isso aí pode ter uma mensagem aí, que o povo... Pode instigar o povo a fazer isso e aquilo outro", eu disse "Rapaz, se vocês que são os censores não estão entendendo o que é isso, imagina o povo que só sabe passar fome", daí ele disse "Se repetir fica!"... Claro que eu não repetir, né, não era doido de repetir. Mas, eu, Marcopolo, Rafles, principalmente esse trio, a gente foi muito lá e a gente discutiu muito com o pessoal lá da, com os censores e tal, pra liberar música, não sei o que, aí depois disso tudo, no dia do show, a gente tinha que, de tarde, passar o show pra Polícia Federal, pra poder de noite fazer o show. E os cartazes também, eles tinham que ser... Passar na censura estética da Prefeitura do Recife, porque se colasse cartaz sem o carimbo de liberação da censura estética, além de eles serem recolhidos, você ia ser visitado pra saber por que não... Estava fazendo uma coisa contra a lei. Então era... Sabe, quando ia fazer Show sempre ia agente da polícia federal assistir, pra ver se tava dizendo no show o que disse no ensaio e tavam ali, eles ia fiscalizar. Então a gente se sentia o tempo todo vigiado, o tempo todo vigiado. Dentro e Fora do palco²¹⁹.

O complexo da censura não só agia no nível instituição-indivíduo, mas acontecia também nos níveis interindividuais. Almir teve a casa invadida e vasculhada por agentes da Polícia Federal, tal acontecimento assustou muito sua mãe e familiares, que procuraram ajuda

²¹⁹ Almir de Oliveira Rodrigues, entrevistado por José Dário dos Santos, Ígor Amarante e Rayanne Santos em 4 de Junho de 2014. LAHOI, UFPE. Transcrição, p. 13.

em outro integrante da banda: Ivson, o Ivinho. Acontecimentos como esse, dizem muito de como não só em nível estrutural a ditadura funcionava, mas como através de componentes individuais, que escapam ao domínio da política oficial. Todo um conjunto de elementos simbólicos funcionava para reafirmar o regime. Susto, medo e intimidação eram componentes dados à todos aqueles que a ditadura considerasse subversivo. A visita dos policiais na casa de Almir não aconteceu por mero acaso, mas sim por denúncias feitas por um vizinho que o conhecia. Ser uma referência contracultural, não era de modo algum fácil, na verdade colocava um alvo nas costas de quem assim se declarasse. Não existiam manifestos, mas se opôr ao *status quo* já era, por si só, uma forma de manifestar-se.

Nós éramos o próprio manifesto, sabe... E numa época daquela, se a gente chegasse como Ave Sangria ou Tamarineira Village, com um manifesto a gente ia ser em cana no outro dia. Porque eu acho que, desse pessoal todo, foi o grupo mais contundente em relação à Ditadura Militar, sabe... Inclusive recebi aqui a visita, nessa casa, de 2 Policiais Federais que vieram e vasculharam meu quarto. Na época minha mãe chegou chorando na casa de Ivinho. E... Algumas décadas depois, já muito depois da... Do período da Ditadura eu tava tocando com uns amigos e tinha um cidadão, que eu conhecia ele daqui do bairro, que ele tava olhando pra mim, eu comecei a olhar pra ele muito fixamente e ele começou a ficar incomodado, depois disse pra mim "Olha, Almir, foi eu que mandei aqueles dois caras na tua casa"²²⁰.

O fim da banda acontece no ano de 1975. Alguns dos integrantes se casaram, outros tiveram filhos e o imperativo da necessidade cercou a banda. O clima de derrota, propiciado pelo recolhimento do disco, aliado à necessidade financeira da maioria dos integrantes, fez que um clima de recomeço não fosse aceito, era o fim. Parte dos músicos migrou para a banda de Alceu Valença, que faria sucesso daquele ano em diante, colocando vários hits nas paradas de sucesso. Ainda mais, Valença colocaria uma música sua em primeiro lugar nacional nas paradas: Morena Tropicana. Nunca houve um fim para o Ave-Sangria, eles se separaram e cada um seguiu sua vida. Um virou cartunista, outro virou um *outsider*, outro engenheiro, outros dois seguiram carreira como músicos profissionais e um deles chegou a ter reconhecimento internacional, Ivinho, que abriu o festival de Montreux, na Suíça em 1978.

Olha, veja bem. A gente já vinha dois anos nessa ralação braba. Porque por exemplo, Marco Pollo morava em Casa Amarela já lá na Raimundo Frecheiro que é depois do, do bompreço. Ir daqui para a casa de Marco a pé, isso era perto sabe(!?) A gente ia, andava a pé pra caramba. Pra ir na casa de Flaviolla ali nas Graças, a gente, cansei de ir a pé, eu e Ivinho pra ensaiar, ir ajudar Flaviolla a ensaiar que ele tava precisando de músico pra ensaiar, a gente ia lá ajudar ele ensaiar, num sei o que com ele. Na casa de Laílson ali, ali perto da, do... quando Laílson morava perto, ali, ali... na João de Barros, cansei de ir à pé também. Não tinha dinheiro, se tivesse

²²⁰ Idem, p. 17.

dinheiro ia de ônibus, se não ia à pé. Em Casa Forte, lá no poço da Panela eram quatro viagens por dia de segunda à sábado à pé pra ensaiar. Quando a gente passou a ensaiar ali junto do Náutico também era à pé, porque não tinha dinheiro. Depois desse sacrifício todinho, quando a música tá em décimo primeiro lugar nas paradas, que eu tenho o hit-parede aí da época que foi até Geraldo Freire que deu, deu pra gente com um mês e meio de lançado. A gente: "pronto, vai começar a chegar dinheiro pra gente comprar instrumentos." Eu nunca tive contrabaixo na minha vida e era baixista. Era emprestado, alugado. Ia na casa de Maristone, Maristone emprestava equipamentos, sabe!? A gente, a gente sabe(!?)... era o tempo todo nessa luta. Depois que a coisa tá começando, tá indo bem, proíbe o disco, pronto! A gente ainda faz alguns shows e tal, mas: "Pô, vai começar tudo de novo?" Quando foi em Janeiro de 75 o pessoal foi tocar com Alceu. Porque Alceu nessa época ia tocar no festival abertura e ele tinha chamado Robertinho de Recife, é... Geraldo Amaral, Ilsinho da bateria e o pessoal que eram dos Moderados pra tocar. E aí o Ilsinho continuou na história, mas o Robertinho e Geraldo tiveram outros compromissos e não puderam. Aí Alceu ficou sem músico, aí Carlos Fernando falou comigo que Alceu tava querendo músico da banda pra tocar, aí levou os músicos pra tocar. Levou 4 músicos da banda pra tocar. Aí depois do que aconteceu, teve aquela coisa do festival abertura e o pessoal começou a ganhar dinheiro, a, a, a... a mulher de um dos músicos ficou grávida. "Precisamos de dinheiro! Como é que vai ser? Porque a gente tá tirando grana. Depois dessa história todinha sem a gente saber quer que ia acontecer, sem perspectiva de nada absolutamente, entende(!?)" A tendência foi eles continuarem tocando com Alceu. Quer dizer, não houve uma coisa de dizer: "Vamos acabar a banda!" Foram circunstâncias por conta da proibição do disco. Que aí não tinha mais como, não tinha mais perna pra passar mais dois anos²²¹.

Mas existe uma mensagem passada pelos anos de desbunde e de experimentalismo do Ave-Sangria. É nela que Almir aposta e que fala. O inconformismo, a não-aceitação do estado das coisas, a necessidade de manifestar-se contra as ditaduras e toda forma de coerção ainda permanece na cabeça e na imaginação do contrabaixista. Ele pede para falar uma última vez e sua fala é um libelo contracultural e existencial. Tomando a palavra, como aconteceu com os muitos jovens dos anos 1960 e 1970, diz:

Olha, é uma época que não deve voltar mais esse tipo de coisa. A gente deve cada vez mais buscar mais um pouco de equilíbrio entre os pensamentos, entre a diversidade de pensamentos. Porque a gente ainda está, olha, a gente tá longe de sentir que nós somos um, porque ainda estamos muito longe de sentir que somos diversos. Quer dizer, pra chegarmos a ser um primeiro a gente tem de chegar a ser diverso, sem querer que o outro pense ou seja igual a mim, sabe?! A ditadura, pra mim existem várias ditaduras. Teve a militar, tem a ditadura de pensamento, tem a ditadura econômica, tem algumas outras ditaduras, né!?

Então o que eu digo para os jovens: "Sejam honestos!" Porque é talvez, eu acho. A única maneira que a gente tem de mudar tudo isso, é se a juventude for cada vez mais de pessoas honestas e quando assumirem o poder, assumirão ao poder pessoas honestas. A gente tem que mudar a partir do interior da gente, a revolução naquela época foi interior e continua sendo interior, e da gente mesmo, que a gente pode propor alguma mudança. Se a gente fosse exigir que eles mudassem, eles não tinham mudado nada. A gente foi que mudou na gente, até a maneira de vestir, de usar cabelo grande e essa coisa toda. "Olha, eu tou mudando! Se vocês não quiserem mudar, problema de vocês, só sei que eu tou mudando"²²².

²²¹ Ibidem, p. 30

²²² Ibidem, p. 31

5 OS SIGNIFICADOS DA CONTRACULTURA NO CONTEMPORÂNEO

*Nós, os jovens, não estamos muito
de acordo com Vossa Excelência.
Sois demasiado solene para nós,
demasiado vaidoso, demasiado
autossuficiente e pouco sincero.
Sem dúvida, este é o ponto capital:
pouco sincero.*
(Hermann Hesse. *O Lobo da Estepe*, p. 112)

*Não. Não, ouça, eles não
dobram você desse jeito;
eles ficam em cima de você
de maneiras que contra as
quais você não pode lutar!
Eles põem coisas dentro!
Instalam coisas.
Eles começam assim que vêm
que você vai ser grande
e se põem a trabalhar,
vão instalando a maquinaria
imunda quando você é pequeno,
e continuam e continuam até
que você fique consertado.*
(Ken Kesey. *Um Estranho no Ninho*, p. 292)

Oasis, a banda de rock britânica, autora de sucessos como *Wonderwall* e *Don't Look Back In Anger*, possui uma frase que resume bem o tom do discurso e da presença da crítica contracultural no contemporâneo. Diz a letra: “So I start a revolution from my bed”, que pode ser traduzido como *eu decidi começar uma revolução a partir da minha cama*. A cama e a revolução, colocados no mesmo período de uma frase e com aproximações de sentido, dizem muito sobre como os movimentos dos anos 1960 foram apropriados pelo presente. O tom de crítica descompromissada e hedonista, é identificável na aproximação entre o conforto do lar, que é representado pela cama e a necessidade de fazer uma revolução, que se paute em não abandonar o conforto do indivíduo. O discurso individualista e ao mesmo tempo de descoberta das áreas desconhecidas da mente, que é fruto do movimento psicodélico contracultural, percorre a abertura dessa canção relembrando as passagens existenciais e de autodescobrimento do movimento contracultural dos anos 1960.

Músicas como essa do Oasis e um tanto de outras²²³, costumam fazer parte do ideário rebelde do presente. Parecem surgir do nada, como um tom de crítica espontânea de jovens recém-saídos dos seus estúdios de garagens para as telas da MTV. Mas não são, elas derivam de um conjunto de ideais transmitidos pelas gerações e que chega até o presente. Porém, não só as músicas e as bandas de rock aparecem como tributários dos movimentos de rebeldia dos anos 1960. Personagens como Bart Simpson, todo um conjunto de filmografia, que busca questionar o *establishment* através da postura estética e da crítica existencial. No futebol, jogadores adotam a postura de crítica ao sistema através dos boicotes, dos comportamentos alternativos, das quebras das regras estabelecidas. No plano das discussões teóricas, aparece também um novo modo de pensar as ciências humanas. Todo um conjunto de teorias, teóricos e teorizações, surgirão pensando o contemporâneo e questionando modelos antigos e estabelecidos. Assim é possível pensar que, as teorias estabelecidas vão ganhar a alcunha de Metanarrativas²²⁴, de Teorias Explicativas Gerais, pois são vistas como totalizações, como um estabelecimento e continuidade do modo de pensar iluminista. O papel do intelectual também vai mudar. Antes, o sujeito da consciência pensante dos movimentos, hoje um profissional, que se compreende enquanto tributário das teorias e dos poderes locais, é a chamada emergência da micropolítica, das disputas táticas e das conquistas do discurso²²⁵.

É nesse sentido que Bart Simpson não é apenas um mero personagem, ele enquadra dentro de si a rebeldia espontânea, sem causa, sem respeito as fronteiras da autoridade. Bart faz troça da obediência, sempre se propõe a questionar o que está posto, aquilo que por si só parece ter uma lógica autoexplicativa. Contra esse estado de coisas, contra a percepção da autoridade óbvia e temível, ele se coloca com a espontaneidade anárquica. Fazendo da rebeldia um valor, o protesto de Bart é contra o que está posto, contra as instituições, e tudo que se propõe retirar o sujeito de sua multidimensionalidade. O personagem de Matt Groening pode ser compreendido como um dos emblemas da sensibilidade contracultural, é tomado por muitos jovens e vendido por todo o mercado criado pela cultura pop como um dos símbolos de rebeldia, de insubordinação e de inconformismo com o *status quo*.

É um fato interessante a presença de um mercado criado em torno da rebeldia na cultura pop, pois além de hegemonizar no imaginário coletivo a presença do rebelde,

²²³ Rage Against The Machine e seu clássico: **Killing in the name** ou Oasis: **Don't Look Back Anger**, além de Pearl Jam: **Do The Evolution**.

²²⁴ LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

²²⁵ FOUCAULT, Michel. *Os intelectuais e o poder*. In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

transforma-o em item de venda. Che Guevara torna-se uma imagem estampada em milhares de camisas nas lojas de departamento do mundo inteiro. Torna-se interessante apresentar-se como rebelde, como contestador. Além de estar associado a uma nova forma de pensar e agir, também insere quem assume tais símbolos como representante de uma forma de pensar que se aproximava da postura *hipster* dos anos 50: aquele que se revolta existencialmente e supera as dicotomias políticas tradicionais, tendo em vista que não acredita mais no modelo político de representação. Na verdade, o hipsterismo prosseguiu sendo uma das manifestações mais acentuadas de postura revoltada contra o chamado sistema, contra o *establishment*.

Esse modelo de consumo da cultura rebelde apresentou para nós dois fatos que são possíveis de identificar em um primeiro momento: a narrativa contracultural ganhou seu espaço nas grandes mídias e na cultura contemporânea, porém, perdeu seu conteúdo contestador e de negação da sociedade do consumo, transformando-se em mero valor de troca. Como se sentiria um Che Guevara ao saber que seu rosto virou a estampa das camisas de lojas que são denunciadas em casos de trabalhos análogos a escravidão? Ou, será que é próximo do ideal *hippie* as variações que surgiram em torno do modo de vida por eles propagados? Seria impensável um indivíduo com aparência e modo de se vestir hippie, trabalhando em uma empresa capitalista nos anos 1960, mas hoje é possível, ao menos visualizar muitos que, ao menos esteticamente, comprem o estilo, trabalhando em desenvolvedores de software no vale do silício e nas empresas de redes sociais como Google, Facebook e Instagram.

Se tomarmos emprestado o conceito de aura de Walter Benjamin²²⁶ e utilizássemos no mercado de consumo da cultura pop, veríamos uma variação às avessas do modelo benjaminiano: na acepção do filósofo alemão, a aura é uma presença imediata e distante, ao mesmo tempo, que a obra de arte clássica apresentava aos que dela desfrutava. O tempo do maestro, que no levantar da batuta para reger a orquestra ao executar uma peça de Mozart, é uma experiência única que não pode ser traduzida nos meios de comunicação de massa. Além desse aspecto marcadamente singular de aparecimento longínquo e imediato, a aura era possível em um regime de arte que valorizasse o valor de culto em detrimento do valor de uso. Porém, a contracultura e os signos de rebeldia são de uma outra vertente: do regime moderno de arte. Ou seja, a contracultura e os bens simbólicos por ela anexados e identificados como parte de seu discurso só é possível em um modelo onde o valor de exposição seja a referência em detrimento do valor de culto. Mas o que importa para nós aqui,

²²⁶ BENJAMIN, Walter. *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

é pensar como existe uma aura às avessas no projeto contracultural, que por sua vez é perdida na sua anexação pela sociedade de consumo e em sua virtual transformação em signos melancólicos de uma época distante e reverenciável ou em simples item estético da moda dita rebelde.

5.1 VOCÁBULOS

Recentemente, na eleição presidencial dos EUA, entre Hillary Clinton e Donald Trump, em 2016, a palavra *Establishment* foi ouvida em quase todos os comentários de analistas políticos. No sentido dado à palavra, como chave de análise para a eleição do republicano, o *establishment*²²⁷, era o grupo decisório da política norte-americana que durante muito tempo não levou em consideração na sua agenda política as demandas e os apelos do norte-americano médio. Sendo esse conjunto de cidadãos um dos principais motivos pela qual a eleição de Donald Trump foi possível.

É considerável a permanência histórica que o conceito de *establishment* possui. Mesmo sendo dotado de variados sentidos, que vieram com o passar dos anos, a ideia de que existe um núcleo decisório que se pauta em uma visão e linguagem tecnocrática do mundo, ainda é forte na percepção que temos da palavra. Mas não apenas isso, *establishment* passou a se relacionar com o conceito de contracultura. Se antes, pareciam pares de oposição, um sendo o antônimo do outro, agora encontramos dentro do estabelecido as referências da contracultura.

Um dos melhores exemplos para compreendermos essas mudanças que o léxico contracultural sofreu, aparece da figura e no conceito do *Hipster*. Antes, uma posição existencial que se colocava de forma crítica frente aos desmandos do *american way of life* e do *discurso revolucionário*, agora um conceito que exprime um modo de ser da moda. O revoltado *Hipster* passou a ser não a figura da margem, do subterrâneo, mas elemento flagrante do gourmet e da integração a sociedade do consumo. Integrando os fronts de todas as bugigangas tecnológicas, gastronômicas e residenciais, transformou-se em um segmento de mercado importante. Desejados pelas grandes corporações de tecnologia como garotos

²²⁷ Vários artigos falam sobre o fenômeno de rejeição do establishment político norte-americano, eis alguns: <https://epoca.globo.com/mundo/noticia/2016/11/donald-trump-ganha-eleicao-americana-com-vitoria-que-abala-ordem-mundial.html>; *Trump: vence um candidato anti-establishment* <https://esquerdaonline.com.br/2016/11/10/trump-vence-um-candidato-anti-establishment/>; *Por que Donald Trump venceu as eleições nos EUA?*: <https://extra.globo.com/noticias/brasil/sem-mimimi/por-que-donald-trump-venceu-as-eleicoes-nos-eua-20441648.html>.

propagandas, expressam toda sua rebeldia nos comerciais de celulares, na última inovação dos *laptops* e nos carros de última geração com visuais esportivos.

Uma outra mudança flagrante, operada na anteposição entre contracultura e *establishment*, está no modo como as palavras passaram a ser utilizadas. O vocábulo rebeldia é outro que merece ser digno de atenção. Antes, rebeldia era uma palavra e conceito identificado como uma postura de crítica, de insubordinação a um determinado estado de coisas, próximo da revolta camusiana. O ato de dizer não ao *status quo* era identificado como ato flagrante da rebeldia. Dizer a alguém: “você é rebelde!”, colocava-o na prateleira dos indivíduos que rejeitavam profundamente a cultura oficial e que em certo ponto, vislumbravam um horizonte de mudança, seja ele político, social ou cultural.

Mas, a partir da integração da rebeldia como signo do mercado de consumo, mudança essa operada na década de 1970, a rebeldia virou um símbolo da sociedade do consumo, passou a ser retratado nas mais diversas plataformas do *establishment* e teve um verdadeiro boom, com os filmes colegiais dos anos 1990 e com a cultura dos grandes festivais de rock dos anos 1980. É interessante olhar para figuras como Ferris Bueller, personagem de *Curtindo a vida adoidado*; Andrew Clark, delinquente juvenil de *Clube dos Cinco*; Budy Revell, jovem problemático, violento e temido de *Te Pegou lá Fora*, como figuras que integram e materializam os ideais contraculturais na indústria cinematográfica.

O enredo de *Curtindo a Vida Adoidado* é uma ode ao ideal *anti-establishment*. Três amigos que rejeitam o conteúdo disciplinador da escola e perambulam pela cidade em um carro roubado de um dos pais. Juntos na mesma narrativa: rejeição da instituição escolar, negação do tempo do trabalho, do estudo e a desconfiança com relação ao mundo dos adultos. Tal atitude, de sair pela cidade para perder-se por entre as suas ruas é próxima do flâneur, mas é dotada de um elemento ainda mais contestador. A trilha sonora que toca, na cena do desfile é *Twist & Shout*, uma das músicas mais famosas dos Beatles. Uma espécie de hino da contracultura. Mas, o fato que mais chama a atenção, é a institucionalização do ideal de rebeldia. A cena de, em uma avenida estadunidense, um jovem cantar e aparecer em desfile aberto no carro alegórico diz alguma coisa. A mensagem mais forte é perceber que, a rebeldia se tornou um ideal que está estabelecido. Pelo menos, naquele momento ela é celebrada. Agora, a sociedade que durante os anos 1960 se viu questionada, assustada e negada por um conjunto de jovens, faz homenagens ao ideal que ousou questioná-la. Ainda mais profundo, é o fato de que o conteúdo contestador é esvaziado. Antes, o questionamento e rebeldia tinham um tom de crítica e de ameaça ao *status quo*, agora a novidade é que a sociedade antes

ameaçada celebra a rebeldia. A sociedade do consumo transformou em mercadorias a crítica que foi feita de sua existência. Se antes, os muros de Paris falavam da morte estrangulada da sociedade de consumo, agora ela celebra o ideal que possibilitou a abertura de um mercado novo e juvenil. É o que Guy Debord chamou de domínio do espetáculo. A imagem celebra a mercadoria. Festeja. Sacraliza.

Em todas as películas citadas nesse tópico encontramos a presença da rebeldia como elemento central da narrativa. Em *Clube dos Cinco*, o tema da rebeldia juvenil é radicalizado ao ponto de oferecer cinco arquétipos diferentes entre si, mas todos identificados com práticas de negação do estabelecido. Um nerd, uma garota rica, um atleta valentão, um delinquente juvenil e uma garota com problemas existenciais, se revezam em diálogos sobre a estranheza da vida jovem, sobre a insatisfação com o atual estado das coisas e em críticas às instituições educacionais, a família e a todo tipo de autoridade. Por sua vez, o filme *Curtindo a Vida adoidado*, é ainda mais radical em sua crítica. Um jovem que se propõe junto com outros dois amigos a boicotar o serviço educacional e não reconhece na escola um projeto de integração, mas sim, como limitadora e redutora das possibilidades da vida jovem. É a crítica de Meaulnes, personagem do romance de Alain Fournier, com todo o aparato tecnológico da tecnocracia.

Outro fenômeno lexical da contracultura, que permaneceu no contemporâneo e que se estabeleceu no imaginário coletivo das sociedades industrializadas e massificadas, é a noção do *Drop Out*. O saltar fora da geração dos anos 1950 e 1960 continha uma rejeição do estado de coisas. O *status quo* era rejeitado em prol de uma vida fora das normas repressivas do mundo unidimensionalizado do imperativo tecnocrático. O saltar fora, além de ser uma resistência simbólica de negação do estabelecido, também possuía uma conotação política de direito ao corpo, de expansão da mente e de um refazer dos significados.

É interessante que, mesmo dentro da contracultura a noção do *Drop Out* tenha algumas variações. Dentro da *geração Beat*, ele tinha um tom mais apático de rejeição e fuga interna para dentro de si e das potencialidades psicodélicas. É nesse sentido que compreendemos Sal Paradise, e sua incapacidade de estabelecer um espaço para sedimentar estadia, no romance *On The Road*, de Jack Kerouac. Andar pelo país, sem dinheiro, sem uma localidade e objetivos definidos se torna uma fuga do mundo repressivo e agressivo da tecnocracia. Alguns personagens da literatura norte-americana dos anos 1950 estão imbuídos desta noção. David e Giovanni, personagens principais do romance *Giovanni's Room*, de James Baldwin, assim como Sal Paradise, no interior dos EUA, rejeitam suas respectivas

culturas e passam a viver em Paris. A noção de fuga e negação dos pressupostos civilizacionais estão presentes tanto nas viagens de Sal pelo interior dos Estados Unidos, como na de David, que por ser negro e gay, se ver enclausurado dentro de uma cultura racista e homofóbica. Outro ponto que inaugura uma visão *anti-establishment* em ambos os textos é que, a Paris e o interior dos EUA que servem de apoio à atitude do *Drop Out* dos personagens, não são os pontos centrais e estabelecidos, mas sim, o submundo e as margens. David, Giovanni e Sal Paradise, não intentam buscar os objetos de culto para onde escapam. Eles fogem para o interior, para os bairros boêmios e renegados. A atitude do *Drop Out* está presente nos anos 1950 e na florescente contracultura.

No momento seguinte, da contracultura dos anos 1960, o *Drop Out* está ligado à noção de rejeição do *Establishment*. As atitudes da experimentação psicodélica, de crítica as instituições e de fuga para dentro de si demonstram tal atitude. Woodstock acontece nos ditames do saltar fora: jovens fugindo do cotidiano tecnocrático para ouvir músicas, experimentar as viagens das drogas e se amarem livremente. Do mesmo modo que o famoso festival, o empenho dos *hippies* em fazer levitar o Pentágono em protesto contra a Guerra do Vietnã, no ano de 1967, é uma atitude do saltar fora. Nega-se o *status quo*. O personagem do romance de Ken Kesey, o impertinente Randle Patrick McMurphy, salta fora da prisão para cair em um hospital psiquiátrico. Mas lá consegue perceber as violências e interdições que a prática e o discurso psiquiátrico impõe aos que são taxados de loucos, esquizofrênicos e anormais. Dos anos 1950 para os anos 1960 uma mudança se operou na compreensão do *Drop Out*, ele ganhou uma postura mais combatente em relação aos anos 1950. Ele passou a negar e a confrontar o *Establishment*. Tal postura de confronto foge aos moldes tradicionais de oposição. Ao invés do combate da luta armada, o riso debochado de Randle McMurphy contra a enfermeira. Ao invés das barricadas, a fuga do Chefe Bromden, ao escapar da ala psiquiátrica para se reencontrar nos campos verdes da liberdade, além da lembrança da sua comunidade indígena.

O saltar fora, se compreendido em uma perspectiva que ultrapasse os limites temporais do conceito, é possível de comparação com a atitude romântica de negação dos preceitos civilizacionais como corrompedora da natureza humana. Mas, o que se acrescenta de novidade na sua utilização, é a postura intransigente de se valer de elementos semióticos, desprezados pela cultura estabelecida, para formular um novo discurso, mais que isso, uma nova sensibilidade.

A novidade do *Drop Out* no contemporâneo, aparece em algumas expressões culturais

e também no mundo tecnológico corporativo. No *rap* e *hip hop*, existe uma famosa expressão que é conhecida como *College Drop Out*. O *college drop out*, segundo o dicionário Collins, é aquele que deixa o ensino médio ou a faculdade por necessidade, razões práticas ou por desilusão com o sistema de símbolos em que está inserido. Tal atitude é encontrada nas fugas do *establishment acadêmico* de figuras como Kanye West, Marc Zuckerberg e Steve Jobs. Todos esses três, símbolos da cultura contemporânea, possuem em comum a fuga da universidade e do ambiente acadêmico, para realizar-se em trabalhos que supostamente lhes dão prazer. Kanye, tornou-se um rapper de sucesso, Zuckerberg e Jobs, transformaram-se em gurus das interfaces tecnológicas e contribuíram em muito para o sucesso das redes sociais.

O dado interessante desse léxico, que é uma reminiscência da contracultura, é o conteúdo nada rebelde de sua nova forma de compreensão. O *Drop Out* não é mais uma fuga da civilização, mas sim, uma rejeição de uma determinada sub-cultura ou instituição, para a integração em outro ambiente ou sistema de signos do *establishment*. O *rap*, as interfaces digitais e as redes sociais, que partilham do ideário rebelde do *college*, não apontam críticas à cultura oficial, ao contrário, servem para reforçá-las. Um dado que pode exemplificar essa nossa interpretação vem de duas músicas, *Drop Out* e *Young, Wild and Free*, a primeira de Lil Pump, a segunda de Wiz Khalifa, em parceria com Snoop Dog.

A letra da canção *Drop Out* fala do abandono da escola, mas dessa vez, o abandono é uma rebeldia integrada. O eu-lírico da música abandona a instituição de ensino e vai atrás do sucesso e da fama, através da música e na integração ao sistema. Por sua vez, *Young, Wild and Free*, faz uma crítica a autoridade do mundo adulto, para defender um ideal de juventude que busca o prazer imediato, a experiência das drogas e a recusa parcial do *establishment*. Existem referências em ambas as músicas à temas que circundam a crítica que a contracultura fez nos anos 1960: o estabelecido, o *status quo*, a lógica tecnocrata, o mundo dos adultos, a experiência com as drogas, a recusa. Porém, encontramos nessas músicas não mais o conteúdo contestador e negador da repressão da cultura e da civilização, mas ao contrário, a vontade de ser aceito como CEO de uma gravadora, como estrela da música. A sensação da vitória da sociedade do consumo é parte integrante dessa reminiscência da contracultura no contemporâneo.

Harverd Dropout, bitch
 Ooh, yeah
 Ooh
 Dropped out, then I got rich (yeah)
 Dropped out, then I put a Patek on my wrist, ooh (brrr)
 Dropped out for my teacher 'cause she ain't shit (huh)

Dropped out, spent a half a million on my whip (yeah, ooh)
 Dropped out, and I ain't never had a job (wow)
 Dropped out, knew I was gonna be a star (yeah)
 Dropped out, used to go to Harvard off a bar (damn)
 Dropped out, now I'm richer than your mom (huh)
 Dropped out, then I got rich (ooh ooh)
 Dropped out, then I got rich (yeah)
 Dropped out, then I got rich (ooh)
 Dropped out, then I got rich (yeah)
 Dropped out, then I put a Patek on my wrist (huh)
 Dropped out for my teacher 'cause she ain't shit (yeah)
 Dropped out, spent a half a million on my whip (wow)
 Dropped out, spent a half a million on my whip (brrr)

Dropped out as a tenth grader (yeah)
 Why chase a bitch when I got paper (why)
 Hit it from the back, 'til I broke the table (brrr)
 Still free agent, I just left the label (yeah)
 CEO, do what I say so
 If not, I'ma cut his payroll (huh)
 Lunch lady give me dirty Faygo
 Still riding dirty even if my case closed
 Used to hotbox the bathroom at school (brrr)
 Go high every day, number 1 rule (yeah)
 Used to walk, now I got a drop top (huh)
 Stop talking to me, I don't fuck with you (nope)
 Bought a bust down 'fore I learned how to write (wow)
 I ain't learn shit, but I'm flooded with ice (ice)
 Teacher mad at me, 'cause she knew I was right (yeah)
 I been poppin' pills, sippin' drank all night

Ooh
 Dropped out, then I got rich (yeah)
 Dropped out, then I put a Patek on my wrist (brrr)
 Dropped out for my teacher 'cause she ain't shit (huh)
 Dropped out, spent a half a million on my whip (yeah, ooh)
 Dropped out, and I ain't never had a job (wow)
 Dropped out, knew I was gonna be a star (yeah)
 Dropped out, used to go to Harvard off a bar (damn)
 Dropped out, now I'm richer than your mom (huh)
 Dropped out, then I got rich (ooh ooh)
 Dropped out, then I got rich (yeah)
 Dropped out, then I got rich (ooh)
 Dropped out, then I got rich (yeah)
 Dropped out, then I put a Patek on my wrist (huh)
 Dropped out for my teacher 'cause she ain't shit (yeah)
 Dropped out, spent a half a million on my whip (wow)
 Dropped out, spent a half a million on my whip (brrr)

By the way kids, stay in school²²⁸.

²²⁸ Abandonei a escola, vadia.

Abandonei, então eu fiquei rico

Abandonei, então eu coloquei um relógio no meu pulso (Brrr)

Abandonei, pela minha professora, porque ela não é uma merda (Huh)

Abandonei, e gastei meio milhão na minha Mercedes-Benz (Yeah, ooh)

Abandonei, e nunca precisei de um emprego (Wow)

Abandonei, já sabia que iria virar uma estrela (Yeah)

Abandonei, eu costumava ir para universidade vender drogas (Drogas)

Abandonei, agora eu sou mais rico que sua mãe (Huh)

A música de Lil Pump, é um rap com batidas e repetições simples. O clipe apela ao recurso do audiovisual com carros, drogas, mansões e também, uma escola secundária. A letra e o vídeo, convergem no sentido de expressar uma mensagem que é a mensagem do *College Drop Out*. A mensagem do College é de integração disfarçada de rebeldia. O que se rejeita é o estado das coisas, para buscar um outro tipo de relação com *establishment*, que é a de aparecer no sistema do espetáculo. A pretensão não é de uma mensagem contra os ditames da linguagem tecnocrática, mas sim, a participação nela. Um dos versos é revelador nesse sentido, a figura do CEO, como um subordinado é a aceitação da linguagem unidimensional na pretensão do indivíduo que largou a escola para se integrar.

Abandonei, então eu fiquei rico (Yeah)
 Abandonei, então eu fiquei rico (Ooh)
 Abandonei, então eu fiquei rico (Yeah)
 Abandonei, então eu coloquei um relógio no meu pulso (Huh)
 Abandonei, pela minha professora, porque ela não é uma merda (Huh)
 Abandonei, e gastei meio milhão na minha Mercedes-Benz (Brrr)

Abandonei, como um aluno da décima série (Yeah)
 Por que perseguir uma vadia sendo que eu tenho LSD (Porque?)
 Estava te fudendo de quatro, até que eu gozei (Brrr)
 Estou livre, acabei de deixar o Estúdio (sim)
 Diretor faça o que eu digo
 Se não, vou cortar sua folha de pagamento (Huh)
 Almoço, senhora, me dê um refrigerante pro lean
 Fazendo Lean, mesmo estando satisfeito
 Usando como sauna o banheiro da escola (Brrr)
 Venha com fogo todos os dias, regra número 1 (Yeah)
 Costumava andar a pé, agora tenho um conversível (Huh)
 Pare de tentar conversar comigo, Eu não fodo com você (Não)
 Comprei joias com diamantes antes de aprender a escrever (Uau)
 Eu não aprendi nada, mas estou inundado de gelo (gelo)
 Professor está com raiva de mim, porque ele sabe que eu estava certo (Yeah)
 Eu tomava pílulas, bebendo a noite toda

Abandonei, então eu fiquei rico (Yeah)
 Abandonei, então eu coloquei um relógio no meu pulso (Brrr)
 Abandonei, pela minha professora, porque ela não é uma merda (Huh)
 Abandonei, e gastei meio milhão na minha Mercedes-Benz (Yeah, ooh)
 Abandonei, e nunca precisei de um emprego (Wow)
 Abandonei, já sabia que iria virar uma estrela (yeah)
 Abandonei, eu costumava ir para escola vender drogas (Drogas)
 Abandonei, agora eu sou mais rico que sua mãe (Huh)
 Abandonei, então eu fiquei rico (Ooh ooh)
 Abandonei, então eu fiquei rico. (Yeah)
 Abandonei, então eu fiquei rico. (Ooh)
 Abandonei, então eu fiquei rico. (Yeah)
 Abandonei, então eu coloquei um relógio no meu pulso (Huh)
 Abandonei, pela minha professora, porque ela não é uma merda (Huh)
 Abandonei, e gastei meio milhão na minha Mercedes-Benz (Uau)
 Abandonei, e gastei meio milhão na minha Mercedes-Benz (Brrr)

A propósito crianças, fiquem na escola.

A presença do léxico contracultural na cultura contemporânea, é um dos indícios da forte influência exercida pelo *ideal anti-establishment*. *Establishment*, *Status quo*, *repressão*, *prazer*, *Rebeldia*, *Contestação*, *Drop Out*, ainda são conceitos significantes no mundo contemporâneo. São palavras que ainda dizem da presença do contraculturalismo em nosso dia a dia. Tal presença, se construiu com os acontecimentos relacionados ao espírito de mudança e crítica da década de sessenta. As décadas que se seguiram deram fôlego ao ideal de contestação no campo simbólico, das culturas e até mesmo da política, é esse ideal que vamos tentar compreender nos próximos tópicos.

5.2 A MORTE DA CONTRACULTURA E O IDEAL ANTI-ESTABLISHMENT

A contracultura, como movimento histórico dos anos 1960, e como movimento detonador de ideais, teve sua morte proclamada por uma famosa música de Jhon Lennon. Em *God*, música do momento pós separação dos Beatles, o vocalista do grupo inglês atesta e decreta o fim dos projetos utópicos que apareceram com toda a efervescência das ideias na explosiva década de 1960. Mas não só Jhon proclamou tal morte, recentemente nas comemorações dos 50 anos do Maio de 1968, algumas análises surgiram sobre os significados do Maio parisiense e dos movimento da década de 1960. Muitas dessas interpretações, promoviam o discurso da derrota e da incapacidade do Maio de 1968 e da contracultura em legar algo para o ocidente.

Um dos mais notáveis analistas contemporâneos que corroboraram tal afirmação foi o filósofo Slavoj Zizek²²⁹. Herdeiro de uma tradição marxista e ensaísta de tendência heterodoxa, o esloveno Zizek, atribui a contracultura e ao Maio de 1968, algumas das integrações do capitalismo, chegando a afirmar que, em nível geral, a vitória do que se demandava não foi obtida. Caminha por uma argumentação que aponta elementos de movimentos de contestação, que foi cooptado pelo sistema capitalista, muito em conta do que aconteceu nos anos da Era de Aquário. É interessante notar que, primeiramente, novamente a sensibilidade *underground* se ver analisada e esquadrinhada pelo paradigma marxista, esse que foi um dos alvos de contestação do *underground* nos anos 1960. Mas, o que nos chama a atenção, é como foi rápido o processo de acusação da derrota, do chamado para uma reflexão que enxerga nos elementos simbólicos meros problemas diminutos em relação aos temas ditos

²²⁹ ZIZEK, Slavoj. *Legado de 1968: como uma revolução de esquerda ajudou os capitalistas a vencer*. Carta Maior. 20/02/2018. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/Legado-de-1968-como-uma-revolucao-de-esquerda-ajudou-os-capitalistas-a-vencer/4/39401>.

tradicionais. Porém, como não custa perguntar e também faz bem para as atividades da reflexão a que nos propomos, perguntamos: A contracultura, o maio de 1968, e toda a sensibilidade que explodiram nos anos da década explosiva, foram realmente derrotados? Passemos em rápida análise de alguns acontecimentos, algumas tendências contemporâneas das artes, do saber, da música, do esporte, do cinema e da literatura para melhor compreender tal “derrota”.

Mas antes de passarmos em vista alguns acontecimentos da cena cultural contemporânea, é importante falarmos do ideal *anti-establishment*, que irrompeu com a contracultura e o Maio de 68 nos anos 1960, e que se tornou um símbolo das gerações subsequentes. O ideal contestatório, que aqui chamamos de *anti-establishment*, é uma sensibilidade e também uma forma de ver e portar-se no mundo. Se forma a partir de um conjunto de discursos que foram importantes, logo após a Segunda Guerra Mundial e a reconstrução dos pressupostos civilizacionais. Toma emprestado da noção de revolta camusiana, a não-aceitação do estado de coisas; se vale da apatia proposta pelos *beatniks* para recusar a sociedade, mesmo vivendo nela; do discurso psiquiátrico, apoia-se na antipsiquiatria de David Cooper, Ronald Laing, Aaran Esterson e Michel Foucault. Aliado a esse conjunto, temos a discussão dos direitos das mulheres, que retoma com toda a militância do feminismo, as pautas de direitos civis e étnicos, as discussões sobre os direitos ambientais e também as pautas sobre direitos de identidade e reconhecimento.

O ideal *anti-establishment* é uma postura, mas também, uma sensibilidade, que se cristalizou com toda mixórdia de movimentos e reivindicações que vieram à superfície na década de 1960. Esse ideal, que é um conjunto de discursos, anexados em torno do conceito e do imaginário em torno da contracultura, foi importante para as décadas que se seguiram pelo fato de anexar visões diferentes em pautas que se relacionavam, e também, por propor uma resistência a forma de vida tecnocrática. É desse modo, por exemplo, que vamos encontrar o discurso antipsiquiátrico sendo vitorioso em vários países da Europa com a extinção de manicômios, de hospitais psiquiátricos e de várias mudanças na legislação sobre saúde mental no mundo. Na Inglaterra, um dos casos mais famosos de vitória de algumas das demandas da antipsiquiatria, muito do que se pensava sobre saúde mental e hospitais psiquiátricos, foi reformado tendo como referência epistemológica as reflexões de Laing, Esterson e Cooper. O caso da Itália é ainda mais emblemático. A instauração da lei 180, de 13 de maio de 1980, traçava novas diretrizes para a política pública em relação aos casos de insanidade e desarranjo mental, propunha:

Na Itália, em 13 de maio de 1978, é aprovada a Lei 180 com as principais orientações: proibição da construção de novos hospitais; limitação do número de leitos psiquiátricos no hospital geral, que era o local destinado a realizar todas as internações psiquiátricas; criação de serviços comunitários regionalizados; proximidade entre o paciente e a equipe técnica para garantir a continuidade do tratamento; abolir o estatuto de periculosidade social do paciente psiquiátrico e garantir os direitos dos usuários²³⁰.

Outro grupo em que podemos ver a manifestação do ideal *anti-establishment*, são os famosos grupos de ocupações simbólicas de prédios e instituições. O *Occupy Wall-Street*, foi um dos movimentos deflagradores da onda de ocupações pelo mundo. Protestando contra a ordem econômica desigual do capitalismo financeiro e atentando para o conteúdo simbólico das intervenções em centros e espaços de poder, esse movimento, conhecido pela sigla OWS, foi um importante inspirador de movimentos que se seguiram pelo mundo e que tiveram reverberações em Chicago, San Francisco, Europa, Brasil e mundo afora. *Occupy Wall-Street* foi importante por demonstrar ao menos duas coisas. Que mesmo com o capitalismo sendo a ordem econômica mundial hegemônica, há ainda quem se contraponha as formas de vida por ele criada. Formas essas, que redundam muitas vezes em desigualdades gritantes, em perdas de direitos pela classe trabalhadora, índices alarmantes de miséria e mendicância, além da influência pesadíssima das grandes corporações na estrutura do Estado. Relação que marca o elemento constitutivo de toda corrupção que se instaura nessa interação promíscua entre Estado e grandes corporações.

Importante salientar que o *Occupy Wall-Street*, teve seu ato de estreia com uma intervenção artística chamada: *Ocularpation: Wall Street*. Tal intervenção tratava-se de um nu performático de um artista no dia 1 de agosto de 2011, sendo seguido por uma chamada de protestos por uma revista de nome *Adbusters*, que é conhecida por sua postura anticonsumista e pró-meio ambiente. Manifestações como essa do *Occupy*, apontam na direção da crítica da contracultura e do maio de 1968. Compreendendo a luta contra o sistema, como a forma de resistir a linguagem unidimensionalizante do capitalismo, tais movimentos e manifestações buscam influências nas mensagens e comportamentos contestatórios dos anos 1960. A crítica do consumismo é uma das maiores contribuições da contracultura para os movimentos de críticas ao establishments contemporâneos. É interessante notar que parte dessa postura, que compreende o capitalismo e a sociedade do consumo como formas de vida alienada, fizeram parte do escopo teórico e prático do *underground* sessentista.

²³⁰ A Assistência Psiquiátrica: Breve Histórico Geral e Atual Processo de Reforma no Brasil. PUC/Rio. Nº 0812000.

Um outro ponto em comum com o discurso contracultural, é a predileção pela resistência simbólica e estética. A crítica se vale das artes, da expressão, da intervenção para fazer a contestação. Os heróis dos filmes aparecem falando contra o consumismo, contra a forma de vida alienada, contra o *american way of life*, contra a linguagem unidimensional e assim, o establishment é confrontado, não apenas no campo político, mas também no campo da cultura. Aliás, uma das outras grandes contribuições dos anos sessenta, é o alargamento da compreensão de política. O Maio de 1968 e a contracultura, eventos de expressão simbólica dos anos 1960, foram influentes na medida em que politizaram esferas antes relegadas aos subterrâneos. Desse modo, a arena política passou a encontrar em suas fileiras: movimento LGBTI, movimento negro, movimento ambiental, movimento antipsiquiátrico, política de redução de danos. Encontrar esses temas antes dos anos sessenta é até possível, mas, encontrá-los como demanda de direitos civis e como parte integrante de uma noção mais elaborada do indivíduo, é conquista parcial da contracultura e da década libertária de 1960.

5.3 MARLON BRANDO

Um dos primeiros casos em que devemos nos deter aconteceu no cinema. Na premiação do Oscar, da academia de ciências cinematográficas de Hollywood, em 1973, Marlon Brando, recusou a estatueta de melhor ator concedida por sua atuação em *O Poderoso Chefão*, de Francis Ford Coppola. A rejeição da premiação parou o mundo das artes no geral²³¹. Primeiro, pelo fato de que existia certa unanimidade e favoritismo na escolha do vencedor da categoria de melhor ator. A atuação de Brando, no monumental e enorme *The Godfather*, é considerada até hoje, uma das melhores performances individuais de um ator em um filme. A outra, é que se tratava de um dos expoentes do cinema. Marlon Brando já tinha conseguido a premiação por *Sindicato de Ladrões*, em 1954. Porém, influenciado por todo o clima da guerra do Vietnã, que mais tarde lhe garantiria outra indicação por *Apocalypse Now*, e também pela defesa da história dos grupos indígenas nos EUA, o ator de *Uma rua chamada desejo*, resolveu rejeitar a premiação do Oscar de melhor ator, fato que chocou o mundo, segundo a *Rolling Stone*.

É necessário pontuar algumas especificidades do momento da recusa e da relação do Academia de Ciências Cinematográficas, para melhor compreendermos como a recusa de Brando pode ser colocar como uma postura *anti-establishment*. A primeira das

²³¹ ROLLING STONE. *Há 35 anos, Marlon Brando recusava o Oscar*. Rolling Stone. 27/03/2008. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/ha-35-anos-marlon-brando-recusava-o-oscar/>.

especificidades é que, a Academia já era à época uma instituição consagrada. Já era, com poucas dúvidas, uma das instituições do *Establishment* cultural norte-americano, se não fosse a maior. Tal inserção e respeitabilidade no cenário cultural estadunidense, fazia da Academia, um dos titãs do cenário cultural além de criadora de tendências nas artes em geral.

Um outro ponto, não menos importante, para a compreensão do ato da recusa da premiação, é a intensa movimentação pelos direitos civis e étnicos que movimentavam o cenário da política e da cultura norte-americana. Nos anos que precederam a atitude de Brando em relação ao Oscar, vários foram os protestos pelos direitos civis dos negros, pelo reconhecimento dos indígenas como participantes da construção da “nação” norte-americana e também, pela necessidade de maior participação de indígenas nos papéis das produções hollywoodianas. O ponto é que, no dia 27 de março de 1973, alguns poucos anos após as movimentações estudantis que pararam os EUA, um ator de renome, representante de uma geração, de um modo de atuar e ícone do cinema Hollywoodiano, parou a maior cerimônia do cinema mundial ao recusar a estatueta de uma das categorias mais ambicionadas da premiação do Oscar. Tal fato, visto pela ótica jornalística ou até mesmo memorialística, pode ser compreendido como uma forma de Brando, famoso e uma das maiores celebridades do momento, amplificar a voz de grupos que até então eram silenciados. Mas, quando atentamos para o conteúdo do que aconteceu na década de 1960 nos EUA e como a sensibilidade contracultural moldou boa parte das ações que iam contra o *status quo*, é que compreendemos a ação de recusa do Oscar como uma posição contracultural de resistência ao estabelecido.

A postura contracultural, que acreditamos ser parte integrante do contexto que motiva a recusa de Marlon Brando ao Oscar, é compreensível quando avaliamos os signos culturais produzidos na década anterior. Na literatura, é notável o fato de que, um dos livros de maior aceitação e famoso na literatura contracultural tenha sido um romance que tinha um nativo no papel principal. O famoso livro de Ken Kesey, *Um Estranho no Ninho*, rapidamente se tornou um clássico da *antipsiquiatria* e da literatura norte-americana dos anos 1960. Nele, podemos encontrar um traço de como a sensibilidade contracultural tratava os *outsiders*: dando voz aos loucos, aos esquizofrênicos, aos índios, além de rejeitar o modo de vida civilizado do homem ocidental. Pouco depois, antes mesmo de completar uma década, das intensas agitações político-culturais que envolveram os EUA temos essa atitude de negação à instituição por parte de uma estrela do cinema.

O nível simbólico aqui é importante. A mensagem de não-aceitação, de negação do prêmio através da recusa de sua importância, é uma variante do que os *hippies*, os *hipsters* e

os jovens fizeram na década de 1960 e que conhecemos por contracultura. A denúncia do estado das coisas através da atribuição da insignificância de bens culturais e de valores consagrados no *Establishment* cultural, é um comportamento que advém da sensibilidade contracultural. O fato de não se atribuir sentido de honra e distinção a uma premiação consagrada, estabelece aquele tipo de protesto por entender que, existem grupos que não são contemplados nesses espaços em que a cultura oficial é cultuada. Existe ali um entendimento de violência, violência essa que se dá no nível simbólico. O imperativo tecnocrático, variante radicalizada e modernizada do capitalismo, mantém a história de desrespeito, ataques e invisibilização aos grupos minoritários. Nessa atitude de Marlon Brando, encontramos esse traço de rebeldia comportamental tão presente da década anterior. A autoridade das instituições do *establishment* é questionada por meio dos boicotes, negada através da recusa, da invalidação e da inversão dos significados dada aos seus prêmios. Se antes, o Oscar era uma premiação aos esforços dos atores, ao reconhecimento do domínio da técnica teatral por determinado diretor ou ator, ele passa agora a ser entendido como um espaço de poder e onde questões como identidade e reconhecimento fazem-se presente. Desse modo, questiona-se os objetos de culto e toda estrutura que mantém e naturaliza a violência contra minorias, violência que é legitimada através da dimensão cultural e simbólica das instituições de cultura.

É aqui que a atitude de rejeição se encontra com o ideal *anti-establishment*. A contracultura, o Maio de 1968 e os acontecimentos da década de 1960, realmente modificaram muitos pressupostos na qual o ocidente se apoiava. É necessário apontar que as formas como a cultura e os bens simbólicos eram compreendidos e estruturavam-se mudou com a irrupção dos acontecimentos da década explosiva. As manifestações no Maio de 1968, apreendiam a cultura e o campo simbólico também como um espaço de luta, de onde era possível falar e se mostrar como cosmovisão. Principalmente, como uma visão de mundo que entendia que não existia liberdade, neutralidade e isenção possível na luta contra formas de vida que eram implantadas pela tecnocracia. A contracultura, por sua vez, compreendia a cultura como uma espécie de prisão para o homem moderno. Visualizava no conjunto de símbolos e significados que formavam a cultura, uma prisão que encerrava os homens em nível ontogenético e filogenético. Não à toa que, os dois primeiros capítulos de *Eros e Civilização*, obra de Marcuse sobre o advento do princípio de desempenho como princípio de realidade do capitalismo, tem a análise da formação do indivíduo reprimido e da sociedade repressora.

É nesse sentido que compreendemos a ação de Marlon Brando na sua rejeição a premiação do Oscar. A reação de uma sensibilidade *underground* e contracultural, que se instaura como prática entre os partícipes do campo simbólico e da cultura oficial. Se um dos projetos da contracultura era questionar e negar os valores da civilização ocidental tecnocrático por dentro de sua estrutura interna, parece-nos, que a derrota tão propagada pelos detratores do movimento contracultural não encontra tanta justificativa como se faz acreditar em suas afirmativas.

5.4 MUHAMMAD ALI

Outro acontecimento importante se deu no mundo dos esportes norte-americano. O dono do cinturão de pesos-pesados, e defensor de nove defesas de cinturão bem-sucedidas, Muhammad Ali, recusou-se a ir lutar na Guerra do Vietnã, no ano de 1967. Em 29 de Abril de 1967, o não definitivo do The Greatest foi ecoado pela imprensa norte-americana. Ali, chegou a apresentar-se na unidade militar de Houston, mas recusou a dar o passo à frente sempre que seu nome era chamado. As motivações para a recusa foram dadas de duas formas. A primeira, religiosa, vinha do fato de que Cassius Clay, como era chamado antes de sua conversão tinha se convertido ao Islamismo. A segunda, de cunho político, alicerçava-se no fato de que Muhammad compreendia que a guerra era injusta e que os EUA não tinham ainda resolvido suas contradições internas, como o tratamento dado aos negros naquele país. Em uma famosa frase sobre a recusa de ir ao Vietnã lutar pelos EUA, argumentou:

Por que eles deveriam me pedir para colocar um uniforme, ir a dez mil milhas de casa e atirar bombas e balas nas pessoas marrons no Vietnã enquanto as pessoas chamadas de 'nigger' em Louisville são tratadas como cachorros e negadas de direitos humanos básicos?²³².

É necessário compreender as motivações e os complexas teia de relações que se estabeleciam naquele momento nos EUA. A tensão na luta pelos direitos civis acirrava-se. Malcom X, já havia sido assassinado e, Luther King, seria alguns meses depois. Os afro-americanos lutavam contra o *establishment* político e racista na luta por direitos civis. A luta chegou a níveis de radicalidades, em que os negros organizavam grupos armados para se proteger da violência institucionalizada. Esses grupos viriam a se organizar em um partido,

²³² STRINI, Antônio. *Há 50 anos, Ali se tornou uma lenda também fora dos ringues*. ESPN. 03.06.2017. Disponível em: http://www.espn.com.br/noticia/700058_ha-50-anos-ali-se-tornou-uma-lenda-tambem-fora-dos-ringues.

chamado Panteras Negras. Aliado a esse clima de hostilidade contra o racismo institucional, encontramos no mesmo período o discurso da contracultura em toda sua efervescência e crítica ao sistema. O boxeador e o cidadão Muhammad Ali, encontra-se assim ligado por dois discursos de contestação à ordem: primeiro, a luta pelos direitos civis, segundo, como integrante de uma recusa generalizada da guerra por parte dos jovens norte-americanos que acreditavam nos ideais da contracultura de Paz e Amor. Ali, se vale de sua posição de estrela do esporte, para negar o *establishment* político e cultural norte-americano ao se recusar participar da ação estadunidense no país oriental.

Ali, se tornaria um mito do esporte. Consagrado e mitificado até os dias de hoje. Visto como a combinação de esportista, que se atém as questões de ordem sociais e que viria a influenciar uma geração de esportistas e estrelas do esporte após ele. A influência de Muhammad é tão grande, que encontramos nomes de outros esportes falando da contribuição dada pelo boxeador, na construção de uma identidade afro-americana no esporte. Em entrevista, uma lenda da NBA falou:

Eu lembro que os professores do meu colegial não gostavam de Ali, porque ele era tão anti-establishment, e ele meio que tampava o nariz para as autoridades. O fato que ele se orgulhava por ser um homem negro e tinha tanto talento fez algumas pessoas pensarem que ele era perigoso. Mas, por essas várias razões, eu gostava dele", disse Kareem Abdul-Jabbar, uma das maiores lendas da NBA²³³.

Mas, a história de Ali, e sua relação com o ideal de recusa, possui três momentos que nos ajudarão a compreender como se deu o instante em que, a negação do *establishment* criou um mito do esporte. O primeiro, o momento da recusa. O segundo, o momento de exclusão dos esportes e aproximação com universidades, entidades da sociedade civil e militância no movimento negro norte-americano. O terceiro, a volta ao esporte coroada por uma vitória avassaladora sobre George Foreman na famosa *Luta do Século*.

Antes do primeiro momento, encontramos o que poderia ser uma história do *american dream* no esporte, e da ascensão, por meio dele de um afro-americano. Filho de Cassius Marcellus Clay com Odessa O'Grady Clay, é o mais velho de dois irmãos. Esse lutador natural de Louisville, Kentucky, se tornaria uma das figuras mais emblemáticas da história do boxe profissional mundial, se não a maior de todas. Símbolo de posições antirracistas, de militância pelos direitos dos negros e de resistência ao Estado norte-americano na Guerra do Vietnã, era considerado um grande talento do boxe profissional, mas virou notícia na

²³³ Idem.

imprensa esportiva e política por rejeitar lutar na guerra do Vietnã.

Porém a recusa de Muhammad Ali, veio pelos ditames do período histórico em que vivia. Ali, lutador proeminente na cena esportiva, dos EUA começou a se interessar pelos ensinamentos da organização Pan-africanista, *Nação do Islã*. Movimento de orientação fundamentalista, que tinha por objetivo a melhora da inserção dos negros na sociedade norte-americana. Além do suporte espiritual, o movimento também se interessava por questões de ordem social, cultural, política e econômica. Teve, como expoente máximo, o militante Malcom X, que foi um dos influenciadores, além de mentor político e espiritual da conversão de Cassius Clay ao islamismo. Convertido, o lutador mudou o seu nome de batismo para Muhammad Ali, em homenagem ao novo sentimento religioso por ele aderido e em recusa ao nome de origem escrava “Cassius Clay”. Mas, o que nos interessa aqui é compreender as relações da década de 1960 com a recusa da luta. Como dito anteriormente, o ambiente norte-americano dos anos 1960 é permeado de intensa mobilização por direitos, pela recusa do modo de vida e por tipos de militância que se compreendem como resistências ao imperativo tecnocrático e que buscam por demandas civis e políticas. Ali, participa da recusa ao sistema quando vem à Houston, participa do processo de inscrição no serviço militar e nega-se a dar o passo à frente que homologaria sua vida como militar.

A recusa de ir ao Vietnã custou a Ali os títulos conquistados. Mas, o célebre discurso sobre as motivações da recusa, entrou para a posteridade como um dos grandes atos de revolta contra o *establishment* e a favor dos direitos civis dos afro-americanos. Muhammad, em sua retórica explosiva, comenta que sua religião e sua condição de negro, impedem-no de tomar parte em uma luta contra outros irmãos. Perseguido pela violência institucional e estrutural dos EUA, o lutador Muhammad Ali, não reconhece legalidade na ação de ir em outro país. Tal ação, lembra a famosa postura de revolta, proposta por Camus em o *Homem Revoltado*, que afirmava a condição da revolta como o ato de se insurgir e dizer não a um estado de coisas que já tinha se acumulado como prática sistemática de injustiça²³⁴.

Do lado de fora, um grupo de pessoas, na maioria estudantes, aproveitavam a presença da celebridade do esporte para pedir o fim da guerra. “Deixem Ali aqui. Não vá. Não vá.”.

Juntamente com 35 recrutas, Ali recebeu a ordem de preencher formulário, passar por exames médicos e aguardar um ônibus que o levaria para Fort Polk, na Louisiana. Na hora do almoço, o grupo recebeu dois sanduíches (um de carne outro de presunto), além de um pedaço de bola, maçã e laranja. Muçulmano, Ali se recusou a comer o sanduíche de presunto.

No início da tarde, os recrutas e Ali se enfileiraram diante do tenente Steven

²³⁴ CAMUS, Albert. *O Homem Revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 25.

Dunkey. Em uma cerimônia simbólica, o oficial chamava o nome do futuro soldado e ordenava que ele desse um passo à frente – dando entrada no exército. O tenente gritou: “Cassius Clay (nome de Ali antes de se tornar muçulmano)! Exército!”. Ali não se moveu. Ele chamou: “Ali”. E o boxeador permaneceu imóvel.

Ali foi levado a uma sala por outro oficial e foi alertado de que a recusa o levaria à prisão por cinco anos, além do pagamento de uma multa. Ali disse que entendia a situação. Os oficiais, então, pediram para que ele escrevesse uma carta, alegando seus motivos²³⁵.

O ato de recusa, rende a Ali, uma punição por se colocar frontalmente contra o sistema. Esse é o momento em que o sistema e o *establishment*, se vira com todo o peso do aparato jurídico, contra o lutador negro. Ele, que agora angariava para si a ira do *status quo*, recebeu a punição com uma postura abnegada. Pagou a fiança e viria a tornar-se uma lenda do esporte, que não atuava no esporte. Sua vida passou a ser um mar de conferências, palestras, divertimentos, filmes e aparições na mídia. Mas sempre reforçando a mensagem do homem negro que se opõe ao sistema. Segundo o relato de Norman Mailer:

Durante os três anos que passaram após seu título lhe ser retirado por se recusar a atender à convocação do exército – “Nenhum vietcongue jamais me chamou de ‘nigger’” -, sua vida tinha sido tudo, menos a de um boxeador; proferiu conferências, subiu ao palco em Nova York como ator, viajou, encostou o corpo. Divertiu-se²³⁶.

Existe ainda, um outro elemento, que aumenta o nível de complexidade da recusa de Ali. Ainda que seu ato tenha recebido apoio por parte da comunidade *hippie*, por parte dos setores que se colocavam contra a guerra e contra a postura norte-americana no Vietnã, muitos ícones do boxe norte-americano se opuseram frontalmente a postura tomada por Ali. Joe Luis e Rocky Marciano atacaram o comportamento e decisão do agora ex-campeão. Louis, como bom afro-americano integrado ao establishment, citou o seu exemplo, que tinha lutado quatro anos na segunda guerra mundial e afirmava que a atitude do ex-campeão o envergonhava. Marciano, por sua vez disse: “Clay disse o que não deveria ter dito”.

Compreender como lendas do esporte que Ali disputava, criticaram a postura de negar-se a lutar no Vietnã, nos leva a pensar o modo de vida norte-americano. Marcuse, em seu *Homem Unidimensional*, argumentara que o significado mais profundo da unidimensionalização da sociedade norte-americana, era que, o nível de complexidade e integração ao establishment era tão grande, que qualquer um que se colocasse contrário era

²³⁵ Há 45 anos, Muhammad Ali recusava servir o exército dos EUA no Vietnã. São Paulo, 08/05/2012, esportes. Disponível em: <https://esportes.estadao.com.br/noticias/geral,ha-45-anos-muhammad-ali-recusava-servir-o-exercito-dos-eua-no-vietna,870171>.

²³⁶ MAILER, Norman. *A Luta: A história da maior luta de boxe do século XX: Muhammad Ali versus George Foreman*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 26.

tido como irracional²³⁷. Nesse sentido, é compreensível que parte da opinião pública viesse atacar a postura de Muhammad. Ele estava agindo, nesse momento, como parte integrante de uma sensibilidade revoltada, como um *anti-establishment*.

Porém, o fato que introduzimos no começo desse tópico, não foi a recusa de Ali, mas sim, a retomada do título em 1974. A recusa, pode ser compreendida como partícipe do conjunto de acontecimentos da contracultura e das reivindicações por direitos civis que aconteceram nos EUA na década de sessenta. Porém, a luta entre Ali e Foreman, é mais que uma retomada de cinturão por parte de Ali, é o confronto entre duas visões. De um lado, o *establishment branco*, encarnado pelo campeão e dominador da técnica George Foreman. Ele que havia derrotado Joe Frazier, com um nocaute espetacular era cotado nas casas de apostas como provável vencedor. Do outro lado, uma “lenda” que se construiu na negação do sistema, no domínio do esporte e na aproximação com as suas origens africanas. Mesmo com as denúncias de Frazier sobre o racismo de Ali, nas entrevistas e na promoção das lutas, é inegável a aproximação de Cassius com o povo negro, principalmente após a conversão ao islamismo e a nação do islã. No período que antecedeu a luta contra Foreman, no Zaire, Muhammad dizia se conectar com a história daquele povo, com seus ancestrais e acusava sua identificação nas entrevistas. No relato concedido por Mailer, chegamos a encontrar o momento que a lenda do esporte afirma não querer deixar o Zaire, tendo em vista que Foreman tinha se machucado e a luta havia sido adiada, para poder ficar mais perto das pessoas que, por motivação publicitária ou ideológica, considerava seus irmãos e que gostavam dele.

Essas pessoas da África gostam de me ver, e o adiamento foi um choque para elas. Talvez, se virem que ainda estou treinando, isso alivie os seus sentimentos. Você pretende ficar até a luta?
Oh, não quero me mudar. Meu lugar é aqui, com o meu povo²³⁸.

Um terceiro elemento, oriundo da emergência da sensibilidade dos anos sessenta aparece na espacialidade dessa luta. O espaço que virá a ser um centro não é a casa dos grandes eventos, mas um país periférico do continente africano. O auge do espetáculo, não é mais o *Madison Square Garden*, mas o Zaire, país atravessado pelo governo de ferro do ditador Mobutu, que sediava a luta que era vendida e ficou conhecida como a luta do século.

²³⁷ MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da Sociedade Industrial: O homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973, p. 30.

²³⁸ MAILER, Norman. *A Luta: A história da maior luta de boxe do século XX: Muhammad Ali versus George Foreman*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 29.

Retomando a teoria marcuseana de *Eros e Civilização*, o prefácio político de Marcuse já aventava a possibilidade da entrada em cena do chamado terceiro mundo nos acontecimentos de primeira ordem dos países industrializados. Porém, a entrada em cena proposta pelo filósofo alemão não alardeava as periferias do mundo como mero coadjuvantes, mas sim, como espaços onde os centros olhariam e dedicariam atenção. É lá inclusive que, temos a esperança de uma possibilidade de um novo mundo.

É nesse momento que a luta ganha o contorno de acontecimento contracultural. Ali, representava um ideal de contestação, um ideal de oposição ao sistema, era um *outsider*. *Outsider* menos no sentido de ser um elemento afastado da sociedade, com suas próprias referências de sociabilidades e mais próximo de um outro sentido, o de no esporte tão comum ao império da indústria do espetáculo, ser uma voz que aponta as contradições internas de uma sociedade que fazia dos esportes uma forma de esconder suas falhas, desvios e corrupções. Foreman, representava o *establishment*, não apenas pelo excelente domínio da técnica, mas por pensar o boxe como um fim em si mesmo, se uma frase de Adorno valesse para o rival de Ali, a abertura do capítulo de *a indústria cultural*, cairia como uma luva: é a apologia do ritmo do aço. Totalmente oposto ao que Ali tinha feito com a plataforma midiática que aquele esporte lhe tinha concedido.

É aí que a luta, em sua diegese própria, também tem um outro ponto profundo, que aponta para a contradição *contracultura x establishment*: a peleja entre os dois lutadores é uma metáfora da oposição entre a força do *status quo* contra os desvios e astúcia do ideal *anti-establishment* da contracultura. O combate se inicia com Foreman partindo para cima de Ali. Durante oito assaltos, Muhammad se desvia de socos fortes, se apóia na lona e investe seu planejamento em fugir das ações de Foreman. Para um desavisado, aquele encontro poderia ser o fim da carreira de Ali, mas o que Norman Mailer nos segreda, em seu brilhante relato sobre aquela luta, é que a forma como o *The Greatest* pensou aquela luta seguia dentro do planejado. Desde o campê da luta, uma mudança tinha acontecido em Ali. Diz-nos Mailer:

Hoje em dia, era como se Ali levasse essa ideia a algum lugar avançado, onde pudesse literalmente transmitir o choque através de uma quantidade maior de partes do corpo, ou dirigi-lo para o melhor traçado, como se idealmente estivesse trabalhando em busca da habilidade de receber aquela combinação de cinco (ou seis ou sete!) golpes e ainda assim estar pronto a enviar o impacto para cada braço, cada órgão e cada perna, de modo que o castigo pudesse ser digerido e a mente mantida clara. Observar Ali tomar socos era um aprendizado. Ele se deitava nas cordas e jabeava em direção ao sparring como uma gata que afasta seus gatinhos. E então Ali levantava a sua luva e fazia com o que o soco do outro resvalasse nela e se afastasse de sua cabeça, repetindo o movimento sob outros ângulos, como se a segunda metade da arte de ser atingido fosse aprender as trajetórias segundo as quais socos

resvalam em luvas e ainda assim atingem o alvo; Ali estudava todo o tempo como amortecer tais choques ou como castigar a luva que transmitia, sempre elaborando sua compreensão íntima de como neutralizar, enfraquecer, modificar, enganar, encurvar, desviar, distorcer, defletir, inclinar e cancelar as bombas atiradas contra ele, e fazê-lo com um mínimo de movimentos, deitado nas cordas, as mãos erguidas languidamente. Invariavelmente, treinava num cenário que o mostrava fatigado ao extremo, cansado de uma luta de quinze. Tal treino pode tê-lo salvo de ser nocauteado por Frazier na primeira luta entre os dois, tal treino foi explorado por ele em todas as lutas subsequentes. De seu corner gritavam-lhe “Pare de brincar!”, os jurados descontavam-lhe pontos por deitar nas cordas, os comentaristas escreviam que não parecia mais o velho Ali e, o tempo todo, o que ele fazia era refinar métodos²³⁹.

A luta entraria por oito *rounds*. Foreman, acuando Ali, e demonstrando toda a capacidade física e técnica que o tornara famoso. Muhammad, nem de longe lembrava o lutador rápido e habilidoso que havia sido campeão olímpico e mundial. Porém, na estratégia havia um disfarce. Durante os primeiros *rounds*, a luta concentrou-se na demonstração física de George sobre o *the greatest*. Como o confronto entre o *status quo* e o ideal contracultural de contestação, a força esmagadora da técnica e o domínio intensivo e sufocante da luta credenciava o *Black White* a vitória. O medo na enfermaria era pela vida de Ali.

Porém, como o ideal contracultural, que nasce das margens e dos subterrâneos, Ali se colocava nas cordas e descansava, enquanto Foreman utilizava de todo seu potencial físico para o ataque. A atitude de Muhammad, de lutar apoiado nas cordas, correspondia ao que os historiadores vieram convencionar de trampolinagem. O uso das regras do jogo para renovar o jogo, foi uma das maiores conquistas de Cassius naquela noite. A partir do quinto *round* uma mudança se percebe no cenário da luta: Muhammad começava a tornar-se incisivo nos revides e nos *jabs* de esquerda. Porém, a mudança de postura, não redundava em recuo de sua postura inicial, colocar-se nas cordas e absorver os impactos dos golpes de forma que o seu oponente gastasse sua energia. O sétimo *round* seria um prenúncio do que viria no oitavo e derradeiro momento da peleja. Foreman, tentava a todo custo recuperar suas energias, mas já era visível a incapacidade de causar algum dano em Clay. O soar do gongo mostrava o alívio no rosto de ambos os lutadores. Os três últimos *rounds* haviam se tornado lentos e arrastados. Mas, o que estava por vir naquele fatídico e famoso oitavo *round* consagraria aquela que viria a ser conhecida como a luta do século.

Ao entrar no oitavo *round*, ainda se mantinha o panorama persecutório que tinha se estabelecido a partir do quinto assalto entre os dois lutadores. Um Foreman cansado e lento, tentava golpear e impor dano a um precavido Ali, que mesmo arriscando alguns golpes não mudava sua obstinação em defender-se usando as cordas. Porém, faltando vinte segundos para

²³⁹ Idem. p. 10.

o fim da luta, Ali resolve atacar. Seus movimentos são rápidos, precisos e impõem ao seu adversário seguidos revezes. Muhammad, experimentado naquele ambiente e com toda a astúcia ulisseana, cansa seu adversário, provoca e o fez gastar energia. Dizia Ali, no oitavo *round*: “Seja duro! Pensei que tivesse socos. Você é um fraco. Você está gasto.”²⁴⁰. O que vem a seguir é uma metáfora do que foi o confronto entre as forças do establishment e do ideal de contestação nos anos seguintes, pela voz e escrita de Norman Mailer é possível mensurar o tamanho do impacto que viria atingir Foreman e também o *establishment* por ele representado. O combate seguiu por um incrível ataque e sequência de golpes de Ali, que desferindo ataques potentes e duros, foi gastando a frágil resistência de Foreman. O final da luta é digno dos melhores filmes de pugilismo. Talvez, Stallone tenha feito o clímax de sua famosa franquia *Rocky*, com o que viu na luta entre Muhammad Ali e George Foreman. A sequência de golpes entontece Foreman a tal ponto que ele procura onde se escorar, mas não encontrando onde, é tomado de surpresa por um direto no rosto e vai desabando de forma lenta e magistral como só se ver nos filmes. A leveza e delicadeza de Ali, que se afasta ao desferir o último golpe é digna de menção. Ao tentar se agarrar no oponente, Foreman vê um resolutivo Cassius Clay se esquivar do contato corporal e observar triunfante a derrocada do favorito e temido campeão. Como os clímaxes das grandes tragédias, que são seguidos pelas catástrofes e o desenlace, vemos a queda do campeão Foreman, ser acompanhada pela retomada do cinturão pela negação do sistema: Muhammad Ali era novamente campeão mundial dos pesos pesados. Dessa vez, ainda mais mitificado. Tinha recusado o *status quo*, construído para si uma outra identidade, que não a de lutador, e se tornado um símbolo do ideal *anti-establishment* da década de 1960. Retornava ao topo do mundo e consagrava toda a luta *anti-sistema* da década passada como uma materialidade.

Outras palavras para aquele momento, por uma testemunha ocular, foram escritas do seguinte modo:

Faltando vinte segundos para o final do assalto, Ali atacou. Por sua própria avaliação, por aquela avaliação decorrente de vinte anos no boxe, com o conhecimento de tudo o que aprendera a respeito do que se pode e do que não se pode fazer em qualquer instante no ringue, escolheu aquela ocasião e, deitado nas cordas, acertou Foreman com uma esquerda e uma direita, saiu das cordas para atingi-lo com uma esquerda e com uma direita. Nesta última direita aplicou outra vez a luva e o antebraço, uma pancada estupefaciente que lançou Foreman aos tropeções para a frente. Enquanto ele passava diante de si, Ali acertou ao lado de seu queixo e saltou das cordas, de modo a deixar Foreman próximo a elas. Pela primeira vez em toda a luta ele havia bloqueado o caminho de Foreman. Agora Ali alvejou-o com uma combinação de socos velozes como os do primeiro round, porém mais

²⁴⁰ Ibidem. p. 182.

duros e mais consecutivos, três direitas capitais seguidas atingiram Foreman, depois de uma esquerda, e por um instante surgiu no rosto de Foreman a consciência de que estava em perigo, e que deveria começar a procurar por uma última proteção. Seu oponente estava atacando, e não havia cordas por trás do oponente. Que deslocamento: os eixos de sua existência invertidos! Era ele o homem nas cordas! E então um grande projétil, do tamanho exato de um punho dentro de uma luva, penetrou no meio da mente de Foreman, o melhor soco daquela noite espantada, o soco que Ali guardara por uma carreira. Os braços de Foreman voaram para os lados como os de alguém que salta de paraquedas de um avião e, nessa posição dobrada, tentou vagarear até o centro do ringue. Todo o tempo os seus olhos ficaram voltados para Ali, e fitou Ali sem raiva, como se na verdade Ali fosse a melhor pessoa que ele melhor conhecesse no mundo, que estaria com ele em seu leito de morte. A vertigem tomou George Foreman e o revolveu. Ainda dobrado pela cintura, naquela posição de incompreensão, os olhos o tempo todo em Muhammad Ali, começou a desmoronar e a ruir e a cair, mesmo não querendo ir ao chão. Ímãs mantinham sua mente nas alturas do campeonato e seu corpo buscava o chão. Foi ao chão como um mordomo de sessenta anos e um metro e oitenta, que acaba de ouvir uma notícia trágica, sim, caiu ao longo de dois desmoronantes segundos, ao solo foi gradualmente o Campeão e Ali voluteou em torno dele num círculo fechado, a mão pronta para atingi-lo mais uma vez, mas não precisou fazê-lo, uma escolta íntima durante o trajeto para o chão.

O juiz tomou Ali pelo braço e o conduziu a um corner. Lá ficou, parecendo perdido em seus pensamentos. Moveu os pés num sapateado rápido mas contido, como que se desculpando por não ter pedido às pernas que dançassem, e espiou enquanto Foreman tentava se levantar.

Como um bêbado que procura sair da cama e ir para o trabalho, Foreman girou o corpo, Foreman iniciou a agonia de elevar aquele corpanzil pesado que Deus de algum modo lhe dera e, tenha ou não ouvido a contagem, estava de pé em uma fração de segundo depois do dez, e derrotado, pois quando Zack Clayton dirigiu-o com uma mão em suas costas, deu passo dóceis em direção ao seu corner e não resistiu. Moore o recebeu. Saddler o recebeu. Mais tarde, soube-se do que se falou.

“Tudo bem?”

“Sim...”, respondeu Foreman.

“Não se preocupe. Já passou.”²⁴¹.

O relato sobre a fatídica luta entre Foreman e Ali, é uma das narrativas mais interessantes sobre o momento pós-1968 e pós Woodstock. Por ser um dos sujeitos mais ativos nas lutas contra o *establishment*, Ali nos ajuda a pensar o estabelecido e a dinâmica do ideal contracultural, antes, durante e depois dos eventos da década de 1960. Seu processo de afastamento das lutas, é uma reminiscência da década passada e preconiza como a contestação logrou êxitos, diferente do que falam os críticos da contracultura e dos significados por ela deixados no contemporâneo. A vitória sobre Foreman, representou não só a retomada do título dos pesos pesados do boxe. Foi além disso. Representou um suspiro, na tão propalada ideia nos anos 1970, que o ideal *anti-establishment* tinha se esvaído. A retomada da categoria mais disputada do boxe por um ente que encarnava a negação ao *status quo*, é de uma importância fundamental para a cristalização do ideal contestatário.

Ali se tornaria uma grife, mas também, um símbolo de luta. Comum é ver referências

²⁴¹ Ibidem. pgs. 183-184.

ao seu modo de lutar, de pensar e de agir. Tornaria-se um símbolo dos afro-americanos e também seria inscrito em filmes, livros, manifestos, imagens, camisas, como a referência de negação ao sistema. Filmes como *Creed II*, retomam e homenageiam Muhammad Ali como um dos elementos significadores do pugilismo. Ali, transcenderia a páginas dos esportes. Tornar-se-ia um ente da contracultura, do ideal *anti-establishment*. Uma entidade tão significativa, que seria anexado ao mundo dos esportes, mas também, a indústria cultural. Ele vira um signo de valor, de identificação com uma postura de rebeldia. Agora encontrado nos estandes das lojas de departamento e nas estampas das camisas da Nike.

5.5 A TEORIA

A teoria contemporânea, segundo um dos seus mais influentes e importante interprete, passa por uma mudança no seio de sua forma de apreensão e nos seus objetos de estudo. Antes, os entes significadores das formas de vida moderna eram: Progresso, Revolução, Verdade; hoje: os limites do prazer, a relação entre Ross e Rachel na sitcom *Friends*, a apreensão do *hip-hop* como representatividade dos movimentos negros, a importância da participação de um personagem numa série de TV, como reconhecimento e representação de novos comportamentos e de minorias identitárias. A leitura da realidade e de sua construção, caminham para novas formas de interação. Não mais os ditames da cultura oficial, mas sim o que escapa a ela. É essa a análise de Terry Eagleton, importante crítico cultural inglês, que em alguns de seus livros, mais notadamente *Depois da Teoria*, afirma uma nova forma de compreensão e de relação com a perspectiva teórica.

O argumento central de Eagleton é que a mudança que se opera desde os anos 1960, na grande teoria, tem como fundamento o fato de que as premissas advindas da teoria clássica ainda são válidas e dão sustentação aos estudos acadêmicos. Porém, há uma nova forma de fazer e compreender o mundo, que resgata um dos adágios contraculturais: fazer pelo prazer. Essa atitude frente a teoria, que abandona algumas práticas teóricas, mas não abandona as premissas, ele chama de *Alta Teoria*. A postura desse novo tipo de pensar a teoria é, em certo ponto, uma forma de descentralizar os grandes temas e conferir a outros um pouco de voz e visibilidade. Já que, em tanto tempo, o establishment teórico afastou e relegou alguns temas para o subterrâneo. É assim que vemos despontar com força no cenário dos estudos acadêmicos o sexo, o prazer, os gêneros, os produtos da indústria cultural, a semiologia, o reconhecimento. A argumentação de Eagleton, abre caminho para pensarmos a influência da

contracultura nos espaços da produção teórica contemporânea. Não temos como objetivo nessa análise a pretensão de esgotar o tema ou propor jogar luzes sobre um assunto tão colossal, mas, a partir de alguns indícios, tentaremos formular o que acreditamos ser o impacto do Maio de 1968 e da contracultura na teoria.

Quem folheia o *Anti-édipo*, de Deleuze e Guattari tem um primeiro momento de estranhamento com a linguagem que abre um dos clássicos da teoria contemporânea. O livro parece flertar e insinuar-se com a psicanálise e com o palavreado do corriqueiro. Aparecem no corpo do texto: foder, máquinas desejanter, o isto. A narrativa parece ser construída de acordo com a linguagem presente nas pichações dos muros de Paris no Maio de 1968. De um lado, a fascinação com o imaginário, com a imaginação e com os componentes do mundo psíquico; do outro, a valorização da palavra no seu uso cotidiano, um verdadeiro carnaval dos significantes e significados. Tal posição adotada em um dos mais famosos textos do pós-1968 é uma forma de crítica ao modelo teórico que era praticado anteriormente. O momento da *Alta teoria* rompe com os jogos de discursivos da forma como eram pensados no estruturalismo. Agora, a linguagem é parte importante do corpo teórico, e ainda mais, a forma como se relata diz muito sobre a escolha teórica formulada. Deleuze e Guattari, valendo-se de conceitos da psicanálise, da cibernética e do cotidiano, fazem o texto parecer como um tipo de carnaval dos reverenciados conceitos de significantes e significados, que agora se imiscuem na Filosofia, na Psicanálise e também na História.

O pós-estruturalismo foi produto dessa fusão de euforia e decepção, libertação e dissipação, carnaval e catástrofe, que se verificou no ano de 1968. Incapaz de romper as estruturas do poder estatal, o pós-estruturalismo viu ser possível, em lugar disso, subverter as estruturas da linguagem. Pelo menos ninguém nos golpeará na cabeça por fazermos isso. O movimento estudantil foi varrido das ruas e levado à ilegalidade, ao discurso. Seus inimigos, como o Barthes do período final, transformaram-se em sistemas de crenças coerentes, de qualquer tipo – particularmente, em todas as formas de teoria e organização políticas que buscavam analisar e agir sobre as estruturas da sociedade como um todo. É precisamente essa política que parece ter falhado: o sistema mostrou-se forte demais para eles, e a crítica “total” que dele fez um marxismo pesadamente stalinizado foi exposta como parte do problema, e não como a solução. Todo esse pensamento absurdamente sistemático passou a ser visto sob suspeita de terrorismo: o próprio significado conceitual, em oposição ao gesto libidinal e à espontaneidade anarquista, foi temido como repressivo. A leitura, para o Barthes da fase final, não é cognição, mas jogo erótico. As únicas formas de ação política que se tornaram aceitáveis são do tipo local, difuso, estratégico: o trabalho com os presos e outros grupos sociais marginalizados, projetos específicos de cultura e educação. O movimento feminino, hostil às formas clássicas de organização de esquerda, desenvolveu alternativas libertárias, “descentralizadas”, e em certos meios rejeitou a teoria sistemática como sendo masculina. Para muitos pós-estruturalistas, o pior erro era acreditar que esses projetos locais, e os engajamentos específicos, pudessem ser agrupados dentro de um entendimento geral do funcionamento do capitalismo monopolista, que só podia ser tão opressivamente “totalitário” quanto o próprio sistema a que se opunha. O

poder estava em toda parte, uma força fluida, volátil, que se infiltrava em todos os poros da sociedade, mas não tinha mais centro que o texto literário. O “sistema como um todo” não podia ser combatido, porque não havia na realidade nenhum “sistema como um todo”. Podia-se, assim, intervir na vida social e política em qualquer ponto que quisesse, tal como Barthes podia dividir S/Z em um jogo arbitrário de códigos²⁴².

Essa postura mais crítica, ao mesmo tempo despojada com o saber, é uma permanência do Maio de 1968 e das proposições da contracultura. Embora tivessem em seu escopo de negações a crítica do academicismo, não negaram a validade das premissas da teoria. Ao contrário, muitas das formulações teóricas que os orientavam são advindas de teóricos acadêmicos. A crítica da dessexualização do mundo aparece no Maio de 1968 e mais marcadamente, na contracultura, pela leitura Marcuseana do *Eros e Civilização*. A rejeição da tecnocracia e da sociedade do espetáculo aparece nos situacionistas, mas também, em Galbraith e Theodor Adorno.

A postura adotada por parte dos intelectuais e teóricos no pós-1968, corresponde ao impacto sofrido com os acontecimentos da década passada. Muito do que se acreditou e do que foi tomado como verdade começou a ser posto em dúvida. É aí que vemos alguns sistemas explicativos caírem e tornarem-se alvo das críticas desses teóricos. A desconfiança com os projetos de dominação do capitalismo e do stalinismo, foi uma das contribuições da contracultura. Tal postura de desconfiança parece ter contagiado a tal modo a teoria contemporânea que Derrida, construiu um conjunto de teorias em cima da desconstrução e da desconfiança com os léxicos significantes da modernidade: Razão, Estado, Progresso. Essa atitude de desconfiança com a linguagem, com as narrativas oficiais e com o poder, que se instalou na Filosofia e na História logo após os anos da década de 1960, é uma permanência da rejeição da visão de mundo ocidental. Projeto da contracultura que via nas formas de compreensão também um sistema de dominação.

A rejeição das metanarrativas, famosa nos anos 1970 e 1980, radicalizou-se na *Alta Teoria* e na postura *anti-establishment* dos estudantes universitários com relação ao saber. Hoje, escrevem e falam sobre *How I Met Your Mother*²⁴³, fazendo estudos e analisando as relações de gênero de cada personagem, ao invés da velha postura de inclinação para os bens simbólicos da cultura estabelecida. Existe uma continuidade entre a forma de pensar as teorias e a prática da desconfiança como método que explodiu com a contracultura e o Maio de 1968. Outro grande momento da teoria contemporânea aparece no clássico de Lyotard, *A Condição*

²⁴² EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma introdução*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006, p. 213-214.

²⁴³ Sitcom que narra as desventuras de um solitário arquiteto e dos seus seis amigos em Nova York.

Pós-moderna. Nesse texto, o filósofo francês trata de demonstrar como as relações entre as mudanças ocorridas no saber na produção científica na segunda metade do século XX.

Segundo Lyotard, o cerne das questões relativas ao saber e a nova configuração trazida pelo imperativo tecnocrático, está no processo de deslegitimação, pela qual o saber passa nesse atual momento do capitalismo. O que se pede do saber no momento não são mais explicações ou legitimações através dos metadiscursos, mas sim, como a atual produção de saber, pode oferecer aumento da eficiência do sistema. É uma retomada dos pressupostos teóricos que denunciavam os filósofos da escola de Frankfurt, ainda mais, é uma radicalização da sensação claustrofóbica do imperativo tecnocrático que a contracultura tanto denunciou nos anos 1960. A filosofia do pós-1968, retoma o imperativo tecnocrata, mas o compreende dentro de uma nova perspectiva, quase que inevitável. A lógica do desempenho, tantas vezes denunciada por intelectuais como Marcuse e Norman G. Bronwm, aparece nas análises dos novos teóricos e é um dos temas da teoria contemporânea.

Um outro tema que mantém aproximação com as críticas da contracultura, deriva da análise da insegurança ontológica causada pelo princípio do desempenho. Há, a constatação por parte de muitos teóricos, que a atual fase do capitalismo, que combina sociedade do consumo, pornografia e uma lógica pautada na melhor performance, inaugura um momento novo na forma como o ser se estrutura e se compreende. Teóricos como Zygmunt Bauman, Erich Fromm, Gilles Lipovetsky e Byung-Chul Han, nomeiam e analisam a emergência da tecnocracia, como um dos problemas mais emergentes do período contemporâneo.

A insegurança em nível ontológico causada pela emergência e hegemonia do imperativo tecnocrático, é formulada na teoria de Byung-Chul Han²⁴⁴. Ao analisar como ocorreu uma mudança de paradigma do século XIX para o século XX, aponta o culto da performance e do desempenho como uma das causas do adoecimento mental das sociedades ocidentais. A teoria do filósofo sul-coreano compreende que antes da instauração do modo de vida tecnocrata, a sociedade se estruturava em nível de paradigma bacteriológico. Tal paradigma, era estruturado em torno das questões de doenças e dos adoecimentos dos corpos. As inovações em torno da medicina e as inúmeras conquistas dos antibióticos atenuaram os problemas relativos à bactéria. Para Byung, a ciência que se pensou no século XIX ia no encontro da extinção das patologias e todo um conjunto de medicinas, de organização social, foi pensada por conta desse imperativo.

Por sua vez, o advento da Tecnocracia inaugurou novas formas de vida, formas essas

²⁴⁴ Ver **Byung-Chul Han**. Sociedade do Cansaço, Agonia de Eros e Sociedade da Transparência.

que apresentam a novidade do imperativo neurológico. O imperativo neurológico, é concebido como a subjetivação da lógica do mundo tecnocrata. A tão falada dimensão inconsciente do capitalismo, que falava Deleuze e Guattari, é compreendida e analisada pelo teórico sul-coreano. O crescente número de adoecimento mental dos indivíduos das sociedades desenvolvidas, é entendido como um fenômeno da atual fase do capitalismo monopolista. Passando por sua versão mais aguda e de maior poder do domínio dos técnicos, o atual estágio do mundo capitalista exige do indivíduo cada vez mais práticas cotidianas que subjetivam o modo de produção capitalista.

Um outro filão da teoria contemporânea, está arregimentado nos estudos da cibercultura, das contraculturas e das subculturas. Filósofos como Pierre Lévy e Gilles Lipovetsky, estudam a moda, o comportamento, o símbolo virtual. Tais empreendimentos teóricos se valeram de referenciais simbólicos que são, em certo ponto, signos do momento contracultural dos anos 1960. A moda como expressão do corpo e da rebeldia contestadora, foi um dos grandes motes estéticos do contraculturalismo. Não que nas formulações de Wilde e de Baudelaire não fosse possível encontrar o *Dândi* e o *Flâneur*²⁴⁵. Mas o significado que os jovens atribuíram ao cabelo grande, a calça jeans e aos tênis colegial abriram um novo modelo de pensar o dia a dia como ato político, dessa vez, compreendido e interpretado nas realizações do cotidiano. A negação do *status quo* se dava nos pequenos detalhes. A máxima sessentista de: “não confie em ninguém com mais de 30 anos”, compreende bem esses detalhes. Segundo tal forma de pensar, esses pequenos dados da rotina e do costumeiro são onde se embrenham a dominação, a repressão e a esquizofrenia, que por um dispositivo da cultura oficial não nos é permitido perceber. Um conjunto de pensadores e teóricos se valeram dessa noção para pensar o contemporâneo. Tributários dessa leitura do cotidiano como espaço do micropoder são: Foucault, Guattari, Barthes.

Uma das críticas que o ideal *anti-establishment* fez e que, em certo ponto, atingiu em cheio o alvo, foi a da normatização que a cultura oferecia aos seus partícipes. Era como se o conjunto de normas que formam o fenômeno da cultura, fosse repressivo na forma como o ocidente se organizou. Alguns, anteriormente à contracultura rejeitaram-na, como no caso dos antigos românticos, que preferiam o cultivo do subjetivo, como resistência à essa massa sufocante de normas que é a vida moderna. Porém, outro conjunto de pensadores, esses mais próximos de nós e influenciados pelos eventos da década de 1960, se influenciaram na anti-norma como fundamento teórico, mais especificamente os chamados *Neonominalistas*. Tais

²⁴⁵ TODOROV, Tsvetan. *A Beleza Salvará o mundo: os aventureiros do absoluto*. Rio de Janeiro: Difel, 2011, p. 251-326.

pensadores, entendem que, desde o momento do uso da linguagem até o fenômeno da comunicação, é impossível não se valer de normas e convenções. Porém, são declaradamente avessos as generalizações que daí decorrem. Aceitam a inevitabilidade das normas, porém, irritam-se com as equivalências por elas propostas²⁴⁶.

Uma parte considerável da teoria contemporânea elaborou o normativo como um dos seus inimigos. Retomando a aversão ao normativo, parte da teoria contemporânea se compreendeu muitas vezes como um exercício anti-norma. Pós-modernismo, feminismo e movimentos identitários foram percussores dessa atitude teórica, que sacralizava a norma como inimigo oficial. A comicidade da situação reside no fato de que o capitalismo adotou novas feições após a crise dos anos 1970, tão diversas entre si, que possibilitava, dentro do seu universo material e simbólico, o pastor criacionista do cinturão da fé, mas também, o mais arrojado skatista, símbolo do underground. O elevado fenômeno da anti-normatividade hoje, parece residir nos meandros do capitalismo: viva o mercado, não importa sua classe, cor e credo.

O que está sob ataque aqui é o normativo. Dessa perspectiva, a vida social majoritária é uma questão de normas e convenções e, portanto, inerentemente opressiva. Apenas o marginal, perverso e aberrante pode escapar a essa deprimente arregimentação. As normas são opressivas porque usam o mesmo molde para conformar indivíduos peculiarmente diferentes.

[...]Em vez disso, o não-normativo tornou-se a norma. Hoje em dia não são apenas os anarquistas que dizem “tudo é permissível”, mas também as vedetes, os editores de jornais, operadores da bolsa e executivos de grandes corporações. A norma agora é dinheiro; mas, como o dinheiro não tem absolutamente nenhum princípio ou identidade próprios, não é norma nenhuma²⁴⁷.

O outro grande local da anti-normatividade é o ciberespaço. Na análise e nos dizeres de Lévy, possuidor de dois grandes imperativos: a busca pelo máximo de liberdade e pela plenitude da comunicação. O elemento da máxima liberdade é uma das grandes contradições da existência do ciberespaço. Se por um lado aproximou pessoas do mundo inteiro e criou uma comunidade mundial, diminuindo as fronteiras, as dificuldades do mundo geográfico, por outro, abriu espaço para a integração de ideias e grupos radicais que passaram a explorar a plataforma facilitada de comunicação, proporcionada pelo advento da *internet* e da linguagem virtual.

No final dos anos 80 e início dos anos 90, um novo movimento sócio-cultural

²⁴⁶ EAGLETON, Terry. *Depois da Teoria: Um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 29.

²⁴⁷ Idem, p. 28-32.

originado pelos jovens profissionais das grandes metrópoles e dos campi americanos tomou rapidamente uma dimensão mundial. Sem que nenhuma instância dirigisse esse processo, as diferentes redes de computadores que se formaram desde o final dos anos 70 se juntaram uma às outras enquanto o número de pessoas e de computadores começou a crescer de forma exponencial. Como no caso da invenção do computador pessoal, uma corrente cultural espontânea e imprevisível impôs um novo curso ao desenvolvimento tecno-econômico. As tecnologias digitais surgiram, então, como a infra-estrutura do ciberespaço, novo espaço de comunicação, de sociabilidade, de organização e de transação, mas também novo mercado de informação e conhecimento²⁴⁸.

Quem tem a oportunidade de ir à São Francisco, mais precisamente ao Vale do Silício, fica encantado, e ao mesmo tempo perturbado com o ideal que ali parece ditar as normas. Um certo clima anti-normativo que busca referências no *anti-establishment* da contracultura dos anos 1970 se junta com a lógica de mercado nos corredores de empresas como Facebook, Instagram, Whatsapp e Google. É como se linguagem unidimensional e a crítica do *underground* tivessem se fundido em um só ser. A rebeldia parece estar em um templo, mas dessa vez, a serviço do imperativo tecnocrata. Ao mesmo tempo, se têm a sensação de que o imperativo tecnológico é a chave mestra e condição *per se* de tais espaços. Não nos deixa a sensação de que, uma das proposições mais ambicionadas por variadas literaturas do trabalho, tanto marxista como liberal, ali acontece: o trabalhar por prazer. A noção defendida por Theodor Adorno, em seu famoso texto *Tempo Livre*, parece se realizar. Vemos pessoas de diversas tribos, de vários credos, trabalhando em horários alternativos, horários esses decididos por eles mesmos, em um ritmo de trabalho que respeita o corpo, o prazer e as idiossincrasias dos indivíduos.

Mas, o que realmente nos aturde nesses espaços, é saber que, a vanguarda da tecnologia mundial encerra boa parte de seus apetrechos ali. São tomados por uma contradição flagrante: reclamam para si os valores e ideais da contracultura, ao mesmo tempo que, empenham-se com ardor, na prática de um dos maiores medos que toda a geração da contracultura tinha e que ousou denunciar: a vigilância e o controle das sociedades por meio da tecnologia. Facebook, Instagram, Google vivem envoltos em esquemas de controle de dados e de espionagem com os serviços secretos dos EUA, e também, com as grandes corporações empresariais. O ideal *anti-establishment* encontra-se andando lado a lado com o seu maior inimigo: o imperativo tecnocrata. Ainda mais forte é o fato de que, a mesma San Francisco de Sal Paradise, é agora a de Steve Jobs, de Marc Zuckerberg e de todo o novo aparato de vigilância que assusta a privacidade dos contemporâneos.

²⁴⁸ LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 32.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Não invejo a humana ciência;
A sabedoria me apraz seguir,
De quantas coisas evidentes e
grandes existem.
Oh, que minha vida corra
através da beleza vivida.
(Eurípes, As Bacantes, p.116)*

Uma pequena narrativa da contracultura foi esculpida nesse trabalho. Fugindo do objetivo pretensioso de esgotar ou jogar luzes sobre o fenômeno que nomeia esse trabalho, empreendemos uma viagem com a intenção de compreender algumas facetas do *underground* dos anos 1960 e 1970. É nessa tentativa de compreensão que o estudo da contracultura nos mostra suas peculiaridades. Sem se deixar abraçar por uma sensibilidade dionisíaca é quase impossível compreender certos fenômenos, mas o contato com essa sensibilidade nos coloca em face com o outro eu que existe dentro de nós. Narrar e contar algumas histórias desse estudo apresenta-se como um duplo trabalho: o acadêmico e o existencial.

O trabalho acadêmico lida com as descrições, com as anotações, com a serialização e organização das informações em uma narrativa que dê sentido a um conjunto de fontes, documentação e testemunhos. Segundo Michel de Certeau²⁴⁹, esse é um dos trabalhos do historiador: atribuir sentido. Outro elemento fundante da razão acadêmica é o trabalho sobre a linguagem. Existe um elemento de tradução entre linguagens que não são próximas que o historiador precisa fazer. Ele se vê em um tempo diferente do acontecido, em uma outra época e com outro conjunto de lógicas próprias, mas tem de relacionar-se e traduzi-las. A tradução que ele faz, ocorre para seus pares, e também, para a sociedade, já que seu exercício acadêmico é também social. Lidar com essa linguagem não é uma tarefa fácil, mas talvez, este seja o momento em que vamos aprendendo que a ciência histórica é trabalho sobre a realidade. É uma ficção, no sentido mais refinado da palavra: de trabalho sobre uma mimesis.

Já o outro trabalho, o existencial, é tributário de uma outra lógica. Não se atém as serializações, as informações ou a organização, elementos que são necessários ao rito acadêmico. Se organiza na lógica de perguntas primordiais, de questões fundamentais que o gênero humano formula ao confrontar-se com o mundo à sua volta. Nesse sentido, ele se vê como Harry Haller, personagem de *O Lobo da Estepe*, que sempre se pergunta como os

²⁴⁹ CERTEAU, Michel de. *A Operação Historiográfica*. In: CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

poetas precisam traduzir o intraduzível, nomear o que sentimos, que escapa ao fenômeno da linguagem. Tal exercitar-se rende alguns benefícios, o primeiro, é o da fruição estética, que no confronto entre o que nos move e o mundo ao nosso redor aponta toda sua indiferença, ocasionalidade e contingência. Sendo que nessa busca do sentido, do eu e dos outros perdidos, acabamos conhecendo-nos e esse reconhecimento, apresenta-nos o dionisíaco, ou como nos dizes de Michel Onfray: a capacidade de elevar-se através dos abismos.

Como se esta grande cólera me tivesse purificado do mal, esvaziado de esperança, diante desta noite carregada de sinais e de estrelas, eu me abria pela primeira vez à terna indiferença do mundo. Por senti-lo tão parecido comigo, tão fraternal, enfim, senti que fora feliz e que ainda o era²⁵⁰.

Mas não só da fruição estética, que é significativa da experiência existencial, o historiador retira algum benefício. Ele também se vê envolto em lições, em didática. Aprende com outras almas, escuta outras vozes e tal exercício é ao mesmo tempo prazeroso, mas também um aprendizado sobre o humano, sobre a vida e sobre a beleza. Nesse ponto é que o dito de Nietzsche na segunda consideração intempestiva, se torna uma máxima: se a história não servir para vida, não serve para nada. É a vida que afirmamos. Nisso, estamos próximos de Marc Bloch, de Lucien Febvre, que tanto alertavam para a necessidade que o historiador precisava de viver. Pois, a História, lembrando Bloch: é a ciência dos homens no tempo.²⁵¹

A contracultura, como sensibilidade e como movimento localizado nos anos 1960 e 1970 é partidária da crise da razão, das brechas do imperativo racionalizante e expõe isso. O trabalho que por aqui se encerra teve como princípio compreender essa premissa. A presença do elemento *underground* no nosso cotidiano é muito marcante, tal marca nos incentivou a essa pesquisa. Compreender o contemporâneo hoje reclama a presença do impulso contracultural dos anos 1960 e 1970. Músicas, filmes, livros e todo um conjunto de bens simbólicos, foram trazidos para a dinâmica do *anti-establishment*, compreender os ditos e ritos da contracultura se fazem necessários por estarmos frente a frente com mensagens diárias que invadem nossas casas, nossas redes sociais e nossos estudos. Mesmo existindo quem afirme a derrota do projeto contracultural, ele se mantém presente em muitas dimensões da vida. Muitas são os discursos da contracultura, boa parte deles ainda são estruturantes do cotidiano em que estamos inseridos. A curta investigação que essa dissertação propôs guiou-se por esse rastro.

²⁵⁰ CAMUS, Albert. *O Estrangeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1988, p. 122.

²⁵¹ BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

Mas, o que significa os ditos e ritos da contracultura em Pernambuco? De que fala esse trabalho? Buscamos compreender o que foi o *underground* em fins dos anos 1960 e início dos anos 1970 no Recife. Para isso nos valem de jornais, de revistas, de músicas, de livros e de relatos de partícipes da cena *underground* local naqueles anos. Buscamos nos afastar de alguns temas e abordagens utilizadas quando se trata de contracultura. Por isso, no nosso trabalho, a presença da contracultura foge apenas ao domínio do musical. Procuramos trazer outras facetas do discurso *underground* que muitas vezes são interdidas em favor da fervilhante produção musical daquele período. É assim que os livros, manifestos, monges zen-budistas e todo um outro grupo de fontes, são os personagens principais dessa narrativa. Rossini Lyra, por exemplo, monge zen atento, as tendências contraculturais da época, aparece na narrativa para compreendermos o diversificado painel da contracultura local.

Pernambuco, localidade que rege parte dessa narrativa é espaçada em uma outra lógica. O que se compreende por contracultura local dialogava muito com zonas próximas do nosso estado. Assim sendo, cidades como Campina Grande e João Pessoa, foram partícipes da contracultura pernambucana. Eram espaços de festividades, de apresentações. Eram também locais onde segmentos juvenis que se educavam no Recife levavam inovações estéticas e existenciais. Almir de Oliveira, personagem de uma das nossas narrativas, relatou que a mudança do nome do grupo *underground* que ele participava deu-se em uma viagem pela Paraíba. As espacialidades que aqui apareceram possuem essa peculiaridade. No que toca ao que contribuimos para a historiografia da contracultura, acreditamos que esse trabalho propõe uma mudança de abordagem na forma como se compreende a contracultura. Ele não se rege apenas pela noção de uma regionalização, mas, busca o contato com o que era contemporâneo à época do que é narrado.

Outro ponto em que nos apoiamos, foi na relação entre a teoria, que cerca boa parte dos discursos contraculturais, e a análise dos documentos em relação com essa teoria. O discurso *underground* sessentista, como foi pensado nessa dissertação, é uma sensibilidade que possui uma multiplicidade de outros discursos, e é na relação com tais enunciados que tentamos compreender e construir a narrativa sobre a presença do contracultural em Pernambuco. Dito desse modo, pensamos que, em determinados momentos, a construção do presente trabalho, se valeu de elementos advindos de outros campos, e isso é reiterado na quantidade de vezes que apontamos a plurivocidade dos discursos. A filosofia, a sociologia, o cinema, a música e a artes, contribuíram em muito com conceitos que, aqui se integram no que foi narrado, para compreender o que era e que é o *underground*.

Uma outra dinâmica pensada nesse trabalho, é a da relação com o contemporâneo. Trabalhar um tema que mantém relações tão fortes com o tempo em que vivemos é importante, mas também, nos apresenta responsabilidades. A primeira, está atento as tendências presentistas que circundam o momento vigente; a segunda, compreender o mundo ao nosso redor a partir de uma perspectiva histórica, de um modo que faça valer o que nos diz Marx: “Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim, sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado”²⁵².

O *presentismo*, que é um regime de historicidade, espécie de autocompreensão do temporal no contemporâneo, é também uma forma de compreensão da História. É, nesse sentido, uma das formas como atualmente lidamos com o tempo. A noção de que um eterno presente se faz imponente nas instituições, na sociedade e no cotidiano é uma das constatações de François Hartog. Partindo dessa concepção, de que existe um imperativo do tempo que não se afirma enquanto tal, mas que está tão presente no cotidiano que se torna uma espécie de *zeitgeist* específico do nosso tempo, tentamos trazer o elemento da contracultura em uma narrativa que aponta no seu dado histórico, como possuidor de historicidade. É na afirmação de suas permanências e rupturas que podemos dialogar com o que os anos 1960 e 1970 apresentaram de significados. Não procuramos com isso uma narrativa vitoriosa, Walter Benjamin²⁵³ já nos afirmou que o cortejo dos vitoriosos do progresso é regido por silenciamentos, interdições e violência. Afinal, antes da contracultura gritar que a cultura era repressiva, o melancólico filósofo das passagens ousou dizer que todo documento da cultura era documento da barbárie. O anjo da história ainda se horroriza. Mas como não se horrorizar? Os índices da desigualdade só aumentam. Os imigrantes são perseguidos. A xenofobia, o fascismo e todas as cadelas que nunca saíram do cio voltam a rosnar forte e suscitar multidões carentes de inimigos. Como não se enrubescer como Dúnia? Personagem do romance de Dostoiévski, Crime e Castigo, que diante do que era injusto adotava a postura do entristecer-se.

Mas é na capacidade de redimir o passado, dando vozes aos que foram silenciados, que tentamos fazer uma história da contracultura. Quem mais silenciado que os loucos e os *outsiders*? Que tal os artistas marginais? E os monges zen-budistas e os *Hippies*? Quem escreveu a história deles? É nessa razão delirante, diferente da razão instrumental, que esse

²⁵² MARX, Karl. *O 18 brumário de Luiz Bonaparte*. São Paulo: Centauro, 2003, p. 7.

²⁵³ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

trabalho se pauta. Busca escutar as vozes do delírio. Vozes que denunciavam que o projeto da cultura oficial, apesar de conferir identidades e pertencimentos, também causava exclusões, repressões e silenciamentos. Compreender que o historiador lida com essas vozes é uma das proposições deste trabalho. E como diz Nietzsche, ouvidos novos para música nova, olhos novos para o mais distante²⁵⁴. Onde se estabelece o mais distante que não nas margens? Nos subterrâneos é onde encontramos o que o *status quo* rejeitou, onde o *establishment* ainda não colocou suas mãos. O historiador que se aproxima da contracultura deve tomar essa máxima de Nietzsche como um imperativo, há uma dimensão existencial forte na escuta das vozes silenciadas e o novo é formulado a partir de como olhamos, de uma nova forma de ver e ouvir. Ainda mais importante é saber que, as figuras silenciadas, que ganham vozes na contracultura e na narrativa que oferecemos, foram alvos de dispositivos e instituições modernas. O louco, o esquizofrênico, o desajustado, todos esses grupos, alvos da marginalização, foram enquadrados sob a égide da primazia da razão e do progresso iluminista que constituiu a aventura da modernidade. É, ao mesmo tempo um trabalho com a razão e contra o que de mais repressivo ela representou durante tanto tempo. Esses grupos precisam ser ouvidos, ter a sua história contada, e uma das pretensões que acreditamos realizar aqui foi o de permitir que alguns personagens desses movimentos *underground* aparecessem e falassem por si. A nós, a entidade subjetiva que narra esse trabalho, coube o trabalho de deixá-los falar e narrar, tudo isso, claro, atento ao rigor que a prática historiográfica nos exige. Em partes, acreditamos ter conseguido.

Um outro ponto relevante, ao qual nos ateremos a partir de agora, é a relevância social desse trabalho. Acreditamos que, no que toca ao estudo do underground e da contracultura prestamos uma pequena contribuição. Desde sempre repetindo que não pretendemos as totalidades, as completudes e as narrativas totalizantes, mas sim trabalhar no subterrâneo e nas margens, deixando que os sujeitos falem por si. Nosso trabalho enquanto historiadores, mediado pelas práticas e relações sociais, serve para possibilitar que os discursos interditados e excluídos apareçam, somos dele narradores, mas não necessariamente donos. A responsabilidade com o outro, pelo cuidado com o semelhante aparece como um dos componentes da tomada da palavra que oferecemos ao outro.

A tomada da palavra é um conceito importante para o historiador da contracultura pois, significou uma virada, provocada pelos acontecimentos do maio de 1968. A palavra tomou as ruas, as paredes de Paris e, no que toca a historiografia, isso significou

²⁵⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo: maldição contra o cristianismo*. São Paulo: Martin Claret, 2005, p. 37.

questionamentos importantes para o campo da História. Mas, o que fazemos ao tomar a palavra? Responsabilizamo-nos. Tomar a palavra pressupõe a iniciativa do sujeito, o aparecimento do indivíduo na construção da história. A iniciativa do maio de 1968, representou essa responsabilização do sujeito frente as instituições e os dispositivos sociais, muito deles, retirava sua fundamentação em reger e ordenar as variadas dimensões do social, do subjetivo e do político. O papel do historiador nessa tomada da palavra pelo sujeito é trazer para a cena os mais variados personagens que compõem esse teatro da história, dessa vez, não mais movido pelo imperativo ontológico do ser, mas pelo cuidado com o outro. Responsabilizar-se pelo outro é também dar-lhe a palavra.

Essa dimensão do social, do cuidado com o outro é uma possibilidade para o historiador, principalmente para quem lida com a crítica do modelo ocidental de viver. O *establishment* cultural do ocidente, tão centrado no desenvolvimento do ser e da dimensão individual, foi alvo de críticas ferrenhas pelos discursos que orbitavam em torno da contracultura. A antipsiquiatria, a postura *anti-establishment* e a crítica da noção de autoridade passam pela lógica do cuidado do outro. Viver é também viver com o outro, porém, mais ainda, é encontrar-se com o outro através de si. Este trabalho busca se filiar nessas noções: cuidado do outro, cuidado de si.

Compreender que a razão instrumental, marcadora do período moderno, como racionalidade dominante, precisa de um contraponto é dirigir aos que essa razão silenciou a palavra. O historiador, imbuído da crítica demolidora da contracultura, age como McMurphy, personagem do romance de Ken Kesey, *Um estranho no Ninho*. Ele entra nas instituições do *establishment*, compreende sua lógica e se alia não aos poderosos, mas aos que ali tiveram seus discursos interditados e que foram patologizados. Rememorando Foucault, em seu famoso artigo *Nietzsche, a genealogia e a história*, ele ri das solenidades. Atitude parecida com a de McMurphy, que ria de todos os ritos da instituição psiquiátrica e principalmente, da figura de poder: a enfermeira Ratched.

Outro ponto importante para essas considerações finais é a compreensão da tecnocracia como o grande inimigo a ser combatido. Essa, talvez seja a permanência mais flagrante que compartilhamos com os *hippies*, com os desbundados e com todos que orbitavam em torno do ideal *underground* dos anos 1960. Ainda vivemos sob o julgo do imperativo tecnocrático, talvez estejamos ainda mais sob tal égide. A crítica da contracultura nos ajuda a compreender as resistências a essa linguagem unidimensionalizante, que cada vez mais se afirma com força no mundo. Tal forma de ver o mundo reduz a multidimensionalidade

do fenômeno humano ao jogo do cálculo, das fórmulas e do pragmático. É contra ela que devemos nos insurgir, é a favor da vida que devemos nos posicionar. O princípio de realidade da linguagem tecnocrática é o princípio de desempenho, como já diria Herbert Marcuse, contra esse discurso, que se pretende como linguagem universal e que intenta contra todas as facetas da vida humana que não sejam o mero cálculo, a contracultura se insinua e se afirma. Pela vida, contra a subjetivação do princípio de desempenho.

Uma outra contribuição da contracultura ao nosso tempo são as formas de resistência ao imperativo tecnocrata. A agitada década de 1960 com seus hippies, beatniks, gays, feministas e outsiders, contribuiu e muito, para uma mudança nas formas de contraposição à lógica dominante. O *status quo* passou a ser contestado não mais apenas pela lógica da luta de classes, mas também em outras instâncias. O simbólico, o subjetivo, o corporal, o ambiental, definitivamente entraram na arena política e ensinam, até hoje como a revolução pode ser uma festa. E mais, gritam que sem festa não existe revolução. É famosa a frase pichada no Maio de 1968 que diz: “Quanto mais eu faço amor, mais tenho vontade de fazer a revolução. Quanto mais faço a revolução, mais tenho vontade de fazer amor”. Dois domínios que até então eram tomados como espaços afastados são unidos em torno da defesa da multifacetada dimensão humana. A revolução, que até então era sisuda, militarizada, vanguarda de um partido, torna-se um espetáculo, o da contestação. O privado e o público passam a se relacionar, não para confundir, mas para se opor contra a lógica reificante do mero cálculo de uma razão que se pretende “neutra”, mas que fala apenas do cortejo dos vencedores. É assim, fazendo troça anárquica das instituições, que planejam colocar suas mãos sobre os indivíduos que a contracultura ensina a resistir. No atual momento em que vivemos, onde a linguagem unidimensional tornou-se autorreferencial, a crítica que chega dos anos 1960 até nós, através dos relatos dos personagens que viveram e criticaram o domínio da tecnocracia, é um manual de consulta para sobrevivência existencial.

A sensação de um mal-estar generalizado pela introjeção de um princípio do desempenho aparece nos mais diversos bens culturais. De *Black Mirror* à *Clube da Luta* existe a sensação de um sufocamento causado pelo totalitarismo do unidimensional. Tyler Durden, personagem central do livro de Chuck Palahniuk, *Clube da Luta*, ensina-nos ao falar: “Deixe o trabalho. Comece a lutar. Mostre que está vivo. Se você não reivindica a sua humanidade, você se transforma em estatística”²⁵⁵. Existem as resistências, elas estão por se espalhar. A contracultura tem a ensinar para quem não quer ser parte da estatística. A

²⁵⁵ PALAHNIUK, Chuck. *Clube da Luta*. São Paulo: Leya, 2012.

percepção da desumanização, causada pelo imperativo tecnocrata, é tão forte que já aparecem nos nossos bens culturais fabricados pelo *establishment*. Muito recentemente, *Black Mirror*, série inglesa de cunho distópico, alcançou índices de audiência enormes, a temática da série? A alienação causada pelo imperativo tecnocrático. A sensação e o reconhecimento de que um outro mundo é possível, longe da lógica do puro cálculo, ronda o mundo ocidental. O discurso contracultural está disponível para ser um guia. Talvez este trabalho ajude a propagar esse ideal.

Para finalizar, não poderia deixar de citar a experiência subjetiva e pessoal da escrita deste trabalho. O contato com a psicodelia, com a antipsiquiatria e com muitos discursos que orbitam o fragmentário discurso contracultural, transformam o indivíduo e o acadêmico, dado que um não existe sem o outro. Mas, tal transformação operada pelo contato com essa razão delirante da contracultura, também acabou se transformando em um momento de auto compreensão e de encontro com um outro sujeito, que para espanto do narrador, não sabia de sua existência. A citação ao conteúdo individual desse trabalho em um momento mais técnico do trabalho, que são as considerações finais, faz parte da noção estabelecida pelo discurso contracultural que a famosa cisão ontológica entre sujeito e o objeto não deve ser observada como um imperativo último. As últimas frases dessas considerações vão no sentido da proposição contracultural, que vê no indivíduo e suas potencialidades o ente máximo de um outro mundo. Mundo esse que não é guiado por um modelo calculista e reificado, mas sim, por um outro *topos*, onde o indivíduo canta, dança e alegra-se, onde o tempo possível não é o industrial, mas o da existência plena dos sentidos. Onde o racional e o sensível se encontram, onde *Eros* é uma potência que, como dizia Shakespeare: nos eleva acima da mediocridade.

REFERÊNCIAS

- BALDWIN, James. **Giovanni**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- BARBOSA, Cibele (Org.). **Teoria da História e Historiografia: Debates pós-68**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2012.
- BARROS, Patrícia Marcondes de. A Imprensa Alternativa Brasileira nos “anos de chumbo”. **Umuarama: Akrópolis**, v. 11, n. 2, abr./jun., 2003.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. São Paulo: Summus, 1984.
- BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais de Juventude**. São Paulo: Moderna, 2004.
- BORHEIM, Gerd A. **Sartre**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- BURKE, Peter. **A Escrita da História: Novas Perspectivas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- CAMUS, Albert. **A Peste**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- _____. **O Estrangeiro**. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- _____. **O homem revoltado**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- _____. **O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.
- CANESTRELLI, Ana Paula; DIAS, Tatiana K. de Mello; RIDOLFI, Aline. **Psicodelia Brasileira: Um mergulho na geração bendita**. São Paulo: Faculdade Casper Líbero, 2007.
- CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel**. São Paulo: USP, 2008. 248 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de História, Universidade de São Paulo, 2008.
- CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da Rebeldia: A Juventude em questão**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003.
- CASTANEDA, Carlos. **A Erva do diabo: As experiências indígenas com plantas alucinógenas reveladas por Dom Juan**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1968.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

DAVIS, Natalie Zemon. **O Retorno de Martin Guerre**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DIÁRIO de Pernambuco, 11 fev. 1960. Disponível em:
<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 22 abr. 2019.

_____. 12 nov. 1967. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 22 abr. 2019.

_____. 13 mar. 1973. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 22 abr. 2019.

_____. 2 jul. 1972. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 22 abr. 2019.

_____. 10 jul. 1973. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 22 abr. 2019.

DIAS, Lucy. **Anos 70: enquanto corria a barca**. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

DIDIER, Maria Thereza. **Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial de 1970/1976**. Recife: Editora Universitária, 2000.

EAGLETON, Terry. **Depois da Teoria: Um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **Teoria da Literatura: Uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador: Uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

EURÍPEDES. **As Bacantes**. São Paulo: Abril cultural, 1976.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso: aula inaugural no Collège de France**. São Paulo: edições Loyola, 1996.

_____. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOURNIER, Alain. **O bosque das Ilusões Perdidas**. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

FREUD, Sigmund. **O Mal-estar na Civilização**. In: Coleção Os Pensadores. Abril Cultural, 1978.

GARCIA, Marco Aurélio; VIEIRA, Maria Alice (Orgs.). **Rebeldes e Contestadores: 1968:** Brasil, França, Alemanha. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas e Sinais:** Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **O fio e os Rastros:** Verdadeiro, Falso, Fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **A Contracultura através dos tempos.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2007.

GUIMARÃES, Carlos Eduardo. **As Dimensões do Homem:** Mundo, Absurdo, Revolta (Ensaio sobre a Filosofia de Albert Camus). Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1971.

HEIDEGGER, Martin. **Serenidade.** Lisboa: Instituto Piaget, 1958.

HESSE, Hermann. **Demian.** Rio de Janeiro: Editora Record, 1983.

_____. **O Lobo da Estepe.** Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

_____. **Narciso e Goldmund.** Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **Sidarta.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.

_____. **Peter Camenzind.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1972.

HOBBSAWM, Eric. J. **A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991.** 2. ed. 30ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Cultura e Participação nos anos 60.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Impressões de Viagem:** CPC, Vanguarda e Desbunde 1960/70. 4. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOLZMANN, Lorena; PADRÓS, Enrique Serra (Orgs.). **1968:** Contestação e Utopia. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. **Dialética do esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

JORNAL do Comércio. Abr. 1968. Disponível em: Arquivo Público Jordão Emereciano.

_____. 7 nov. 1972. Disponível em: Arquivo Público Jordão Emereciano.

KAMINSKI, Leon Frederico. Interpretações sobre a Contracultura: Questões Espaço-Temporais. **Anais do 3º Seminário Nacional de História da Historiografia:** Aprender com a História? Ouro Preto: Edufop, 2009.

KESEY, Ken. **Um Estranho no Ninho**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

LEFEBVRE, Henri. **A irrupção: a revolta dos jovens na sociedade industrial: causas e efeitos**. São Paulo: Editora Documentos, 1968.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

LIPOVETSKY, Giller. **A Era do Vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Barueri, SP: Manole, 2005.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

LUNA, João Carlos de Oliveira. **O Udigrudi da Pernambucália: História e Música no Recife (1968-1976)**. 2010. 205 f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

MACIEL, Luis Carlos. **A Morte Organizada**. São Paulo: Editora Global, 1978.

_____. **Nova Consciência: Jornalismo Contracultural- 1970-1972**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em Transe: Memórias do tempo do tropicalismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MAILER, Norman. **A Luta: A história da maior luta de boxe do século XX: Muhammad Ali versus George Foreman**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Um Sonho Americano**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

MARCUSE, Herbert. **A Ideologia da Sociedade Industrial: O homem unidimensional**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

_____. **Eros e Civilização: Uma interpretação Filosófica da obra de Freud**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

MARTINS, Luciano. **A Geração AI-5 e Maio de 68: Duas Manifestações Intransitivas**. Rio de Janeiro: Livraria Argumento, 2004.

MARX, Karl. **O 18 brumário de Luiz Bonaparte**. São Paulo: Centauro, 2003.

MARZOCHI, Samira Feldman. **Contracultura e Metamodernidade. 31º Encontro da ANPOCS. ST 13: Dilemas da Modernidade Periféricas**. Caxambú: 2007.

MAZEL, Jacques. **As Metamorfoses de Eros: O amor na Grécia Antiga**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

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

NETTO, José Paulo. **Capitalismo e Reificação**. São Paulo: Editora Ciências Humanas, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Grécia e Pessimismo**. São Paulo: Editora Escala, 2011.

OLIVEIRA, Guilherme Menezes Cobelo e. **Pelo vale de cristal: Udigrudi e contracultura em Recife (1972-1976)**. 2010. 91 f. Monografia (Bacharelado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1997.

PALAHNIUK, Chuck. **Clube da Luta**. São Paulo: Leya, 2012.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O Que é Contracultura**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Tecnoburocracia e Contestação**. Editora Vozes: Rio de Janeiro, 1972.

REZENDE, Antonio Paulo. **(Des)encantos Modernos: Histórias da cidade do Recife na década de vinte**. Recife: Ed. UFPE, 2016.

RODRIGUES, Almir de Oliveira. **Entrevistado cedida à José Dário dos Santos, Ígor Amarante e Rayanne Santos**. LAHOI, UFPE, 4 de junho de 2014.

ROUANET, Sergio Paulo. **As Razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**. Rio de Janeiro: Editora vozes, 1972.

SANTOS, Tiago Borges dos. **Lira Pau-Brasília: entre fardas e superquadras : poesia, contracultura e ditadura na Capital (1968-1981)**. 2008. 220 f. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. **A Náusea**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. **O existencialismo é um humanismo**. São Paulo: Nova cultural, 1987.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

SILVA, Cicero Lourenço da. **Herbert Marcuse: da grande recusa à emancipação**. 2015. 141 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2015.

SINGER, Paul. **O capitalismo: sua evolução, sua lógica e sua dinâmica**. São Paulo, Moderna, 1989.

STRINI, Antônio. Há 50 anos, Ali se tornou uma lenda também fora dos ringues. **ESPN**, 03 jun. 2017. Disponível em: http://www.espn.com.br/noticia/700058_ha-50-anos-ali-se-tornou-uma-lenda-tambem-fora-dos-ringues. Acesso em: 20 mar. 2018.

TELES, José. **Do Frevo ao Manguebeat**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

VERNANT, Jean-Pierre. **O Universo, os deuses, os homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIEIRA, Maria do Pilar de Araújo; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha; KHOURY, Yara Maria Aun. **A Pesquisa em História**. São Paulo: Editora ática, 1989.

ZIZEK, Slavoj. Legado de 1968: como uma revolução de esquerda ajudou os capitalistas a vencer. **Carta Maior**, 20 fev. 2018. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/Legado-de-1968-como-uma-revolucao-de-esquerda-ajudou-os-capitalistas-a-vencer/4/39401>. Acesso em: 20 mar. 2018.

APÊNDICE A - INTERLÚDIO: SARTRE, CAMUS E O MAIO DE 1968: diálogos

Resumo: O presente ensaio tem como objetivo identificar possíveis influências e releituras do pensamento Sartreano e Camusiano nas manifestações de Maio de 1968 e na Contracultura. Buscando encontrar nas aparições artísticas, discursivas e estéticas referências e conceitos dos autores supracitados. Para tal empreendimento obras como *A Náusea*, *A imaginação*, *O homem revoltado*, *A peste*, *O mito de Sísifo* e *Sartre* de Gerard Bornhein serão utilizadas como referencial teórico.

Palavras Chaves: Maio de 1968. Camus. Sartre. Contracultura.

I SARTRE

Jean-Paul Sartre e Albert Camus são acontecimentos do século XX. Sua filosofia, sua militância, seu engajamento, suas posições sempre suscitaram as mais diversas controvérsias no meio cultural francês e ocidental. Sartre criou vocabulários, retomou temas da Metafísica e ficou no imaginário como o filósofo do Existencialismo. Quem nunca retrucou, ao menos mentalmente, um outro sujeito com a velha máxima proferida na peça *entre quatro paredes*? O inferno são os outros! Ou até mesmo, qual indivíduo que participe da experiência ocidental moderna nunca sentiu o peso dos dias arrastados que parecem consumir nosso ser e toda nossa existência?

Para quem já teve a oportunidade de ler *A Náusea* é famosa a cena em que *Antoine Roquentin* descobre o termo apropriado para o tédio e vazio diário que sentia. É um dos momentos de ápice da obra Sartreana. Passagem que ilustra bem os conceitos trabalhados por Sartre mais tarde em sua obra magna *O Ser e o Nada*. O que seria o sentimento de vazio sentido por Roquentin que não o *para-si* em sua estrutura ontológica permeada de frestas? O nada diário sentido pelo personagem vai se transformando à medida que a narrativa vai se aprofundando e também ao passo que ele passa a compreender melhor os dilemas do existir.

[...]em geral a existência se esconde. Está aqui, à nossa volta, em nós, ela somos nós, não podemos dizer duas palavras sem mencioná-la, e afinal não a tocamos. Quando julgava estar pensando nela, creio que não pensava em nada, tinha a cabeça vazia ou apenas uma palavra na cabeça, a palavra “ser”²⁵⁶.

²⁵⁶ SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2016, p. 171.

Categorias como Ser, Nada, Existência, Engajamento são próximas do pensamento de Jean-Paul Sartre. O vocabulário existencialista e ao mesmo tempo engajado, que se popularizaria nas frases gritadas no Quartier Latin e pichadas nos muros de Paris no Maio de 1968, são em certo ponto, tributárias do léxico sartreano. “Marcuse e Sartre parecem, por sua vez, ter-se transformado nos gurus dos porões neo-existencialistas de Paris, de Frankfurt, de Berlim. Quarenta anos atrás, tudo isso fazia um tremendo sucesso²⁵⁷”.

A influência sartreana, como também o existencialismo de Camus no mundo cultural francês era tão forte que em artigo de 15 de março de 1968 intitulado “*Quando a França se Entedia*” o Le Monde, através de seu editor de política, Pierre Vianson-Ponté utilizava o tédio como uma categoria explicativa da vida pública do francês. Constatava que a França passava por um momento de tédio e ausência de grandes acontecimentos. Diz:

O que atualmente caracteriza nossa vida pública é o tédio. Os franceses se aborrecem. Não participam nem de perto nem de longe das grandes convulsões que abalam o mundo. (...) A juventude se entedia. (...) O general de De Gaulle se entedia. (...) Na intimidade, suspira desalentado ante a *vachardise* de seus compatriotas, os quais, por sua vez, transferem para ele, de uma vez por todas, seus problemas²⁵⁸.

Sintomático que um dos jornais de maior circulação da França naquele momento utilize conceitos tão alicerçados no modo de pensar e agir dos textos sartreanos e camusianos. O tédio e a descrição da sensação de vazios são categorias centrais de obras como *O Estrangeiro* e *A Náusea*. Mersault e Antoine Roquentin, personagens principais dos romances mais famosos de Camus e Sartre exercem influência nos vocábulos da vida social dos franceses.

É por esse motivo que a compreensão dos movimentos conceituais dos estudantes no Maio de 1968 passa pela leitura desses autores. Não afirmamos com isso que Sartre e Camus são os gurus únicos das movimentações do maio francês, mas que no punhado de discursos que aparecem naquele momento em Paris eles são personagens que merecem a devida citação. Um modo de procurar os vestígios das passagens dos referidos autores pela capital das barricadas é examinando as frases que fizeram estadia e foram verdadeiros gritos de guerra no mês mais explosivo do século francês.

²⁵⁷ MARTINS, Estevão C. de Rezende. *Memória, Política e Cultura: o efeito bumerangue*. In: BARBOSA, Cibele (Org.). *Teoria da História e Historiografia: Debates pós-68*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2012, p. 54.

²⁵⁸ Paris. Le Monde, 15/03/1968.

As frases encontradas na Paris das barricadas de Maio possuem variadas influências: surrealistas, situacionistas²⁵⁹, beatniks, libertinos, maoístas, trotskystas, freudianos, enfim, um sem número de agrupamentos políticos, culturais e artísticos ali marcavam presença e protestavam contra o *Establishment*, contra o capitalismo, contra o conservadorismo. Os alvos eram múltiplos.

Em outras palavras, o que diferencia o protesto de outras formulações radicais é que ele nega o sistema e, simultaneamente, os modelos alternativos de organização e de transformação existentes. Trata-se, assim de concepções fundamentalmente diferentes. Nem mesmo a fraseologia ou símbolos comuns pelos que protestam e pelos partidos tradicionais de esquerda consegue esconder essa diferença. Torna-se ainda mais nítida essa diferença de perspectiva quando se examina o que chamamos de dimensão horizontal do protesto, ou seja, o da multiplicidade de alvos visados²⁶⁰.

Compreendendo que Sartre e Camus são lidos e retomados como formuladores de conceitos que possibilitam a criação de uma linguagem do protesto a nível individual, mas também são gurus desse clima de insatisfação é que podemos tomar as frases do maio francês como vestígios da filosofia de ambos. Desse modo, podemos analisar uma das frases vistas nas paredes que diz:

“Ceder um pouco é capitular muito”.

Quem se aproxima do texto que ocasionou o rompimento do escritor franco-argelino com Sartre, que é *O Homem Revoltado* de 1951, percebe que o primeiro movimento da filosofia revoltada é formulada nos termos da não aceitação de um estado de coisas a partir de um tomada de consciência do estado opressivo vivido pelo indivíduo. Camus argumenta que quando o ente individual se conscientiza e afirma a negação da opressão ele se encontra e encarna o movimento da revolta.

Que é um homem revoltado? Um homem que diz não. Mas, se ele recusa, não renuncia: é também um homem que diz sim, desde o seu primeiro movimento. Um escravo, que recebeu ordens durante toda sua vida, julga subitamente inaceitável um novo comando. Qual é o significado deste “não”? Significa, por exemplo, “as coisas já duraram demais”, “até aí, sim; a partir daí, não”; “assim já é demais”, e, ainda, “há um limite que você não pode ultrapassar”. Em suma, este não afirma a existência de uma fronteira. Encontra-se a mesma ideia de limite no sentimento do revoltado de que o outro “exagera”, que estende o seu direito além de uma fronteira a partir da qual um outro direito o enfrenta e o

²⁵⁹ DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*.

²⁶⁰ MARTINS, Luciano. *A Geração AI-5 e Maio de 68: Duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Editora Argumento, 2004, p. 131.

delimita. Desta forma, o movimento de revolta apóia-se ao mesmo tempo na recusa categórica de uma intromissão julgada intolerável e na certeza confusa de um direito efetivo ou, mais exatamente, na impressão do revoltado de que ele “tem o direito de...”. A revolta não ocorre sem o sentimento de que, de alguma forma e em algum lugar, se tem razão. É por isso que o escravo revoltado diz simultaneamente sim e não. Ele afirma, ao mesmo tempo em que afirma a fronteira, tudo que suspeita e que deseja preservar aquém da fronteira. Ele demonstra, com obstinação, que traz em si algo que “vale à pena...” e que deve ser levado em conta²⁶¹.

Quando encontramos nas paredes de Paris frases que dizem que ceder um pouco é capitular muito é possível pensar nos ecos de Camus. A condição da revolta está ali expressa a partir da tomada da palavra. Camus, mesmo morto, anda por Paris nas frases que acusam a condição de revolta do discurso que nega e não aceita mais o *status quo* e o *modus operandi* do capitalismo e da sociedade francesa de então.

A experiência de revolta tal como está sendo pensada é, antes de tudo, um movimento de questionamento de limites estabelecidos, negando, reinterpretando e projetando valores. Nesses termos, poder ser considerada como um movimento de “desidentificação permanente”, de revolta contra as identidades, e de afirmação de outros limites (valores). A revolta não se confundiria nem com a negação absoluta (a revolta absoluta), como já foi dito, o que levaria a uma abolição de limites a partir de uma “liberdade ilimitada do desejo” (de um “gozo pleno”), nem propriamente com a revolução que, ao pautar-se pelas ideologias do consentimento unânime, trairia suas origens revoltadas²⁶².

Sartre, sendo um dos grandes expoentes da geração é percebido e visto nas manifestações. Mas sua filosofia, que preconiza ontologicamente a ascensão do indivíduo, a liberdade como condição humana e o nada como fundamento ontológico pode ser percebida nas diversas frases sobre encontradas por Paris. Uma delas afirmava com veemência:

“Um homem não é estúpido ou inteligente: ele é livre ou não é.”

A condição da liberdade como dimensão humana foi uma das invenções sartreanas de maior sucesso e que mais se espalharam no léxico de sua filosofia. Ao apontar o conceito de liberdade como parte intransferível do ser do homem Sartre aponta a experiência do dia a dia, do corriqueiro, como momentos onde a liberdade é praticada, trabalhada. Por isso que ao procurarmos nas frases de maio de 68 possíveis referências e conexões com o que naquele momento era estudado, lido e debatido encontramos Sartre. Em *O existencialismo é um humanismo*, dizia sobre a liberdade:

²⁶¹ CAMUS, Albert. *O Homem Revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 25.

²⁶² CARDOSO, Irene. *A geração dos anos 1960: o peso de uma herança*. In: *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 17, n.2. São Paulo, p. 99.

Quando declaro que a liberdade, através de cada circunstância concreta, não pode ter outro objetivo senão o de querer-se a si própria, quero dizer que, se alguma vez o homem reconhecer que está estabelecendo a não ser a liberdade como fundamento de todos os valores. Isso não significa que ele a deseja abstratamente. Mas, simplesmente, que os atos dos homens de boa fé possuem como derradeiro significado a procura da liberdade enquanto tal. Um homem que adere a sindicato comunista ou revolucionário quer alcançar objetivos concretos; tais objetivos implicam uma vontade abstrata de liberdade; porém essa liberdade é desejada em função de uma situação concreta. Queremos a liberdade através de cada circunstância particular. E, querendo a liberdade, descobrimos que ela depende integralmente da liberdade dos outros, e que a liberdade dos outros depende da nossa²⁶³.

Ao trazer a liberdade como fundamento de todos os valores, Sartre coloca o cotidiano e o homem comum como partícipe de sua Filosofia. É por isso que as categorias do filósofo francês são encontradas em manifestações das mais diversas posições no espectro político e cultural: de proletários a artistas. A ideia da liberdade como uma espécie de condição última das ações humanas traz para a tradição ontológica, debate na qual Sartre prestou uma enorme contribuição com *O Ser e o Nada*, a possibilidade de compreensão do ser como um ente que se faz no cotidiano e nas suas escolhas do dia a dia. A realidade humana, segundo Sartre aponta para a insuficiência do Ser, gerando uma espécie de angústia pelo entendimento de que o ser humano permanece condenado a se fazer e totalmente abandonado a escolher-se.

Qualquer tentame de colocar a liberdade sob a guarida do ser é baldado, e termina por provocar a angústia, por revelar a insuficiência do ser que é a realidade humana. Porque o para-si habita em sua raiz o nada, não pode ser e permanece condenado a *se fazer*; totalmente abandonada, a realidade humana deve *escolher-se*. Dizer que o ser do homem reside na liberdade, equivale a afirmar que ele só se apóia em seu nada de ser. Assim, ou o homem é absolutamente livre ou não é²⁶⁴.

É aconselhável ressaltar o final da análise Gerd Bornheim sobre a liberdade em Sartre: *O homem ou é absolutamente livre ou não é*. Mesmo tendo em conta que na filosofia Sartreana mesmo não desejando a liberdade estamos sendo objeto de sua ação, que é a possibilidade da ação e da recusa de determinada condição. Assim sendo, o fato de encontrarmos em Sartre o indicativo de que o homem ou é livre ou não, e ao mesmo tempo poder rememorar esse axioma em uma pichação de Paris nos fala muito da influência do autor francês, ao menos como referência literária e conceitual daquele período. A liberdade como

²⁶³ SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é um Humanismo*. In: *Sartre – Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 19.

²⁶⁴ BORNHEIM, Gerd. *Sartre*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, p. 112.

conceito, como prática ordinária do cotidiano aparece tanto nos tratados e romances de linguagem sofisticadas de Sartre, quanto em pichações no meio da rua.

Outro tema presente em Sartre e Camus é o da possibilidade ou da impossibilidade da felicidade. Ao lançar o tema do absurdo, do vazio, do nada, para a filosofia, para o teatro e para a literatura avançam e popularizam a discussão ética sobre a felicidade. A discussão filosófica sobre a felicidade não é nenhuma novidade no mundo ocidental. Desde Aristóteles e seus famosos *Ética* e *Ética a Nicomâco* que a discussão sobre a felicidade e a vida aparecem na filosofia, mas em ambos os autores analisados por esse artigo ela aparece como uma novidade em uma nova perspectiva: A felicidade passa a ser alvo da discussão em Sartre e Camus longe das transcendências, da metafísica e dos referenciais absolutos. A morte de Deus, preconizada por Turguniev e celebrizada filosoficamente por Nietzsche, da qual Camus e Sartre são declaradamente herdeiros, coloca novos problemas em questões antigas. A felicidade como tema do existencialismo é o problema da possibilidade da transcendência sem deuses, de como é possível ser feliz sendo incompleto, finito e falho.

Assim encontramos mais uma frase pichada em maio de 68 que se torna interessantíssima em perspectiva com os pensamentos de Camus e Sartre:

“A felicidade é uma ideia nova.”

Se atentarmos para o conteúdo da frase citada acima parece que ela traz ecos da perspectiva existencialista. A discussão sobre a felicidade no mundo aparece agora despida e destituída dos entes transcendentais. Colocando em cena uma ideia nova: a construção da felicidade pelos homens. Em certo ponto é sim uma ideia nova, como diz a frase do maio de 1968. Não mais deuses, absolutos, transcendências fora do concreto, mas apenas o homem em sua virtual insegurança, em sua fraqueza e em suas decepções constituindo-se e fazendo-se no caminho. É Sartre com o elemento terreno da transcendência que nos aponta o nada, o vazio e a náusea. Mas junto de todo esse vazio existe a sensação do existir, de se fazer no caminho, de construir o *para-si no mundo*, que é uma paixão, uma possibilidade e um projeto.

Um homem compromete-se com sua vida, desenha seu rosto e para além deste rosto não existe nada. Evidentemente, tal pensamento pode parecer difícil de aceitar por alguém que tenha fracassado em seus projetos de vida. Mas, por outro lado, ele leva as pessoas a entenderem que só a realidade conta, que os sonhos, as esperas, as esperanças, só permitem que o homem se defina como sonho malgrado, como esperanças abortadas, como esperas inúteis; ou seja, que ele se defina em negativo e não em positivo; todavia, quando se diz: “tu nada mais és do que tua vida”, isso não implica que o artista seja julgado unicamente por suas obras de arte; mil outras

coisas contribuem igualmente para defini-lo. O que queremos dizer é que um homem nada mais é do que uma série de empreendimentos, que ele é a soma, a organização, o conjunto das relações que o constituem²⁶⁵.

Em Camus, a aceitação do mundo como espaço da felicidade longe de entes transcendentais é ainda mais forte. Apenas o mundo, que se concede a mim e ao outro é que aponta para uma possível felicidade. É novidade entender que a busca da felicidade está afastada de Deus e de toda o conforto que causava a sua presença entre nós. Mas erigir um mundo novo, com novas possibilidades de felicidade é nossa tarefa. É por ele que temos de ficar felizes. É nesse caótico, absurdo e fugidio espaço que vivemos que temos de encontrar beleza.

O mundo é por si. Nada me leva além dele. Agora, é o que temos a conquistar, e só o que temos. A sensibilidade não autoriza a buscar mais do que o mundo e mais do que esta vida. Há um desejo de ser feliz e toda a felicidade está neste despojamento na própria natureza. [...] Introduzimo-nos numa religião do presente, onde não há deuses nem esperança. Não há imortalidade nem eternidade. A nova religião mostra, no entanto, a existência de um pecado. Todo mal reside naquilo que nega a paixão terrena. Viver para uma outra vida é negar este mundo e a minha carne. É pecar. “Pois se há um pecado contra a vida, ele não é o desespero, mas a esperança de uma outra vida, furtando-se à implacável grandeza desta”²⁶⁶.

II MERSAULT E ROQUENTIN: A REVOLTA ABSURDA

Mersault é o personagem central do romance *O Estrangeiro*, Roquentin, por sua vez, o centro da narrativa de *A Náusea*. Ambos partilham elementos em comum: o questionamento sobre o sentido da vida, a negação de instituições fundantes do modo de pensar moderno e a aproximação com o chamado pensamento absurdo.

Mersault é o negador do sentido da vida, recusa-se a atribuir algum tipo de sentido transcendente e ainda por cima recusa-se a ver no complexo judiciário um instrumento de justiça. Recusa Deus como fundamento explicativo, recusa qualquer coisa que não seja paixão e proximidade. Tudo que o afasta de suas certezas e da afirmação individual enquanto imediaticidade com a vida terrena e com o que é possível para aqui e agora é recusado.

Nada, nada tinha importância, e eu sabia bem por quê. Também ele sabia por quê. Do fundo do meu futuro, durante toda esta vida absurda que eu levava, subira até mim, através dos anos que ainda não tinha chegado, um sopro obscuro, e esse sopro

²⁶⁵ SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. In: *Sartre – Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 13-14.

²⁶⁶ GUIMARÃES, Carlos Eduardo. *As dimensões do homem: mundo, absurdo, revolta (ensaio sobre a filosofia de Albert Camus)*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1971, p. 27-28.

igualava, à sua passagem, tudo o que me haviam proposto nos anos, não mais reais que eu vivia. Que me importavam a morte dos outros, o amor de uma mãe, que me importavam o seu Deus, as vidas que se escolhem, os destinos que se elegem, já que um só destino devia eleger-me a mim próprio e, comigo, milhares de privilegiados que, como ele, se diziam meus irmãos²⁶⁷.

Roquentin recusa a História, o amor e a felicidade absoluta. Recusa-se a ver e encontrar na História um sentido, uma teleologia, uma caminhada dos homens no passado. Também não compreende o amor, percebe nele uma dificuldade: A impossibilidade da comunicação entre dois mundos, que é o que caracteriza o amor para o personagem de *A Náusea*.

Mersault e Roquentin são arquétipos contraculturais. Negam o *status quo* de forma existencial. Recusam-se a reduzir o indivíduo ao que não seja paixão, ao que não seja percebido claramente pela consciência e depositam em suas sensibilidades a explicação do mundo. O mundo só é possível de resistir através da sensibilidade. Compreendê-lo é abrir as portas do pensamento absurdo. Saber que a espontaneidade e o sentimento de confusão que se estabelece entre as pretensões humanas e o caótico do cosmos é entender-se com o absurdo do mundo. Passar a enxergar sentido nesse conjunto e conviver com o falho, o trágico e efêmero são traços do pensamento existencialista. Mas onde que tais personagens se encontram com a contracultura? Onde os discursos são próximos e se relacionam?

A contracultura é uma sensibilidade. É uma forma de pensar e se portar no mundo que se pauta na negação do *Establishment*. Podendo ser compreendida como conceito que transcende épocas, como movimento histórico de uma determinada temporalidade dos anos 1960 ou como uma sensibilidade ela é dotada da polissemia que historicamente vai se anexando aos conceitos. Por seu aspecto polissêmico, que ao longo do tempo foi se dotando de significados variados faz-se necessário precisar o conceito.

Quando falamos então de contracultura, convém dizer, que o melhor seria atentar para o plural: contraculturas. São variadas as leituras e as interpretações de variados fatos históricos que são lidos como manifestações contraculturais. Um conjunto de autores leem tal fenômeno na perspectiva trans-epocal²⁶⁸, outros a compreendem na longa duração bradeuliana e conseguem anexar movimentos distantes na perspectiva temporal em um único conceito. Mas o que nos interessa para a exposição da relação entre Sartre, Camus e a contracultura é a percepção da sensibilidade que rejeita o *status quo*, da tomada de atitude em relação a não-aceitação do estado de coisas como estão.

²⁶⁷ CAMUS, Albert. *O Estrangeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1988, p. 121.

²⁶⁸ A contracultura através dos tempos é uma obra que versa nesse sentido e leitura do fenômeno contracultural.

Mersault toma posições de ente contracultural em vários trechos do romance *O Estrangeiro*. A cena de negação de todo o complexo judiciário e da proteção divina é um emblema que mais tarde seria anexada pelos movimentos de maio de 1968 e pela contracultura. Ao não se justificar no julgamento, ao negar na conversa com o promotor a figura divina, ele se esgueira na legião revoltada, que Camus propôs em *o Homem Revoltado*. É um movimento que na contracultura, se colocou como a prática anti-autoridade. Todo tipo de pensamento e modo de ser que se sujeitasse, que capitulasse diante do *establishment* era sumariamente rejeitado pelos contraculturalistas. O que era anexado, era o que se erigia a partir da revolta, da não aceitação do mundo como estava constituído, da possibilidade da utopia.

Mersault não recua nem sob promessa da subjugação eterna. Ao rejeitar o perdão do Deus cristão, que é representado na figura do padre e seu discurso sobre o perdão, sobre o pecado, a importância do arrependimento e a culpa, ele interpõe uma forma de pensar que rejeita as transcendências e que aceita o trágico do humano.

Mas, pouco depois, levantou-se bruscamente a cabeça e olhou-me de frente:

- Por que recusa as minhas visitas?

Respondi que não acreditava em Deus. Quis saber se tinha certeza disso e eu respondi que não valia a pena me fazer tal pergunta: parecia-me sem importância. Chegou para trás e encostou-se à parede, as mãos estendidas sobre as coxas. Quase sem dar a impressão de me falar, observou que às vezes nos julgávamos seguros de alguma coisa quando, na realidade, não tínhamos certeza alguma. Eu nada dizia. Olhou-me e interrogou-me:

- Que acha disso?

Repliquei que era possível. De qualquer forma, eu talvez não estivesse certo do que realmente me interessava, mas estava totalmente certo do que não me interessava. E, justamente, o assunto de que falara era dos que não me interessavam²⁶⁹.

Em Roquentin também encontramos esses ecos do modo de pensar contracultural. O peso dos dias, a sensação de estranhamento com o mundo ao redor e principalmente a negação de instituições que de certa forma organizam e dão sentido a existência do ente naquele momento, são conteúdos do personagem de *A Náusea*. Elevando ao máximo o tema do indivíduo e do individualismo como apreensão do absurdo, Sartre poderia ser considerado um dos influenciadores do discurso contracultural.

Ao trazer para o debate filosófico e para a literatura, a angústia e o absurdo do indivíduo frente ao tempo cronológico e ao tempo existencial, Sartre institui uma maneira de ver e pensar o cotidiano que aparecerá nas manifestações de 1968 com a chamada politização do cotidiano. A chamada revolução interna dos indivíduos seria bem mais empobrecida sem a

²⁶⁹ CAMUS, Albert. *O Estrangeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1988, p. 116.

presença da filosofia e dos personagens sartreano. A demanda e a importância do discurso da micropolítica, do reconhecimento dos indivíduos e pelo ideal de autoconhecimento, que será uma das mensagens mais fortes dos movimentos contraculturais de 1968, seriam menos ricos sem a contribuição de Roquentin e o Ser e o Nada. Ambas as obras levam a noção de indivíduo para uma outra perspectiva. O indivíduo se ver agora entendido ontologicamente e pensado como uma categoria que introduz na realidade o nada. Essa mudança na apreensão do ente humano aponta Sartre em *A Náusea* com o personagem Roquentin. O dia a dia narrado pelo personagem através de seu diário é uma amostra da agonia do homem moderno frente as instituições, frente ao regramento do cotidiano e principalmente a entrada em cena da fresta nadificante que o homem introduz na existência.

Sinto vontade de vomitar – e de repente aqui está ela: a Náusea. Então é isso a Náusea: essa evidência ofuscante? Existo – o mundo existe -, e sei que o mundo existe. Isso é tudo. Mas tanto faz para mim. [...] E subitamente, de repente, o véu se rasga: compreendi, vi. A Náusea não me abandonou, e não creio que me abandone tão cedo; mas já não estou submetido a ela, já não se trata de uma doença, nem de um acesso passageiro: a Náusea sou eu²⁷⁰.

III SARTRE, A ONTOLOGIA, MAIO DE 1968 E CONTRACULTURA

Outro ponto interessante da relação de Sartre com o fenômeno da contracultura e do maio de 1968 é a discussão sobre o papel do indivíduo e do ser. O novo ser que aparece nos cartazes e gritos de ordem dos manifestantes de maio de 1968 e dos movimentos de contracultura são tributários de muitos discursos. Passando pelo orientalismo de Hermann Hesse²⁷¹ a antipsiquiatria de Ronald Laing, David Cooper e Ken Kesey²⁷² são muitos os discursos que se apresentam dentro do movimento de contestação da ordem que damos o nome de contracultura. Mas também é marcada a posição de Sartre nesse conjunto de discursos.

Sartre é o filósofo da chamada retomada ontológica, mesmo que com a morte da metafísica. O filósofo francês traz a interpretação do ser em uma perspectiva que não mais se vale de elementos transcendentais e ainda anexa em sua filosofia a discussão sobre o vazio e o nada. Partícipe de uma nova maneira de pensar a filosofia e os problemas do ser, inaugurada por Heidegger e Husserl, ele instituiu um modelo que permitia relacionar o método

²⁷⁰ SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2016, p.

²⁷¹ Ver *Viagem ao Oriente* e *Sidarta*.

²⁷² Ronald Laing e David Cooper são leituras obrigatórias do movimento da anti-psiquiatria e Ken Kesey escreveu um clássico da literatura antipsiquiátrica chamado *Um estranho no Ninho*.

fenomenológico com a discussão existencialista. Eis, portanto, um dos temas que possibilita a relação Sartre-Contracultura.

Os movimentos de contracultura e os discursos que por ali se formam são discursos sobre o ser e principalmente sobre uma das questões centrais da ontologia: a cisão sujeito/objeto. Nomes como Norman G. Brown, Herbert Marcuse e Erich Fromm vão fundar teorias sobre como essa perspectiva ontológica foi prejudicial para a formação dos indivíduos. Em Marcuse tal tema chega a ser objeto dos seus dois primeiros capítulos no famoso *Eros e Civilização*. Norman G. Brown, por sua vez, escreve um famoso ensaio chamado *Vida contra Morte* onde argumenta que a pulsão de morte reside na separação ontológica que é marca do ocidente e ao qual o indivíduo é submetido. Não se concebe, diz o psicanalista norte-americano, o pensamento uno, mas sempre a divisão entre o eu e o outro, entre o objeto e o sujeito.

Parte da filosofia sartreana é discutir a questão do ser em relação com o outro. Sartre chega a afirmar a impossibilidade do entendimento entre dois indivíduos ou melhor, entre dois “para-si”. O indivíduo é pensado dentro da questão do ser, mas não só isso, também em relação ao o outro. Na acepção sartreana, note que isso vai determinar muito o que o pensador francês pensa sobre o ser, também é pensar que o ser sempre é um ser-para-o-outro.

O homem que vejo passar na rua, visto exteriormente, aparece-me como um objeto; a “objetividade” constitui um dos modos como o outro me pode ser presente. Todavia, tal presença não passa de um dado puramente exterior, sendo “finitamente provável” que o homem que vejo passar seja mais que um boneco aperfeiçoado; por outro lado, a percepção exterior do outro não poderia resultar no mero reconhecimento de qualquer coisa como sólido original. Muito pelo contrário, Sartre se empenha em mostrar que entre eu e o outro há uma “ligação fundamental”, e que nela se manifesta uma modalidade de presença do outro irredutível ao conhecimento que tenho de um objeto. A experiência decisiva aqui reside no fato de que o outro me vê: ele não me poderia olhar como quem olha uma coisa. “O outro é, por princípio, aquele que me olha”. O ser-visto-por-outro impõe-se como uma experiência irredutível, rebelde a qualquer tentativa de dedução²⁷³.

O discurso da contestação que irrompe na contracultura e no maio de 1968, é tributário do pensamento sartreano, no sentido de compreender o ser como uma entidade que introduz o nada, o vazio e as questões existenciais. As demandas propostas pelos contestadores da era de aquário, retiravam muitas questões das problemáticas colocadas por Sartre. A existência do indivíduo, o nada cotidiano com que temos de lidar e a necessidade do engajamento como projeto de vida, se não são temas claramente sartreanos, aparecem no bojo de sua filosofia e

²⁷³ BORNHEIM, Gerd. *Sartre*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, p. 86.

foi pedra de toque dos discursos que apareceram no momento em que *A imaginação quis tomar o poder*.

Também é importante pensar que o engajamento, tema na qual Sartre dispôs muitas tintas e páginas de suas reflexões, foi um dos conceitos mais utilizados no limiar de todo ambiente e clima de insatisfação dos anos 1960. Não pretendemos criar uma mitologia daqueles anos como se costumeiramente fez certas memórias, porém faz-se necessário compreender que foi um período de intensa mobilização por demandas sociais, existenciais e políticas. Nesse sentido, uma filosofia que conseguia pensar o indivíduo, a existência, o nada e o engajamento funcionava como uma espécie de guia e deve ter sua importância reconhecida e retomada.

Sartre, com sua ontologia e os temas representados em muitos de seus escritos se tornou uma figura reconhecida por grupos dos mais diversos espectros: situacionistas, marxistas, maoístas, trotskistas, surrealistas e tantos outros viam na filosofia do francês potencialidades que relacionavam o engajamento, a necessidade de participar e tentar mudar o mundo ao seu redor com a preservação da individualidade e toda a complexidade que tem o ser. Por isso, que é possível encontrar tantos ecos e vozes dissonantes que se valiam de assertivas sartreanas para expressar seu descontentamento com o *status quo*.

Uma das lições mais interessantes de Sartre acontece durante o maio de 1968. Já estabelecido como intelectual, Sartre é um dos que participam mais ativamente das manifestações e debates que aconteciam na efervescente Paris de 68. Porém, alguns militares e membros de grupos conservadores chegaram no presidente De Gaulle recomendando a prisão do autor de *O ser e o nada*. Rechaçando qualquer possibilidade de dar materialidade ao que foi sugerido, o chefe do executivo francês respondeu: Não se prende Voltaire!

É esse o ponto que Sartre é um acontecimento, um guru e ao mesmo tempo uma excelente fonte de leitura para os movimentos de maio de 1968. Sartre tem o mérito de conseguir anexar tendências distantes em sua filosofia. Conseguiu trazer o fenômeno do indivíduo, antes relegado ao romantismo idealista e a tendências conservadoras da arte para uma discussão com o coletivo, com o engajamento e com a necessidade de participação. Contestar, negar o *Status Quo* é, em certo ponto, buscar nas premissas sartreanas essa realização. O tom marcadamente existencialista das frases pichadas em Paris diz muito de como foi presente a voz de Sartre e de sua filosofia nos movimentos de contestação da ordem que tanto passaram por Paris na década de 1960.

É desse modo que associar e ler Sartre dentro do Maio de 1968 e da contracultura é se inserir dentro da cena parisiense dos anos 1960. Porém, mais que isso, é compreender a presença do engajamento, da militância e, de todo modo, a importância da relação entre indivíduo e coletividade. Ao filósofo e também ao ficcionista Sartre, cabe a citação como guru e a menção de sua aproximação com os grupos presentes no maio de 1968 e na contracultura aparecem nos variados discursos que falavam do ser. As duas figuras sartreanas (filósofo e literato) aqui evocadas aparecem nas várias que trouxeram contribuições para a discussão sobre a politização da subjetividade, do indivíduo e da importância do papel do saber, do ser e de como se revoltar contra o nada subjetivo ganha contornos políticos e de demanda social.

Para finalizar esse momento é sempre importante lembrar que as marcas de Sartre são enormes e que aparecem nos mais variados temas e propostas da contracultura e do maio parisiense. Talvez, o tema deveria ser melhor estudado em teses e dissertações sobre a presença dos discursos filosóficos nos movimentos de contestação dos anos 1960. A presença deixada por Sartre em um dos fenômenos mais conhecidos do discurso contracultural é objeto de citação pelos mais diversos teóricos. A antipsiquiatria, por exemplo recorre ao autor francês em muitos de seus cânones. Tal quantidade de menções diz-nos muito sobre a presença da filosofia do nada e do vazio na discussão política e existencial da contracultura.

É surpreendente verificar, por exemplo, até que ponto é regularmente silenciada na França a contribuição muito importante de Sartre para esse movimento. É verdade que o existencialismo cedeu o passo ao estruturalismo, o qual, por seu turno, foi superado pelos movimentos “anti”: antipsiquiatras, antipedagogos, antiedipianos etc. As modas passam e, hoje em dia, ninguém se atreve mais a proclamar-se estruturalista, muito menos existencialista. Assim é que se ignora a herança cultural. Ora bem: não existe um só antipsiquiatra que não faça referência direta a Sartre em suas obras. Laing e Cooper propuseram até um resumo de várias obras de Sartre (*Saint Genet, Comédiant et Martyr; Questions de Méthode; Critique de la Raison Dialectique*) em seu livro *Reason and Violence*, traduzido para o francês com o título *Raison et Violence* na pequena coleção Payot (1971)²⁷⁴.

IV CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sartre e Camus foram os alvos aqui. Junto com o maio de 1968 e toda a crítica avassaladora da contracultura. São movimentos e indivíduos que parecem se afastar ou que não se tocam, porém é justamente o inverso. Ambos são gurus. Juntos com tantos outros como Marcuse, Fanon, Castoriadis, Norman Brown, moldaram o imaginário e o léxico das

²⁷⁴ BOSSEUR, Chantal. *Introdução à Antipsiquiatria*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976, p. 18-19.

pretensões contestatórias que apareceram com a década de 1960. Porém, o que ambos trouxeram de decisivo para o que se estabeleceu nos movimentos de contestação da ordem dos anos 1960 é o pensamento absurdo e existencialista.

O pensamento absurdo pode ser encontrado dentro das obras dos autores, mas também pode ser encontrado no maio parisiense. Não só isso. Aparece na sensibilidade que teve seu clímax no maio de 1968. Essa forma de pensar e se portar no mundo, que se entendia como sensibilidade, rejeitava as transcendências, os absolutos, fazia do vazio e do problema do Ser questões novas. Entendiam as novas formulações como relacionáveis com o indivíduo. Rejeitando, desse modo, paradigmas clássicos que, ou anulavam o indivíduo na onda avassaladora do imperativo do coletivo e das revoluções ou o enterrava em sua própria subjetividade como criadora única de realidades.

Entendemos e tentamos relacionar nesse trabalho a importância do fazer filosófico e de um saber que não se pretendia especialista, tendo em vista a quantidade áreas que Sartre e Camus atuaram. Ao imperativo tecnocrático e de unidimensionalização das mentes, a resposta do inconformismo do humano e a exigência da imaginação do poder. Mas junto com esse inconformismo a presença do intelectual, esse profissional que escolhe as batalhas e que utiliza seu saber especializado para denunciar e cobrar na instância da sociedade civil.

Por isso que afirmamos e tentamos compreender a presença de Sartre e de Camus no maio de 1968 e na sensibilidade contestadora dos anos 1960. Embora um deles não tenha chegado a ver a influência dos seus escritos na década que se seguiu a sua morte, ele apareceu. Ambos apresentaram suas críticas e colocaram-se contra o *Establishment* e o *Status Quo*. Desse modo, o ato de insurgir-se e rejeitar é um imperativo do contracultural. Não seria justo não identificar Jean-Paul Sartre e Albert Camus como partícipes e influenciadores da sensibilidade contracultural.

APÊNDICE B - INTERLÚDIO II: MARCUSE, O TRÁGICO E A HYBRIS: ELEMENTOS ESTÉTICOS DO UNDERGROUND NA VISÃO TRÁGICA DO MUNDO

*Admiro em Narciso um eterno retorno
ao espelho das águas, onde sua imagem
se oferece ao seu amor
e à sua beleza propõe todo o seu
conhecimento;
Todo meu destino é obediência
à força do meu amor.
(Paul Valéry. Cantate du Narcisse, cena
II)*

Resumo: Marcuse, no Eros e Civilização esboça uma teoria da cultura que interpreta os heróis culturais a partir das referências estéticas provenientes da narrativa mítica. Orfeu e Narciso aparecem a partir dessa perspectiva como possibilidades de modelos para a cultura, que de repressiva e supliciadora passa para autocontemplativa e erótica. É tomando esse método como referência que propomos a leitura estética de alguns heróis trágicos.

Palavras Chaves: Contracultura. Estética. Trágico.

I MARCUSE E OS MITOS

Narciso e Orfeu são personagens dos mitos gregos utilizados como ferramentas de análise teórica em alguns saberes. Narciso, por exemplo é uma peça importante para quem se envolve nas tramas freudianas do *narcisismo*. Orfeu, por sua vez aparece na música como o símbolo do encantamento provocado do símbolo apolíneo da arte. Tais personagens, figuras do estético e do impulso artístico são atravessados pela iniciativa da beleza, mas também do trágico.

Mas em Marcuse, esses dois entes míticos, tão marcados pelo emblema do belo e da sensação adquirem um novo significado: passam a designar uma proposta de arquétipos civilizacionais utópicos. Tal proposição é encontrada em quem se aventura no capítulo 8 do clássico *Eros e Civilização*, nesse texto Marcuse apresenta além dessas duas figuras míticas, uma outra, Prometeu: o símbolo da barbárie da cultura estabelecida. Conhecido pelo sacrifício e pelo confronto que fez aos deuses ao ceder o fogo aos homens, esse ente mítico é a

interpretação de uma cultura centrada no princípio de desempenho, que é a lógica do princípio de realidade do capitalismo. É ao sofrer as punições pelo confronto com a ordem estabelecida que Prometeu se afirma como fundador da cultura, como o que sofre pela humanidade e também como o que nega o domínio do feminino, do prazeroso. Segundo Marcuse, tal mito nos aponta para a impossibilidade de uma cultura sem repressão dos prazeres e sem autosacrifício. Diferentemente do que ocorre nas histórias de Orfeu e Narciso, que morrem em virtude dos prazeres e das exigências que o imperativo do princípio de realidade lhes impõe.

Mais especificamente, abordaremos os “heróis culturais” que persistiram na imaginação como símbolos da atitude e dos feitos que determinaram o destino da humanidade. E logo de saída defrontamos com o fato de que o herói cultural predominante é o embusteiro e o rebelde (sofredor) contra os deuses, que cria a cultura à custa do sofrimento perpétuo. Ele simboliza a produtividade, o esforço incessante para dominar a vida; mas, na sua produtividade, abençoada e maldita, o trabalho e o progresso estão inextricavelmente interligados. Prometeu é o herói-arquétipo do princípio de desempenho. E no mundo de Prometeu, Pandora, o princípio feminino, sexualidade e prazer, surge como maldição – desintegradora, destrutiva²⁷⁵.

É interessante observar o uso que o autor de *Eros e Civilização* faz dos mitos. Não se contenta em reproduzi-los, mas faz inferências e análises a partir da narrativa mítica. Desse modo, atribuindo um significado analítico ao mito, Marcuse aponta-nos uma possibilidade de como se valer de uma linguagem diferente da filosófica, no caso, a linguagem mítica, como ferramenta auxiliar de análise da iniciativa da filosofia. Aliado à isso, temos também a categoria estética, que é tomada no capítulo VII e no VIII, em seu conteúdo etimológico primeiro: da *Aisthesis*, do sentir e da compreensão pelos sentidos.

II O SENTIMENTO TRÁGICO

O elemento trágico presente na leitura de Marcuse acontece pelo confronto do embusteiro e do rebelde, que é tipificado por Prometeu, contra a ordem estabelecida. Ao se posicionar contra a ordem, o herói cultural sofre as reprimendas do poder e da ordem dominante, ele se afirma então como o que sofre as perdas e as dores de se colocar contra os deuses. É uma violação da ordem natural das coisas. Mas essa violação da ordem natural das coisas também é a criadora da cultura. A cultura nasce na rebeldia. Porém, tal ato de recusa da ordem é custoso, demanda a repressão e a punição dos sentidos. Prometeu, que ousou se

²⁷⁵ MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica da obra de Freud*. São Paulo: Círculo do Livro, 1972, p. 141.

rebelar, vê todos os dias ao entardecer o sobrevoar da águia no monte Cáucaso, que chega para arrancar seu fígado.

A metáfora utilizada por Marcuse remete a uma outra citação de um companheiro de escola seu, que é Walter Benjamin, que nas teses sobre o conceito de História, mais exatamente na tese do *Angelus Novus* afirma que “não existe um documento da cultura que não seja um documento da barbárie”²⁷⁶. O elemento trágico que aparece nessas análises vai no sentido de nos apresentar a dupla relação que a cultura estabelece com o mito. A narrativa mítica nos apresenta a possibilidade da rebeldia, mas também nos coloca frente a frente com a impossibilidade da vitória permanente da ação rebelde. Ou ainda mais, a vitória de uma certa contestação da ordem das coisas, vem sempre acompanhada de mais repressão e de fundos uma violência contra a ordem e a visão estética do mundo. Essa impossibilidade de uma cultura fundada na sensualidade e no erótico apresenta-nos a visão trágica do mundo, reconhecida na metáfora de Sêmele, mãe de Dionísio, que ao contemplar Zeus em seu esplendor, morre.

A visão trágica do mundo é uma categoria estética e um princípio filosófico que se compreende pela relação entre a violência da ordem dominante e a denúncia dessa violência que acontece nas contestações dos que se rebelam²⁷⁷. Prometeu é a história de como a revolta, por meio do auto sacrifício, só redundava em mais repressão. Ao mesmo tempo que funda o fenômeno da cultura, instituiu mais repressão, mais violência contra os sentidos. Eis o trágico. Marcuse aponta-nos que a cultura é atravessada pelo sentimento do trágico, pois os questionamentos contra a ordem redundam em aperfeiçoamento do *status quo* e do *establishment*.

III A HYBRIS

Os heróis das tragédias, tomados como modelos culturais são heróis da *Hybris*. Édipo e sua ira, Hipólito e o desleixo com as libações de Eros, Penteu e a descrença na divindade de Dionísio, Antígona e a rejeição da lei dos homens, além de Ajax e a loucura causada pelo preterimento em prol de Ulisses falam da presença dessa categoria central da apreensão estética dos gregos.

Compreendida como uma desmedida, uma desarmonia com a ordem natural das

²⁷⁶ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

²⁷⁷ PUPPI, Ubaldo. *O Trágico: Experiência e Conceito*. Revista Trans/Form/Ação, São Paulo 4:41-50, 1981.

coisas, além de também significar o *daemon* da insolência, do orgulho e do ultraje; a *Hybris* fala da rejeição do *status quo*. O mundo humano, tributário da presença e da força do divino se ver insultado pela não-aceitação do estado de coisas organizado pelos deuses. O herói mítico, que se torna mais tarde o arquétipo pretendido e cultuado pela cultura é, como diz Marcuse, o embusteiro, o que se rebela. Mas, no mundo trágico dos gregos, a rebeldia, por se pretender uma afronta direta é sempre punida, e com rigor.

Édipo, ao pretender fugir do que lhes era imposto através da maldição da estirpe dos Labdácidas tentou contra a ordem natural das coisas não ao descobrir sobre o que o destino tinha lhe reservado, mas no momento em que sua ira é desperta e ele lança-se sobre o pai, matando-o. Junto ao elemento de assassinato do pai encontramos a irascibilidade edípica ao querer a todo custo a celeridade na resolução da maldição que caía sobre Tebas. É a desmedida contra a ordem natural das coisas que provoca a ruína de Édipo. É a *hybris*, que concentrando o elemento que ultraja aos deuses na desmedida do humano leva à justa repreensão do divino sobre os mortais. Penteu, um outro caso, dos mais emblemáticos da ação desmedida, ousou desafiar a divindade do deus do vinho e atraiu para si o desfavor dionisíaco. Morreu despedaçado em culto bacântico por astúcia do deus do vinho. A incapacidade de compreender o divino que se esgueirava em sua frente foi o fator primordial para a vingança de Baco. Junto com ele, Antígona e Ajax aparecem como outros grandes heróis da cultura que foram vítimas do excesso. Antígona resolveu não obedecer às ordens de Creonte, que deixou Polínicos exposto às aves e sem um enterro ritual que garantiria sua passagem no Hades. A desobediência da filha de Édipo leva à ruína de sua casa, já que junto com o suicídio dela também aparece o do filho do chefe da cidade, Hémon. Ajax, por sua vez, insatisfeito em perder para Ulisses o posto de sucessor de Aquiles como maior guerreiro dos gregos, foi tomado pela loucura, impetrada por Pala Atená como castigo pela soberba. Em todos esses casos, temos a ação da *Hybris* como elemento central da narrativa e como argumento que diversifica os significados da trama. Mas em Hipólito essa ação do excesso é pontualmente mais visível. O príncipe, adorador de Ártemis, empenhava-se nas atividades de caça e da virtude, elementos significativos do culto da deusa da lua, mas a negação do mundo erótico, através da recusa em prestar homenagens a Afrodite, causou a sua ruína.

Mas o que diz essa tal *Hybris* enquanto ferramenta de análise dos heróis culturais? O fenômeno da desmedida e da iminente punição que ocorre no suceder da sua aparição diz respeito a dois elementos. Primeiro, o rebelde, o contestador são personagens de questionamento da ordem natural das coisas. Todo o sistema de violência que legitima os

rituais do mundo grego é questionado. Antígona, por exemplo recusa aceitar o sacrilégio proposto por Creonte e os deuses a punem. Mas, a recusa da princesa não se deu sob bases alheias ao direito divino, ela se baseava o tempo inteiro na lei exigente e rigorosa do divino, que dizia não ser tolerável que um nobre morresse sem cerimônias fúnebres. Se colocando contra o poder humano, que é arbitrário por ser movido pelo *Pathos*, Antígona desobedece. E padece por desobedecer. Segundo, a aparição da desmedida diz-nos de uma cultura que permite a aparição da rebeldia e o consagra como fenômeno do humano. O questionamento da ordem das coisas acontece de variadas maneiras, tendo em vista a diversidade dos cultos e deuses que na Grécia existem, mas quando a sua aparição se faz presente, a pesada mão do julgo divino, representante da ordem dominante faz-se sentir. O herói cultural, proposto por Marcuse é alvo dessas contradições. Ele se coloca contra o *establishment*, contra o *status quo*, mas o simples ato do rebelar-se coloca o inevitável reforço da ordem, que é a violência divina legitimada para reaver o antigo estado das coisas.