

TEORIA LITERÁRIA

Profª Drª Simone Pereira Schmidt

GUERRILHA DO PRAZER

Rita Lee Mutante e os textos de uma transgressão

Gláucia Costa de Castro Pimentel

Universidade Federal de Santa Catarina

Dissertação de Mestrado

2001

RESUMO

No final dos anos 60, sob forte repressão ditatorial com a vigência do AI-5 e vivendo a luta armada, o Brasil presenciou o surgimento de um movimento que se colocou de forma singular ao lado das manifestações de crítica e resistência à ditadura, e que ganhou igualmente as ruas, buscando, no humor e na irreverência munição para discutir um vasto espectro de códigos de conduta e de valores. Esse movimento foi chamado Tropicalismo. De origem baiana, o Tropicalismo desenhou uma idéia edênica de ser brasileiro, em meio às muitas influências internacionais propostas pelas revoltas de 68.

Do sul, em meio ao movimento, uma nova imagem de mulher foi exposta por Rita Lee, uma garota hippie-tropicalista, integrante do grupo musical de rock *Os Mutantes*. Esse grupo, mais alinhado com a proposta hippie internacional, problematizou temas predominantemente urbanos. Rita Lee, na interseção dessas duas idéias, projetou uma imagem que propôs formas libertárias e hedonistas para fazer frente à política, à estética, à ética, à sexualidade e às manifestações religiosas, até então amplamente aceitas.

Com uma perspectiva bakhtiniana, o presente trabalho analisa 23 canções e 12 imagens do grupo onde a paródia e o plurilingüismo comprovam os meios utilizados para a busca de novas fronteiras sensoriais rumo à inserção do múltiplo. *Os Mutantes*, e em especial Rita Lee, construíram, assim, uma obra sonora e performática na tentativa de expandir os limites impostos pelo Estado e a sociedade daquele período.

PALAVRAS CHAVE: Rita Lee – Os Mutantes - Tropicalismo – Feminismo contracultural – Ditadura militar – Análise de Discurso.

ABSTRACT

In the late sixties, under strong dictatorial repression due to the enforcement of Institutional Act Number 5, and involved in guerrilla warfare, Brazil witnessed the birth of a singular movement alongside other manifestations of criticism and resistance to dictatorship, which conquered the streets by trying to get ammunition – through humor and irreverence - to discuss a vast spectrum of behavior codes and values. This movement was called *Tropicalismo*. Originated in Bahia, *Tropicalismo* sketched an Edenic idea of being Brazilian amidst the great quantity of international influences created by the revolts of 1968.

From the South of the country, inside the movement, a new female image was exposed by Rita Lee, a hippie-tropicalist girl, member of the rock-band Os Mutantes. This group, siding with the international hippie agenda, predominantly problematized urban themes. Rita Lee, in the intersection of these two ideas, projected an image which proposed libertarian and hedonistic forms in order to make head against the sort of politics, aesthetics, ethics, sexuality and religions manifestations that had been accept so far.

Through a Bakhtinian perspective, the present study analyzes 23 songs and 12 photos of the group, where the use of parody and plurilinguism attest to the means employed in the search for new sensorial boundaries towards the insertion of the multiple. Rita Lee and *Os Mutantes* thus constructed a musical and performative work which promoted the expansion of the limits imposed by the society and the State of that period.

KEY WORDS: Rita Lee – Os Mutantes – Tropicalismo – Countercultural Feminism – Military Dictatorship – Discourse Analysis.



Fig. 01

SUMÁRIO

1. Introdução	página 06
2. Capítulo 1: Os Anos de Chumbo	página 11
2.1. A Ditadura e seu Duplo	página 12
2.2. A Paranóia da Censura	página 18
3. Capítulo 2: O Tropicalismo	página 24
3.1. As Armas da Rebeldia	página 25
3.2. O Movimento Tropicalista	página 39
3.3. Bases Contraculturais	página 49
4. Capítulo 3: Rita Lee e os textos de uma Transgressão	página 64
4.1. <i>A Suruba de Vozes</i>	página 65
4.2. Mutações em Cena	página 102
5. Conclusões: A busca permanente	página 110
5.1. Multiplicando Sinais	página 111
6. Índice das Ilustrações	página 120
7. Referência Bibliográfica	página 121
8. Discografia	página 129

INTRODUÇÃO

Quando o golpe militar ocorreu eu vivia em plena infância, o que me trouxe uma percepção um tanto distorcida do que fosse público e privado, principalmente por ter sido criada numa família liberal. Dois comportamentos tinham de ser aprendidos: um intramuros e outro além de nossas paredes.

Foram tempos de proibições. Elas vinham por razões éticas, por segurança, mas também por um outro código moral, estranho aos desejos e visões de meus pais. O exército estava nas ruas e compreendê-lo (e temê-lo) tomou alguns anos de um aprendizado distante da lógica familiar.

Crescendo em meio a grandes disputas morais, percebia que muitos valores estavam sendo atacados e defendidos. Entre brados do conservadorismo exacerbado de um Flávio Cavalcanti, as emoções arrebatadoras dos Festivais da Canção, os murmúrios de rua sobre a repressão policial, os *happenings* nos assaltando pelas esquinas - tudo alertava, surpreendia, induzia a tomar partido, fazer escolhas: estéticas, morais e, muito cedo, políticas.

Pequenos detalhes do dia-a-dia me mostravam as delícias e perigos de uma rebeldia que ia se desenhando e desejos que iam se infiltrando. Acabei descobrindo que o **Não** tinha sabor de **Vida**.

Muitas eram as fontes do novo aprendizado: uma nova poesia que circulava pelas ruas em caderninhos grampeados; o teatro Oficina, aberto dia e noite aos desocupados do circuito; os cinemas pulguentos de arte, onde menor de idade podia entrar pagando menos (mas tendo que sentar no chão e se desviando das goteiras do encanamento podre – ah, santo Bijou!); o MASP, que ousava trazer para o anfiteatro (aberto ao público) cantos indígenas como atração de luxo, enquanto os cabelos, misteriosamente, cresciam à minha volta. Muitos foram os indícios que anunciavam a fricção de valores que se vivia.

Quando comecei a fazer teatro, aos quatorze anos, eram os textos do Teatro do Absurdo que escolhíamos, sem mesmo saber bem por quê. Intuitivamente buscávamos imagens alegóricas e metafóricas para falar de nossas buscas: papéis sexuais, papéis

permitidos e proibidos, o uso exato ou dúbio da palavra... e nesse jogo de esconde-mostra um muro de mistérios ruía para meu assombro. A ditadura ia se fazendo clara, juntamente com a impostura do “bom comportamento”. Assim me fiz grupo, me fiz rua, movimento, e me fui rebelando em cachos e cores, num indo de não mais retroceder.

As coisas já estavam postas além do meu desejo. Eu só tinha que fazer a escolha. Mas havia muitos lados, pois, percorrendo muitos papéis, todos deveriam ser revisados: a filha, a estudante, a cidadã, a mulher...

Percorrendo as conversas de rua, programas de TV, jornais (diários e nanicos) e muros da cidade, tudo alardeava entre sussurros. Mas do pior não se lia, nem se via, só em sussurros se sabia. Os crimes da ditadura e os crimes impunes sob a alegação de “defesa da honra”, além de outros sustos.

O anacronismo dos valores do Estado e das instituições sociais produziriam, inevitavelmente, a reavaliação da mulher nesse cenário de lutas e sonhos, deboches e torturas. Novos valores e novas relações estavam se formando - produzidos interiormente no país ou trazidos, pela imprensa, de movimentos internacionais.

Enquanto o país suspirava por espaços de expressão em todas as áreas, ecos longínquos de um estardalhaço nos deixava perplexos: a fogueira dos sutiãs. Que grande carnaval teria sido aquilo? E uma palavra entrava no vocabulário de todos nós – para o bem e para o mal. A palavra maldita, incompreendida, mas definitiva: feminismo¹.

Quando Rita Lee entrou no cenário nacional junto com os irmãos Sérgio e Arnaldo Dias Batista para formarem os Mutantes é que vi que estava na mesma sintonia, pois via que a ousadia deles já era o risco que me orientava. Rita Lee era o meu referencial daquele movimento que chamavam Tropicalismo. Ela era sapeca e leve como as amigas que me rodeavam, longe dos heroísmos crédulos e grandiloqüentes de uma esquerda que sonhava em se engalfinhar com os senhores da brutalidade e da verdade grave e absoluta. Identificando e fazendo eco, sua rebeldia marota chacoalhava sob risos o medo que nos circundava. *Os Mutantes* traduziam, em linguagem parangolé, o que os *Beatles* já faziam no meu imaginário. Eles eram o *Norwegian Wood*² que me movera tanto quando garota.

¹ Stuart Hall afirma que o Século XX foi desenhado por descentramentos sucessivos propostos primeiramente por Marx, depois por Freud, seguido por Saussure, Foucault e por fim, pelo impacto do feminismo, já na década de 60. Na esteira do feminismo todos os outros movimentos do período tomaram forma. In: *A questão da identidade cultural*. cap.2. Nascimento e morte do sujeito moderno. Campinas: Unicamp, 1995. (textos didáticos, n. 18). p. 19-36.

² BEATLES: “I once had a girl / or should I say she once had me.../ she asked me to stay and she told me to sit anywhere / so I looked around and noticed there wasn't a chair / I sat on a rug...we talked until two...” in *Rubber Soul*, 1967. “Certa vez tive uma garota / ou, deveria dizer, certavez uma garota teve a mim.../ ela me

Nós, isto é, meus amigos, eles e eu, nos vestíamos do mesmo modo, ouvíamos as mesmas coisas e... pouco falávamos. Sob as guitarras e as imagens que atravessavam palcos e revistas, recados e sinalizações nos colocavam em riste para outras linguagens que sussurravam possibilidades deliciosamente subversivas.

Nos tempos desses acontecimentos eu ainda olhava a história pelas páginas das revistas e pela televisão, porém esses não foram tempos para espectadores. A conservação da memória desse período viria a definir padrões de comportamento político de uma geração que incluiu a mim mesma. Ainda hoje ecos daqueles embates resistem nas discussões de um mundo em convulsão, longe do sabor maniqueísta daquela época.

Diz-se que a História é a versão dos vitoriosos, mas nesse período muito se perdeu e muito se ganhou de ambos os lados, ou melhor, em seus muitos lados. Avanços e retrocessos ainda estão em plena luta e seus textos e arquivos permanecem em franco debate. Vitoriosos e Derrotados não são facções visíveis. Por isso a memória ainda é documento, ainda está revestida da autoridade de testemunha.

A memória retém “a vivacidade dos acontecimentos”, como disse Jean Davallon³, mas seu perigo reside na escolha de seu recorte. Como na fotografia, cujo enquadramento da imagem escolhida define uma subjetividade de eleição ético-político, além do estético. A memória coletiva “só retém do passado o que ainda é vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que o mantém. Por definição, ela não ultrapassa o limite do grupo”⁴. Por outro lado, os registros oficiais resistem ao tempo, mas emoções e empatias desaparecem sob a rigidez de um distanciamento necessário do fazer científico. No desejo de revisitar esse período sem falsear sua percepção após tantos anos, procurei me servir dos objetos culturais produzidos (registros que permaneceram no tempo como canções, fotos, filmes, etc), na tentativa de controlar essa memória social remanescente.

Controlar a memória implica distanciar-se do que está introjetado e protegido pela sensação de uma verdade criada na convicção de que “estive lá”. Por isso os produtos culturais poderão ajudar nessa tentativa de distanciamento, já que, embora havendo uma liberdade de interpretação (que pode variar seu conteúdo de acordo com suas leituras), a análise dos produtos culturais comporta um programa de leituras indefinidas, mas não infinitas. Esse processo envolve relações intersubjetivas e sociais e, no entender de

pediu para ficar e me falou para sentar em qualquer lugar / então olhei ao redor e percebi que não existiam cadeiras / sentei no tapete... conversamos até às duas...” (tradução nossa).

³ DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte da memória. In: ACHARD, Pierre et al. *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999. p.26

⁴ Idem, p.70.

Davallon, casando-se registros históricos (documentos e produtos culturais) e memória coletiva, poderemos resgatar o valor da comunidade social de origem, bem como a importância sociológica dos acontecimentos.

Segundo o autor “a reconstrução de um acontecimento passado necessita, para se tornar lembrança, da existência de pontos de vista compartilhados pelos membros da comunidade e de noções que lhes são comuns”⁵. Dessa forma, a memória e a história adquirem uma nova dimensão: a de uma *memória societal*. A memória societal, aproximando fatos e sensações, poderá compor um corpo cognitivo mais próximo do pesquisador, enriquecendo arquivos pessoais.

Por uma questão metodológica, estabeleci um recorte que me possibilitará percorrer com mais precisão o período em questão, isto é, os anos do AI-5, que construíram a ‘geração sufoco’.

Rita Lee (Jones) me ajudará, neste estudo, a fazer o balanço dos meus dias, das convenções de onde fui formada, fragmentando e às vezes pulverizando antigas convicções. Seu cosmopolitismo urbano, aquém do mundo edênico baiano que ia colorindo rádios nacionais, desenhava com fuligem e humor um palimpsesto na *urbis* que nos engolia. Espalhando-se como espelhos repartidos pelos cantos onde olhava, humor e ironia vão refletindo e refratando fulgurações confusas desses tempos que marcaram a história recente do país e a minha própria. Através dela, sigo na tentativa de compreender o tempo e a história onde mergulhei com todas as minhas contradições, medos e desejos.

Esse estudo parte de um mesmo pano de fundo para dar suporte e compreensão a um universo cultural e artístico que refletia as transformações sociais. Um panorama histórico servirá como guia na reconstituição de uma época onde forças, nem sempre delimitadas, estavam presentes lutando por legitimidade. Do mergulho nesse passado, extraio compreensões e resgates de um experimentar, temer, gozar e me situar.

Rita Lee é referência aqui, apenas em sua fase Mutante (iniciada em 67 e encerrada pouco depois de 72), que coincidiu com a fase mais cruel e pesada da aplicação do AI-5. Recuperando o cenário daqueles dias, vasculho as canções produzidas pelo grupo *Os Mutantes*, seus arranjos e letras, além de algumas imagens onde lemos um texto complementar da mesma idéia multifacetada e múltipla de uma transgressão cheia de humor e delação.

⁵ DAVALLON, Jean. Op.cit. p.31.

Este trabalho, que pretende problematizar basicamente as canções do grupo para melhor discutir o movimento no qual se inseriu, será acompanhado de um CD onde o leitor poderá acompanhar os rumos da presente discussão. Assim, as canções e as fotos de suas *performances* serão o suporte para uma reflexão que poderá trazer a força da lembrança, ajudando a compartilhar a memória e a história.

Servindo-me de registros oficiais dos vários grupos em conflito daquele momento, e de visões parciais trazidas pela memória, talvez consigamos nos aproximar do que, já tendo sido vivido, permanece como referência política e estética nos dias de hoje. Este trabalho é apenas uma tentativa de acrescentar mais um enfoque dessa época tão recente e rica que o país viveu.

CAPÍTULO 1

OS ANOS DE CHUMBO

A DITADURA E SEU DUPLO

**Volta a teus aposentos, ocupa-te de teus misteres e põe-te ao trabalho,
a palavra de ordem compete aos homens.⁶**

A ditadura militar no Brasil pretendeu pôr fim às grandes movimentações sociais pelas chamadas “reformas de base”, que incluíam projetos de alfabetização em massa, reforma agrária e a politização de toda a sociedade através da mobilização de artistas, estudantes e intelectuais.

Os militares, associados aos interesses da grande burguesia nacional e internacional, incentivados e respaldados pelo governo norte-americano, justificaram o golpe como “defesa da ordem e das instituições contra o perigo comunista”⁷.

Desde 1964, 17 Atos Institucionais já haviam permitido a cassação de mandatos de parlamentares, a suspensão dos direitos políticos de qualquer cidadão, a demissão sumária de funcionários públicos, a extinção dos partidos políticos, o fim das eleições diretas em todos os níveis e a possibilidade de o Executivo decretar o recesso do Congresso. Segundo Thomas Skidmore⁸, os primeiros dois meses de governo militar produziram a cassação ou suspensão de direitos de mais de 440 cidadãos.

As cassações davam mostras do quanto o Estado militar havia se implantado para fazer calar. E começaram pelos catedráticos e parlamentares.

Um “milagre econômico” foi produzido artificialmente pela manutenção da base de apoio original ao golpe – a classe média. Entre 1968 e 1974 (até a crise do petróleo), o Estado pôde ostentar grandes índices de produção, maquiando dados cruéis da distribuição de renda.

⁶ Telêmaco, aos vinte anos, assim aconselha sua mãe, a chamada “sensata Penélope”. HOMERO. *Odisséia*, Canto I. São Paulo: Cultrix, 1968. p.16..

⁷ HABERT, Nadine. *A Década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994. (Série Princípios, n. 222). p.8.

⁸ SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo 1964-1985*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

Uma nova legislação, restritiva e excludente, viria cortar qualquer relação entre o executivo e as forças civis. Surge a Lei de Greve (contra a greve), a lei do arrocho salarial, revoga-se a estabilidade profissional e anula-se o poder normativo da Justiça do Trabalho. Contra uma tímida reação trabalhista, a ditadura decretou a criminalização da luta sindical, dissolvendo sindicatos e prendendo suas lideranças.

Intelectuais e estudantes são apenas coadjuvantes nesse cenário inicial dos grandes confrontos. E por não apresentarem risco evidente começa a crescer, sem que o Estado se dê conta, uma movimentação de secundaristas e universitários pelo país afora.

O movimento não se limitou ao Rio de Janeiro e a São Paulo, nem foi conduzido apenas por universitários(...) a participação dos secundaristas é duplamente importante(...) em capitais estaduais, como por exemplo Belo Horizonte, Goiânia, Fortaleza, Vitória, Salvador, Maceió, etc.⁹

As discussões iniciais, além da contestação contra a implantação da ditadura e o cerceamento das liberdades democráticas, referem-se às restrições de ofertas de vagas nas universidades. Com o aumento quantitativo da classe média, e um maior número dos jovens na composição da população, surgem outras discussões alheias às preocupações do Estado: a massificação imposta pela indústria cultural, o desejo de melhorias das condições acadêmicas nas escolas secundárias e universitárias, a repressão comportamental e o apoio ao movimento operário.

Por outro lado, os grandes jornais passam a veicular conflitos mundiais como a guerra do Vietnã, a queima dos sutiãs das mulheres norte-americanas, os protestos dos estudantes franceses contra a repressão sexual, as pernas das garotas londrinas em minissaias, os *Beatles* promovendo a irreverência comportamental, os livrinhos vermelhos sendo agitados pela guarda vermelha da China...

A base de sustentação do golpe vai desaparecendo como aliança: estudantes de direita e as organizações midiáticas (jornais, revistas, rádios, etc) vão enfraquecendo suas manifestações favoráveis, restando quase que exclusivamente o C.C.C. (Comando de Caça aos Comunistas), que age com violência para assombro e horror das próprias instituições de apoio às idéias de controle social: Igreja, Escola e Família.

⁹ REIS FILHO, Daniel Aarão. 1968, o curto ano de todos os desejos. In: GARCIA, Marco Aurélio; VIEIRA, Maria Alice (org). *Rebeldes e contestadores – 1968*: Brasil, França e Alemanha. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999. p. 65.

A esquerda, perseguida e pulverizada desde os primeiros meses de 1964, tratava de se organizar em pequenas células de resistência e luta, os então chamados “aparelhos”, onde um pequeno exército era formado. Os aparelhos, devido ao estado de emergência, buscavam a supressão do Estado militarista, que impedia qualquer manifestação que vinham desenvolvendo junto às classes populares desde o início dos anos 60. Essas células ou aparelhos também treinavam, instruíam e protegiam cidadãos que tentavam reverter a situação do sistema capitalista, reconhecido como opressor em si mesmo.

Desde a Era Jango crescia um movimento de esquerda que olhava a cultura como uma arma contundente, convincente e final. Com a grande maioria do país permanecendo, além de miserável, analfabeta, a pequena burguesia reunida nas grandes cidades, ao contrário, alimentava-se pelos livros de utopias estratégicas por uma sociedade mais veraz.

O movimento pré-64, que se estendeu sub-repticiamente até pouco depois dos anos 70, manteve-se excepcionalmente sério e convicto de sua responsabilidade com a grande revolução, como demonstra Jacqueline Pitanguy, uma feminista histórica, ao relembrar seus tempos de militante:

... porque se você é de esquerda, carrega no ombro o peso e a responsabilidade de ser séria o tempo todo, porque você está transformando o mundo, e a transformação é uma atividade seríssima e infundável, não dá para brincar em serviço – seja porque você é alienada, ou você até tem um padrão de comportamento sexual fora dos parâmetros (e estéticos, etc.), mas você tem vergonha deles...¹⁰

Nesse momento de grande opressão, a delação ou a simples discussão de uma outra opressão no interior do próprio movimento de esquerda eram inconcebíveis, tidos como traição, enfraquecimento da organização. Para a esquerda que se organizava questões como corpo e sexo como política eram tidas como pequeno-burguesas. Problemas menores que preocupavam as habitantes da “matriz” do sistema (leia-se EUA). Jacqueline Pitanguy, no mesmo depoimento, comenta as pressões que impediam qualquer expansão do feminismo naqueles dias:

...nosso processo de libertação estava associado a uma idéia de sofrimento, de uma disciplina política muito grande, de um certo

⁵ PITANGUY, Jacqueline, DINIZ, Eli. Leila Diniz e a antecipação de temas feministas, *Revista Estudos Feministas*, v. 2, n. 2. Rio de Janeiro: CIEC/ECO/UFRJ, 1994. p. 486.

puritanismo (...) Tive um único vestido o tempo todo no Chile (no exílio). Era marrom. Parecia até um hábito de monge (...) éramos de uma austeridade absoluta (...) na Europa já se pensava em como ‘o sexo é político’ ou que ‘o valor da mulher não está, de maneira nenhuma, na virgindade, na castidade’ (...) mas era um momento difícil porque a esquerda tinha medo que esse movimento fosse trazer um enfraquecimento da luta geral do povo contra a ditadura e a direita, mais conservadora, via aquilo como um bando de loucas, para alguns, lésbicas, para outros, mal-amadas etc. e todos os clichês e estereótipos (...) [aliás], quando você não consegue lidar com alguma coisa que ameaça, você reduz a um clichê¹¹.

Anette Goldberg, discorrendo sobre a trajetória do pensamento feminista, visualiza em Rose Marie Muraro, nesse período do AI-5, uma voz na busca do equilíbrio para se firmar num mundo caracterizado pelas desigualdades sociais, pela ausência de comunicação, despersonalizado pela cultura de massas e dominado por valores belicistas masculinos, preconizando uma contestação “a partir da Contracultura da juventude para a tomada de consciência da mulher quanto a seu papel histórico”¹².

Embora corpo, prazer, sexo como política e questões de natureza comportamentais não tivessem espaço na pauta revolucionária, ideólogos do momento suavemente iam se infiltrando, ou por leituras ou por pesquisas de linguagens artísticas voltadas para sua politização: pantomimas circenses, corais de rua, folguedos tradicionais, etc. Cultura e Política estavam inextricavelmente juntas. Do CPC (Centro Popular de Cultura) ao Teatro Guerrilha, dos concretos aos neo-concretos, o movimento *práxis* (que unia poesia e objetos lúdicos de fundo quase sempre político)¹³, nacionalistas, militantes, armados ou não, usuários de drogas ou não, havia uma idéia de nação e de revolução que foi banida e perseguida até a morte pelo AI-5. Mas como a utopia tem esperanças, os jovens mantinham um romantismo guevarista pelo resgate da democracia.

A música reunia muitos dos que encampavam a convicção de que se poderia ensinar ao país a “denunciar a miséria, a exploração de grupos econômicos, a dominação estrangeira, o autoritarismo político, a repressão, falando por aqueles que não podiam – os pobres da cidade e do campo”¹⁴. E, além dos músicos, os poetas, cineastas, teatrólogos e

¹¹ PITANGUY, Jacqueline e DINIZ, Eli. Op.cit. p. 476, 480 e 485.

¹² MURARO, Rose M. Apud GOLDBERG, Anette. *Feminismo no Brasil contemporâneo: O percurso intelectual de um ideário político*, p.42-70. Rio de Janeiro, n.28, 2º semestre de 1989. p.48.

¹³ “A expressão *práxis* refere-se, no sentido que lhe atribui Marx, à atividade livre, universal, criativa e auto-criativa, por meio da qual o homem cria (faz, produz), e transforma (conforma) seu mundo humano e histórico e a si mesmo”. In: BOTTOMORE, Tom (ed.). *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 292.

¹⁴ FAVARETTO, Celso. *Tropicália – alegoria, alegria*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 1996. p.127.

artistas plásticos uniram-se para o mesmo propósito, cada qual com sua linguagem, às vezes reunidos sob lonas, às vezes sobre os palcos¹⁵. Todos pareciam impregnados do mesmo espírito.

A geração de 68 talvez tenha sido a última geração literária do Brasil - pelo menos no sentido em que seu aprendizado intelectual e sua percepção estética foram forjados pela leitura. Foi criada lendo, pode-se dizer, mais do que vendo... Nas listas dos *best sellers* conviviam nomes como Marx, Mao, Guevara, Débray, Lukács, Gramsci, James Joyce, Herman Hesse, Norman Mailer e, claro, Marcuse¹⁶

Marcuse, unindo Marx a Freud, ensinava que, como a classe operária ficaria seduzida pelo consumo inalcançável, caberia às classes estudantis, às minorias raciais e a todos os marginalizados pela sociedade industrial o “papel de vanguarda da revolução”. Mulheres, negros, homossexuais e índios ganhavam visibilidade na mídia, espaços nas assembleias, nos projetos revolucionários, ganhavam uma solidariedade fraterna, estética e idílica – *Soy loco por ti América*, não por acaso, é desse período.

A própria indústria cultural se fazia assim, mais letrada: eram os Festivais de MPB, o Cinema Novo, o teatro da violência, a arte de guerrilha. Lygia Clark afirmava: “a estética é ética”¹⁷. As artes plásticas, território até pouco tempo recolhido às “torres de marfim”, também vinham experimentando uma interligação sensorial com o público, fosse de rua, fosse de museus. Até a psicanálise e a cultura do morro (carioca) já vinham sendo pesquisadas como parte do arsenal de quem buscava há algum tempo a cumplicidade com o “outro”.

Frederico Morais, escrevendo sobre a crise das artes plásticas, assumia seu papel de “crítico engajado”, defendendo o artista do período como “uma espécie de guerrilheiro [e]...a arte uma forma de emboscada”. E afirmava:

... pois tudo pode transformar-se hoje em arma ou instrumento de guerra ou de arte (...) A tarefa do artista guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposição) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, medo. E

¹⁵ “A gente pensava que a fome era um caso de falta de informação; se o povo fosse bem informado, aconteceria a revolução, sem nos darmos conta da extrema complexidade do problema”. Arnaldo Jabor sobre sua participação cepecista. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 26.

¹⁶ VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p.51 e 54.

¹⁷ Apud MORAIS, Frederico. *Artes plásticas – a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. p.22.

só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação¹⁸.

Três meses antes de o AI-5 pôr de fora suas garras, Geraldo Vandré subia ao palco do 3º Festival Internacional da Canção e apresentava *Caminhando*. A canção, subtitulada *Para não Dizer que não Falei de Flores*, não falava de flores. Era uma provocação. Falava de “soldados armados” que nos quartéis aprendiam a “estranha lição de morrer pela pátria e viver sem razão”. *Caminhando* concorria com *Sabiá* de Tom Jobim e Chico Buarque. E *Sabiá* era uma canção de exílio.

Em 13 de dezembro de 1968 o AI-5 foi assinado com a justificativa de que o governo respondia às ações da guerrilha de esquerda, mas o AI-5 foi o ápice da radicalização do domínio ideológico no país. A iniciativa de levá-lo ao paroxismo partiu da direita e não da esquerda. Basta lembrar que as ações da esquerda, especialmente a guerrilha urbana, se intensificaram depois de 1969.

¹⁸ MORAIS, Frederico. Op.cit. p.26.

A PARANÓIA DA CENSURA¹⁹

Toda palavra guarda uma cilada²⁰

Num balanço assustador publicado em *O Estado de S.Paulo*, Norma Couri contabilizou que: “Em 11 anos o AI-5 censurou mais de 500 livros, metade do que a Inquisição proibiu no mundo durante seis séculos”²¹. Era um preconceito confuso que amarrava no mesmo saco o medo de excessos políticos e pudores sexuais. Norma Couri lembra que o último censor, Coriolano Fagundes, virou pastor da Assembléia de Deus. Quando se fez o balanço em 1974, 452 peças de teatro haviam sido proibidas, nove vezes mais do que as censuradas nos 24 anos anteriores, incluído o período do Estado Novo.

Editores eram intimidados e ameaçados de morte. Muitos foram presos inúmeras vezes, incomunicáveis. A *Brasiliense*, a partir de 1968, queimou estoques de livros inteiros por terem sido taxados de ofensivos, embora nunca se tenha sabido a quê ou a quem ofendiam.

Feliz Ano Novo, de Rubem Fonseca, foi um dos livros considerados extremamente pornográficos e devidamente censurados. Ele, juntamente com José Louzeiro com *Aracelli Meu Amor*, Ignácio de Loyola Brandão com *Zero*, Renato Tapajós com *Em Câmera Lenta* e tantos outros. Mas Rubem Fonseca percebia a hipocrisia e em *Feliz Ano Novo* escrevia:

A metáfora surgiu para isso, para nossos avós não terem de dizer foda. Eles dormiam com, faziam o amor (às vezes em francês), praticavam relações, congresso sexual, conjunção carnal, coito, cópula, faziam tudo, só não fodiam.²²

¹⁹ “O Decreto-Lei 1.077, de 26 de janeiro de 1970, instituiu a censura prévia de livros e periódicos e declarou que o emprego dos meios de comunicação obedecia a um plano subversivo que colocava em risco a segurança nacional”. In: GOLDENBERG, Mirian. *Toda mulher é meio Leila Diniz*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 136.

²⁰ TORQUATO NETO. Literato Cantabile. In: *Os últimos dias de paupéria*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p.8.

²¹ COURI, Norma. Censura cortou elo de leitores com o mundo. *O Estado de S. Paulo*, 1998. Disponível em: www.estado.com.br, 1998. Acesso em: outubro de 1998.

²² FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. São Paulo: Cia das Letras, 1998. Essa coleção de contos lançado em 1975 teve sua publicação e circulação proibidas em todo o território nacional um ano mais tarde, sendo recolhido pelo Departamento de Polícia Federal, sob a alegação de conter "matéria contrária à moral e aos bons costumes". O regime autoritário, que tentava à força encobrir os problemas que compunham a face obscura do país, não suportou a linguagem precisa e contundente que traduz ficcionalmente a verdadeira fratura exposta do corpo social.

A censura, paranóica, proibiu a palavra ‘camponês’. Livro sobre eleição de clube de futebol era suspeito por usar expressões como “grupos de oposição” ou “resultado das urnas”. Os censores cheiravam alusões políticas até nos livros de história em quadrinhos de Flash Gordon e no *western* americano. Bat Masterson era visto com desconfiança, por considerarem a sua famosa bengala um símbolo fálico.

A vida de Dias Gomes virou um inferno, assim como a de Chico Buarque e de Ênio Silveira, três dos mais perseguidos no período. As obras de muitos autores foram proibidas integralmente: Leon Trotski, Louis Althusser, Che Guevara, mas também Cassandra Rios, Henry Miller e Adolf Hitler. Tudo no mesmo saco.

O regime censurou o mercado literário até deixá-lo centrado nos *best sellers*, lobotomizando milhares de pessoas e sacrificando toda uma geração.

E a metralhadora giratória atingiu outras fontes de conhecimento e da experiência humana: o teatro que se construiu sobre o recurso dialógico, discutindo conhecimentos que se bipartem em afirmação e contestação, foi outro alvo do desejo de amordaçamento, promovendo a proibição integral de encenação de peças, extirpando partes do texto ou cenas inteiras, tornando-as ininteligíveis. Ações desse tipo passam a ser corriqueiras no cenário teatral, lembrando da ação do Secretário de Segurança de Alagoas que, em 1966, não satisfeito com a prisão de um elenco carioca que se apresentava na capital do Estado, patrocina, em praça pública, a incineração dos textos.

A música de protesto que vinha sendo praticada desde antes do golpe militar ganha os meios de comunicação com a onda dos Festivais da Canção, promovidos pelas TVs da época: Record e Excelsior. Havia o time dos que defendiam a música “participante” e o dos que defendiam a “alienada”. O contraste (que era contraste de forma, não necessariamente de conteúdo) foi ficando mais intenso, até a decretação do AI-5. Embora Vandrê tivesse se tornado o líder e padrão desse movimento, foi Carlos Lyra, um dos fundadores da bossa nova, que trabalhava com o Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes (UNE), quem primeiro passou a veicular o engajamento político. Lyra deixou de lado o amor, o sorriso e a flor para fazer música de fundo político. A geração de Chico Buarque e Vandrê já surgiu sob essa divisão.

O grande marco da música de protesto foi o Show *Opinião*, no Rio, em dezembro de 1964, com Nara Leão, João do Vale e Zé Kéti. Era um show conceitual: mostrava uma moça burguesa, da zona sul carioca, um migrante nordestino (o maranhense João do Vale) e um negro do morro do Rio.

Um ano antes do AI-5 uma nova divisão viria marcar definitivamente essas trincheiras: de um lado o engajamento e, de outro as guitarras do Tropicalismo dando munição a uma discussão sobre as formas que a resistência deveria assumir contra o mesmo inimigo.

Toda essa polarização foi simplificadora da complexidade das forças que jogavam naquele momento. Mas refletia um momento de medo e perplexidade. E o que se sentia e temia foi resumido por Paulinho da Viola, um sambista de quem não era esperada uma tomada de posição, e que venceu o Festival no ano de 1969 com um samba lento, cujo título e letra resumiam tudo o que se seguiu: *Sinal Fechado*.

Se de 1964 a 1968 a repressão se fazia, a reação vinha de imediato e em praça pública. Manifestações coletivas pela defesa da liberdade de expressão ainda podiam ser feitas de forma mais ou menos organizada. Depois do Ato Institucional nº 5, a violência foi justificada e a impunidade preservada, no intuito de silenciar todas as vozes. “Ame-o ou Deixe-o”, diziam, como alternativa simplista. Essa frase lida em dezenas de plásticos colados pelos carros, ofendia desejos de participação. Os insatisfeitos não eram aceitos como patriotas. Ações rocambolescas de ameaças de morte, agressões físicas e seqüestros de artistas de teatro provavam a crescente audácia dos inimigos da liberdade de expressão.

Os códigos de um texto manipulador, veiculado pelos militares através de campanhas publicitárias, deveriam ser desvendados para que se pudesse escapar de uma rede moralista e paranóica com a “invasão comunista”. Seus textos ganhavam releituras, como a famigerada palavra “subversão”, que ganhava o sentido de “deserção, covardia, traição” quando empregada aos que daqui fugiam para Cuba, Chile (que até 1973 foi governada pelo voto socialista) ou algum país da Europa. Mas a mesma palavra se revestia de honra quando os fugitivos vinham da cortina de ferro para a Europa, ou de Cuba para os EUA, transmutando-se para “dissidência”. Um nítido caso em que dois significantes divergem pelo que de ideologicamente os afasta.

Os grandes diários jornalísticos, apesar da sua estrutura empresarial e aparente imparcialidade, também sofreram represálias e censuras ferozes. Censores eram designados para permanecer nas redações delimitando e cortando, *in loco*, qualquer tentativa de informação “perigosa” para o militarismo. Se no começo os jornais corriam para repor as reportagens cortadas, depois parte deles decidiu assumir a censura que os subjogava. *O Estado de S.Paulo* estampava Camões, que bradava contra os vilões perseguidores na luta pelos sete mares. *A Folha de S.Paulo* reimprimia *ad nauseum* a mesma receita de bolo de chocolate ou pato com laranja. E todo aquele que ousasse lançar suas idéias nas ruas sofreria

represálias ou teria suas edições apreendidas, como foi o caso do *Correio do Povo* e da *Folha da Manhã*, de Porto Alegre²³.

Após o golpe do golpe, aos perseguidos ou incapacitados de trabalhar, o auto-exílio se transformou em “serventia da casa”. Gilberto Gil e Caetano Veloso, após um período presos, exilaram-se em Londres. Glauber Rocha e Chico Buarque foram para Roma. José Celso Martinez Corrêa para Lisboa, Augusto Boal levou seu Teatro do Oprimido para Paris e muitos outros intelectuais dispersaram-se pelo mundo.

Embora a repressão e a violência decorrentes do AI-5 tenham sido menos intensas em relação às artes plásticas do que ao cinema e principalmente ao teatro – linguagens mais coletivas e engajadas politicamente, a suspensão dos direitos constitucionais teve impacto determinante sobre a produção artística nacional. Diversos artistas sentiram-se obrigados a tomar posição contra o regime. O pintor Carlos Zilio entrou para a guerrilha armada, sendo preso e torturado por isso. As metáforas também ganharam força nessa linguagem e escândalos performáticos produziram algumas boas obras, como foi o caso de um artista que produzia instalações, Antonio Manuel, que após ter sua obra recusada pelos censuradores do evento, apresentou-se completamente nu na noite do *vernissage* do Salão organizado pelo museu de Arte Moderna, em 1970, causando confusão. Meses depois realizou o *Corpobra*, na qual há uma imagem dele nu e outra com o sexo censurado por uma plaqueta²⁴.



Fig. 02

²³ Conforme o editorial comemorativo dos trinta anos de 68. Luta do jornal teve reconhecimento internacional. In: *O Estado de S.Paulo*. Op.cit.

²⁴ HIRSZMAN, Maria. Artes plásticas conviveram com auto-censura. In: *O Estado de S.Paulo*. Op.cit.

Em 1969, a exposição do MAM, organizada pelo curador Maurício Roberto, foi impedida de ser inaugurada, o prédio do museu foi cercado e todos os expositores foram processados. O crítico Mário Pedrosa, exilado pelos militares, organizou um boicote internacional contra a Bienal de São Paulo daquele ano.

Mas o mais dramático relato foi feito pelo crítico Frederico Morais: a auto-censura²⁵. Negatividade, passividade e sensação de impotência atingiram muitos que não viram saída. A auto-censura viria atingir com o tempo todas as outras linguagens artísticas e culturais.

O “folclore” sobre a ignorância da equipe de censores ficou marcado na história. Leila Diniz relata na famosa entrevista dada ao *Pasquim*²⁶:

...que tipo de preparo tem uma pessoa que vai julgar e censurar uma obra de arte? Eu não teria coragem de ser censor. Se eu fosse julgar uma obra de arte, eu teria de ser uma pessoa inteligentíssima, cultíssima, muito humana e muito por dentro das coisas. Censura é ridículo, não tem sentido nenhum. Do jeito que é feita, inclusive, não tem nenhuma noção de justiça, cultura, nem nada. Foi julgada e censurada uma peça de Sófocles, lá no Teatro do Rio, não foi? É um absurdo. Procuraram até o Sófocles. Aí é fogo. Acaba qualquer papo.

Aliás, essa mesma entrevista foi considerada escandalosa pelos órgãos oficiais e ensejou a assustadiça e covarde lei de censura prévia que entrou em vigor logo no início de 1970 para coibir sustos como esse. Seria a lei “Leila Diniz”.²⁷

No Arquivo Nacional foram encontrados 3 mil processos somente relativos ao cinema. Roberto Santos, autor do livro *A Hora e a vez de um Cineasta*²⁸, percorre uma centena deles para efeito de sua pesquisa. Da análise de alguns casos percebe-se o nível desses profissionais: *Macunaíma*, de Joaquim Pedro, é reduzido à história de um “preto que vira branco e vai para a cidade satisfazer suas necessidades sexuais”. Outro trecho nos é revelado:

Godard é dispensável para a cultura do País, Costa-Gavras é perigoso por tratar da repressão na América Latina em *Estado de Sítio*. Júlio Bressane em *Matou a Família e Foi ao Cinema* é tão confuso que poderia levar o público a deprender os cinemas.²⁹

²⁵ Op.cit p. 111.

²⁶ *O Pasquim*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, n. 22, de 20 a 26 de novembro de 1969.

²⁷ GOLDENBERG, Mirian. Op.cit., p. 211.

²⁸ Conforme artigo de MERTEN, Luiz Carlos. Livro vai analisar efeitos da censura sobre o cinema nacional. In: *O Estado de S. Paulo*. Op.cit.

²⁹ Idem Ibidem.

Era a paranóia do Estado. Um enorme poder com tremor nas pernas, vendo inimigos em todos os poros. Se todos aqueles que sumiram ou foram interrogados e perseguidos (algumas pessoas sentiam-se seguidas por dias e depois nada acontecia, donde se concluía que estivera na mira de alguma investigação que se mostrara infrutífera para os militares) fossem de fato inimigos do Estado, a ditadura não teria durado tantos anos.

No Brasil, os “loucos e coloridos anos 60” da revolução comportamental em curso pelo mundo ocidental capitalista, pouco ou quase nada vinha sendo veiculado ou vivenciado. O filme do festival de *Woodstock*, de 1967, levou anos para ser liberado pela censura e nem mesmo a aproximação do movimento hippie foi simples: a polícia perseguia os barbudos, cabeludos, os que usavam chinelos ou bolsas a tiracolo e os que vestiam roupas com desenhos de flores. Para a polícia, imbuída de um poder jamais alcançado antes nem depois no país, as imagens de “maconheiro” e “comunista” eram referências cruzadas: se não era um, era outro, ou ambos!

CAPITULO 2

O TROPICALISMO

AS ARMAS DA REBELDIA

A incoseqüência é a fonte da tolerância³⁰

Não havia como ignorar que a ditadura estava, além de censurando, humilhando, prendendo, torturando e estuprando em seus porões. Não havia como ignorar que também estava enaltecendo quem não merecia, mas não havia armas para o confronto. O jeito era o deboche. A carnavalização “abole a distância entre os homens, entre o sagrado e o profano, entre o sublime e o insignificante, entre o cômico e o sério, entre o alto e o baixo etc., relativizando todos os valores” nos lembra, bakhtinianamente, Celso Favaretto³¹.

Bakhtin, na tentativa de recuperar o valor da obra de Rabelais (mal compreendida, segundo ele), expõe a situação social que imperava na Idade Média, demonstrando como, em tempos “soturnos”, as “saturnais romanas” foram mantidas. O trocadilho explica como o povo deglutia os medos que lhe eram impostos e se divertia às custas do destino de Saturno, o “pai devorador” deposto, fulminado e morto por Júpiter, seu próprio filho, o qual era, por ele, perseguido de morte. Luz sobre as trevas³². A carnavalização não era feita de forma trântica, religiosa, como nos rituais báquicos, mas, enfrentando seus medos, o povo se divertia nas ruas.

No Brasil daquele momento, muito mais do que luta armada ou confronto aberto, o que crescia geometricamente era uma rebeldia difusa que, lentamente, contaminava e desmontava valores morais sobre os quais o Estado se apoiava. Essa rebeldia surgida aos poucos não agradava nem ao Estado nem à esquerda.

Maior de 68 havia se alastrado pela Europa, Estados Unidos e vários países do mundo. Um movimento começava a ser chamado de Nova Esquerda. A velha esquerda brasileira preferia fingir que não via. A Nova Esquerda aliava-se aos hippies e palmilhava um estilo de revolução que não buscava o confronto, mas novos padrões de vida.

³⁰ “O homem sério não coloca nada em questão. Por isso, o homem sério é perigoso, é natural que se torne um tirano”. DUCHAMP, Marcel. *Revista Opus*, 10/11, abril 1969. p. 70.

³¹ FAVARETTO, Celso. *Op.cit.*, p.116.

³² “Zeus encrista seu furor, agarra as armas, o trovão, o relâmpago e o raio flamante, e fere-o saltando do Olimpo. Fulmina em torno todas as cabeças divinas do terrível prodígio (...) Por tua sabedoria, de sob a treva nevoenta, das prisões sem-mel, nós já sem esperanças de volta, viemos ó rei, filho de Cronos”. HESÍODO. Teogonia apud SPROUL, Bárbara. *Mitos primais*. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 181.

No Brasil, quem não pegou em armas desviava seu foco de combate para as instituições que sufocavam os sonhos de uma democracia tropical, aqueles que já assumiam que “não existe pecado do lado de baixo do Equador”. O maior foco estava na Escola e na Família. Expressões como *Fossa e Curtição* falavam da reação ao *status quo* em que a juventude se flagrou repentinamente agrilhoada. Era preciso rever os rumos das relações humanas. Era preciso assumir os sentimentos, era preciso se divertir! E, não por acaso, esse comportamento da esquerda foi reconhecido como “festivo”, embora a expressão “esquerda festiva” tenha sido cunhada ainda em 1963 pelo colunista Carlos Leonam no *Jornal do Brasil*. Ferreira Gullar dizia: “A esquerda recorreu à festa como uma forma de se manter, de ir adiante, de não morrer, de resistir”³³.

A visão do Estado, além de moralista, paranóica e vingativa era de um mau gosto tenebroso. A cafonice era de chorar... de rir. Benito de Paula, Antonio Carlos e Jocafi, Morris Albert e o já entronizado Roberto Carlos tinham as portas abertas do Planalto Central. O contra-ataque, mesmo do exílio, veio com *Aquele Abraço* de Gilberto Gil, também pelos braços alucinados de Elis Regina e no “faz-de-conta-que-sou-da-sua-turma” dos tropicalistas no programa do dragão do *kitch*: Chacrinha.

A zombaria tratou de dar conta do que o discurso correto, pontual e direto não poderia mais e que, mesmo se pudesse, não mais convenceria. A década de 60, com seu engajamento político, seus discursos inflamados, mostrara a ingenuidade e ineficácia de se falar a um povo que tem como que um ouvido ao revés. Modorrento para a seriedade entediante e profunda, mas ágil para a carnavalização de seus valores.

Desde os tempos de Gregório de Matos já se assistia ao envolvimento do povo com a “última piada” muito mais empaticamente do que com a crítica lúcida. A grande arma contra o caos foi o deboche. O Brasil havia desenvolvido, ao longo de sua história³⁴, um traço debochado e ácido com as mazelas da cultura, dos comportamentos ditos ‘oficiais’, dos trambiques políticos pelo poder. São do antigo “boca do inferno” esses versos:

Neste mundo é mais rico, o que mais rapa:
Quem mais limpo se faz, tem mais carepa;
Com sua língua ao nobre o vil decepa:
O Velhaco maior sempre tem capa.

Mostra o patife da nobreza o mapa:

³³ apud VENTURA, Zuenir. op.cit., p.47.

³⁴ “Os traços da modernidade podem ser definidos com clareza no movimento modernista de 22 e identificados como índices não só em seus antecedentes imediatos, como é o caso do Simbolismo, mas ainda num recuo mais ousado, desde Gregório de Mattos”. HOLLANDA, Heloisa B. Op.cit., p.56

Quem tem mão de agarrar, ligeiro trepa,
 Quem menos falar pode, mais increpa:
 Quem dinheiro tiver, pode ser Papa....³⁵

Com um travo cruel e debochado, esses versos foram compostos por volta de 1680 e outros lhe vieram na esteira, como Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, Hermes Fontes, Belmiro Braga³⁶ e mais recentemente Barão de Itararé, Oswald e Mário de Andrade com sua proposta de herói nacional “sem nenhum caráter” – Macunaíma. E não só nas letras, mas também nas formas e *performances* de um Flávio de Carvalho. Esse espírito foi se alastrando e formando um povo que ri quando critica e critica debochando.

Com o segundo golpe militar em fins de 1968, a diáspora intelectual e artística foi quase completa. Aos que ficaram, além dos riscos de prisão, de morte e do silêncio restou... a festa! Rir para não chorar?

Poucos meses depois da promulgação do Ato Institucional nº 5, debaixo da carranca do general Médici, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade lançou a sua tropicalista versão de *Macunaíma* e chegava às bancas o primeiro número de *O Pasquim*. Seus humoristas e jornalistas abusados lançavam de Ipanema, para o gozo do país, toda a seriedade do projeto militar nos horrores da gargalhada. Quase toda a redação passou pelas prisões militares antes que 1969 acabasse.

O Pasquim abriu a porteira para a imprensa dita ‘nanica’ ou ‘alternativa’, cuja fecundidade nos anos 70 (vide *Opinião, Ex, Movimento, Coojornal, Versus, Bondinho, Flor do Mal, Já*, etc) deixou os generais atônitos, a censura assoberbada e as esquerdas empregadas e felizes, popularizando a fina flor da Contracultura e do desbunde (Herbert Marcuse, Wilhelm Reich, Robert Crumb, a Geração Beat & cia).

A televisão passou a ser o grande veículo da ditadura. Na ânsia de transmitir o espírito vitorioso do Milagre Brasileiro, a vitória da Copa de 70 e até a chegada do homem à Lua foram cooptados pela agência oficial, filtrando e pasteurizando os noticiários. Para garantir uma imagem favorável ao governo, o resto dos veículos de informação, formadores de opinião, sofreu pesada censura: jornais, revistas, livros, rádio, filmes, teatro, música e ensino foram controlados “sob a alegação de preservar a segurança nacional e a moral da família brasileira”³⁷.

³⁵ MATOS, Gregório. *Escritos de Gregório de Matos*. Porto Alegre: LPM, 1986. (Col. Rebeldes Malditos, n. 9), p.94.

³⁶ Para uma melhor apreciação da poesia humorística como crítica, ver FARACO, Sergio (org.) o *Livro dos desaforos*. Porto Alegre: L&PM, 1998.(Col. Pocket, n.124).

³⁷ HABERT, Nadine. Op.cit., p. 29.

Mas pela TV também se instalou a carnavalização por que passava a cultura em geral. Essa carnavalização irá trazer à tona um tipo especial de grotesco que “atinge o status de categoria estética, contaminando os programas de humor, as novelas, os shows e mesmo programas tidos como de “nível razoável”³⁸. Segundo Muniz Sodré, esse grotesco já vinha se delineando na cultura tradicional: “A própria antropofagia tropicalista de Oswald de Andrade pode ser tida como uma visão grotesco-caricatural da realidade nacional”³⁹ e, por outro lado, a TV, bem como toda a indústria cultural, se encarregou de retrabalhar o mito enquanto estereótipo cristalizado, fortemente ideologizado. É nessa linha que Sodré estuda o Chacrinha e a manipulação do grotesco. Carnavalização e grotesco relativizam verdades que se questionam, mesmo que subliminarmente.

O discurso oficial propunha, seriamente, a convicção em uma verdade inquestionável, duradoura, confiável, que adquiria o status de mito. O mito do “povo brasileiro” tomado uniformemente como um bravo, um herói desenvolvimentista, um povo trabalhador. Na visão de Barthes, no entanto,

a linguagem propriamente revolucionária não pode ser uma linguagem mítica. A revolução define-se como um ato catártico, destinado a revelar a carga política do mundo: ela faz o mundo e a sua linguagem é absorvida funcionalmente neste “fazer” (...) O opressor conserva o mundo, a sua fala é plenária, intransitiva, gestual, teatral: é o Mito⁴⁰.

Um dos alvos da crítica de Bakhtin é contra a visão que se instaurou na compreensão da cultura pós-Iluminista, com a separação entre o que é sério (que se confunde, desde então, com aquilo que deve ser levado a sério) e o cômico (que é visto como o superficial). O poder destruidor do riso teve sua força percebida por Ésquilo, quando afirmou que “o mar do sorriso inumerável acabará por cobrir também o maior de todos os trágicos”.⁴¹

Com o deboche das manifestações culturais, a violência uniformizada era posta a nu, bem como a violência institucionalizada. Jovens irreverentes, militantes de esquerda, mesmo os apenas simpatizantes da causa democrática, tiveram de fazer revisão de valores, não apenas políticos, mas morais. Os poemas e canções que passaram a circular, assim como

³⁸ SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco* – Um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1975, p.69.

³⁹ Idem, p. 73.

⁴⁰ BARTHES, Roland. *Mitologias*. 6. ed. São Paulo: DIFEL, 1985, p. 166.

⁴¹ NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia ciência*. São Paulo: Hemus, 1976, p.37.

os comportamentos ousados dos artistas, iam se espalhando pelos palcos, museus e esquinas, contaminando uma geração.

A carnavalização, onde a distinção entre palco e público, entre atores e espectadores se diluía, desenhou um movimento com características cênicas. Já não se assistia ao carnaval, mas se **vivia** sem fronteiras espaciais ou temporais. Essa forma de relacionamento que foi tomando as ruas representava, como “em todas as fases históricas, os períodos de crise, de transtorno na vida da natureza, da sociedade e do homem”⁴². Por estarem vivendo uma grande opressão, o carnaval “opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontando para um futuro ainda incompleto”⁴³.

Com a carnavalização, também as relações sofriam uma quebra nas barreiras hierárquicas entre as pessoas. “A linguagem familiar converte-se(...) em um reservatório onde se acumularam as expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial”⁴⁴. Leila Diniz foi pioneira no rompimento dessas barreiras, trazendo a público o que já se dizia entre paredes. Na apresentação de sua entrevista ao *Pasquim*, os jornalistas, seus amigos, entre carinhosos e divertidos, prepararam o público para o que se irá ler, deixando claro que ela não é vulgar, mas uma moça independente que sabe o que quer e que é livre e, portanto, saudável, blá, blá, blá...:

Leila Diniz é chapinha d'O PASQUIM e sua entrevista é mais do que na base do muito à vontade. Durante duas horas ela bebeu e conversou com a equipe de entrevistadores numa linguagem livre e, portanto, saudável. Seu depoimento é o de uma moça de 23 anos que sabe o que quer e que conquistou a independência na hora em que decidiu fazer isto. Leila é a imagem da alegria e da liberdade, coisa que só é possível quando o falso moralismo é posto de lado. (Cada palavrão dito pela rósea boquinha da bela Leila foi substituído por uma estrelinha. É por isso que a entrevista dela até parece a via-láctea)⁴⁵.

⁴² BAKHTIN. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento* – o contexto de François Rabelais. 4.ed. Brasília: UNB/Hucitec, 1999. p.8.

⁴³ Idem, op.cit. p.9.

⁴⁴ Idem, op.cit. p.15.

⁴⁵ O PASQUIM n. 22, 20 a 26 de novembro de 1969.



Fig. 03

Assumindo abertamente usos e destinos de seu corpo, trabalho, sexo, prazer e linguagem, Leila Diniz, ainda que representando um grupo delimitado geográfica e temporalmente (da Copacabana dos anos 60), promove repúdio e reflexão sobre a condição feminina que, em grande parte, até aquele momento, não tinha voz. E essas reações não se fizeram pelo confronto ou pela ciência, mas pela imagem do riso⁴⁶. Na superfície, longe da profundidade da compreensão dos fatos. Contradições afloravam e o problema estava posto.

⁴⁶ “O riso não é forma exterior, mas uma forma interior essencial a qual não pode ser substituída pelo sério, sob pena de destruir e desnaturalizar o próprio conteúdo da verdade revelada por meio do riso. O riso revelou de maneira nova o mundo, no seu aspecto mais alegre e mais lúcido (...) ninguém conseguiu jamais torná-lo inteiramente oficial. Ele permaneceu sempre uma arma de liberação nas mãos do povo”. BAKHTIN. A cultura popular..., op.cit. p.81.

Na visão de Zuenir Ventura era a “moda” que fazia com que se questionassem os valores do “casamento burguês”: a monogamia, a fidelidade, o ciúme, a virgindade. Mas admite que

na prática, isso significava para elas deixar a confortável condição de apêndice econômico, a segurança psicológica de um lar (*sic!*), e partir para a arriscada aventura da experimentação existencial, que se podia traduzir na busca de uma profissão, em novas e descomprometidas relações, ou, às vezes, num mergulho na solidão⁴⁷.

A espontaneidade com que Leila lida com seu corpo e imagem, desconstrói, involuntariamente(?), uma lei de posse e poder sobre o corpo feminino, construído e mantido pelas artes, mídia e imaginário masculinos. Sua naturalidade desmonta o exótico e estranho, desmistificando o erótico e o jogo do desejo, afinal, “o corpo feminino não é apenas um objeto anatômico, mas, sobretudo, uma construção cultural”⁴⁸.

A libertação da mulher fazia-a transitar de um risco a outro. No momento em que assumia sua independência individual, uma cobrança ao revés se fez sentir, desestabilizando muitas relações. As mulheres passaram a ser cobradas para ceder ao prazer, ao “sexo livre” como a uma obrigação da nova condição. Ceder a “sexo livre” era sinal de modernidade, de repúdio aos valores “caretas”. Para a psicanalista francesa Catherine Millot, estudiosa desse período,

passamos da idéia de que as mulheres não tinham vocação para o gozo para a de que têm o dever do gozo. Mas a verdadeira liberdade consiste em ter o direito de mostrar ou de esconder, de escolher, de querer ou não querer⁴⁹.

A imposição de um novo comportamento pressionava a liberação da mulher num sentido que favorecia a quem estava sendo questionado. Dos limites do prazer imposto à mulher surgia a contradição dessa liberação ter de proporcionar prazer sem questionamentos. E esse foi um diferencial daquela que foi considerada um marco no movimento feminista no Brasil, embora jamais tenha encampado a bandeira: Leila Diniz. Jaqueline Pitanguy percebe exatamente nesse ponto o grande avanço que foi o comportamento sexual, a liberdade pessoal que Leila imprimiu na revolução que apenas se iniciava. “É o poder da ação, o poder da

⁴⁷ VENTURA, Zuenir. Op. cit., p.29.

⁴⁸ GOLDSTEIN, Laurence. Introduction. In: GOLDSTEIN, Laurence (ed.). *The female body – figures, styles, speculations*. Michigan: The University of Michigan Press, 1991, p.ix, (tradução nossa).

⁴⁹ MILLOT, Catherine. Felicidade e tirania do sexo. *Folha de S. Paulo*. Caderno Mais! p.5-9, 10 de jan. 1999. Entrevista concedida a Betty Milan.

mudança que você introduz através do seu próprio comportamento e não através da retórica desvinculada da coragem de agir»⁵⁰. Essa alegre coragem é que tornou essa personagem o paradigma de um novo comportamento feminino. A imagem da mulher que tem domínio sobre seu desejo era veiculada pela imprensa delimitando e conformando as novas conquistas.

Virgindade, prazer, decisão e domínio sobre o próprio corpo, aborto, maternidade, auto-imagem, desejo e linguagem, foram transformados em temas da esfera de decisão privados da mulher. No entanto, até os anos 60, esses valores eram exclusivamente de domínio da moral masculina, corroborada pelas religiões e, evidentemente, por todas as instituições superestruturais como a justiça, o ensino, a religião e a ciência. Nesse sentido é que parece justo ver-se em Leila Diniz uma revolucionária intuitiva do feminismo, embora saibamos que ela tenha sido apenas a representante famosa de um grupo numa geração circunscrita geograficamente. Como ela mesma dizia, em seu grupo ela não era diferente de ninguém.

O que distinguiu Leila em seu tempo foi o domínio sobre o corpo – imagem e prazer; o domínio sobre o tempo – decisões sobre a hora de sair de casa, de perder a virgindade, de fazer sexo com quem e na hora que escolhesse, de engravidar à revelia da instituição do casamento, da igreja, da imprensa, das esquerdas, dos intelectuais, dos militares, da família e de qualquer outra opinião em contrário que se levantasse contra ela. E, acima de tudo, o domínio de suas decisões expostas publicamente é que fizeram da imagem Leila, acima mesmo de seu trabalho de atriz, um símbolo na cultura nacional. Sua representação, contaminada pela projeção idealizada, se esvazia e se propaga como a um ídolo:

Os ídolos, do mesmo modo que as ideologias, não são cópias imprecisas das representações verdadeiras do ser. São, antes, as representações das coisas enquanto arrebatadas à sua experiência e dotadas de uma qualidade ontológica⁵¹.

Essa imagem tornada ídolo, influencia por capilaridade um novo olhar da mulher sobre si mesma e invade diferentes áreas da cultura. O incipiente feminismo do Brasil se espelhou em Leila e na sua indiferença pela crítica aberta ou velada que lhe era dirigida. Essa postura desassombrada e irreverente imprimiu uma marca carnavalizada sobre os valores oficiais.

⁵⁰ PITANGUY, Jaqueline; DINIZ, Eli. Op.cit, p.481.

⁵¹ SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1989. p. 62.

Rita Lee, com os *Mutantes*, ainda em 1971, viria a provocar outra celeuma quando uma expressão criada por eles, francamente grosseira⁵², veio ao palco e em seguida às ruas, disseminada pelo *Pasquim* (fiel combatente da gravidade dos tempos), através do personagem-símbolo do tablóide criado por Jaguar, Sig (mund Freud!), que assume o gesto. Na canção, gesto e impropriedade não são apenas formas de riso, mas também revide e alerta.

TOP TOP⁵³

Eu vou sabotar
você vai se azarar
o que eu não ganho eu leso
Ninguém vai me gozar, não, jamais!

Eu vou sabotar
vou casar com ele
vou trepar na escada pra pintar seu nome no céu

Sabotagem!
Sabotagem!
Sabotagem!
Eu quero que você se top top top
Rhã!
Ninguém vai dizer que eu deixei barato
vou me ligar em outra
Te dizer bye bye até nunca, jamais

Esse recado dúbio teria endereços múltiplos e não apenas o Planalto Central. A força de contra-ataque à opressão é anunciada como um revide e retaliação poderosos em arrogância e independência erótico-amorosa. (Seu desprezo não me destruirá mais, não cairei na fossa, mas pelo contrário, me vingarei duramente e, ainda por cima, seguirei forte, me divertindo!). Independência, hedonismo e carnavalização.

⁵² “A cultura oficial ignorava a seriedade isenta de medo, livre e lúcida. O gesto carnavalesco de Gargantua que transforma tudo em limpa-cu – destronando, materializando e renovando – limpa, prepara o terreno para uma nova seriedade audaciosa, lúcida e humana”. BAKHTIN. Op.cit., p.334.

⁵³ OS MUTANTES. *Jardim Elétrico*, 1971. Disponível em: <<http://www.geocities.com/SunsetStrip/Palms/2839/letras/html>> Acesso em 19 de agosto de 1998.



Fig. 04

O apoio no grotesco avilta o que para a cultura erudita e as forças moralistas era tabu. O grotesco liberta a “verdade do mundo” olhando-a de esguelho, não mais de baixo, submetida. Esse coloquialismo rebelde recupera o “obsceno”, que é considerado desagradável, ofensivo ou indecente e “é relativo aos sistemas de valores de grupos ou comunidades particulares de interesses, dentro de culturas específicas numa dada época”⁵⁴.

Leila Diniz e a geração do tropicalismo logo em seguida vão redesenhando novos comportamentos femininos que alteram lentamente os comportamentos e os fazeres, modificando indelevelmente a face da cultura nacional. Carnavalização, coloquialismo e irreverência acabam por invadir a área sagrada da poesia, seara das “almas elevadas e perturbadas” desde o Romantismo. A poesia carnavaliza-se, rasgando passagem.

ARPEJOS⁵⁵

1

Acordei com uma coceira terrível no hímem. Sentei no bidê com um espelhinho e examinei minuciosamente o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais. Passei uma pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante. Com essa murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador. O selim poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura.

⁵⁴ O’NEILL, Eileen. (Re)presentações de eros: explorando a atuação sexual feminina. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (ed.). *Gênero, corpo conhecimento*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997. (Coleção Gênero). p.82.

⁵⁵ CÉSAR, Ana Cristina. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 Poetas hoje – Antologia*. Rio de Janeiro: Labor, 1976. p.114.

Ana Cristina César, utilizando-se da escrita esperada e permitida às mulheres, cartas e diários, inaugura uma inserção na literatura. Mantendo a mesma forma “feminina” que, por séculos, fora “concedida” às mulheres, a poeta rouba a cena numa violação inesperada. A força, a ação, a transgressão negligente que percorre seus poemas-diários, corrompe a idéia estabelecida de que *aos homens* cabe a verdadeira literatura, por onde passa “o controle de suas formas estéticas”⁵⁶. Por outro lado, na onda do coloquialismo e da não-elaboração, o espontaneísmo da hora, a poeta subverte na aparência de tudo dizer, elaborando formalmente um expor-se que é pura pose. Ana Cristina César “tira tudo de si, é poeta bicho-da-seda (...) reescrita de si própria (...) memória construída pela auto-devoração”⁵⁷, em falas de *patchwork* tão em moda naqueles dias...

O impacto de sua displicência e naturalidade, a invasão do chulo e do bizarro no beletismo soou como um murro no estômago. E, no entanto, seria plenamente normal, quase óbvio, se fosse diário, mas é um poema. Seu disfarce não engana... ou engana?

Anos 70. A quebra do bom comportamento. Arpejos de um auto-erotismo como reafirmação do corpo no mundo, como corpo político, como fonte de erotismo que se quer explícito, Contracultural. Mas afinal... Picasso se masturbava e Robert Crumb confirmou que também o fazia enquanto desenhava seus quadrinhos, e Guinsburg, e... era a vez das minorias.

O fascínio pela profanação, característica das vanguardas modernas do início do século, com sua falta de obediência às normas do primeiro capitalismo industrial (disciplina, autoridade, ética do trabalho e a família tradicional) e o desprezo pelas convenções da vida cotidiana, renasce nesse momento, unindo traços modernistas e indicando o que viria a se chamar pós-modernidade.

Ana Cristina César explora a brecha que abre sobre o esperado de uma moça que se confessa, mas, distanciando “com tenacidade metodológica o abismo que separa um desabafo pessoal”⁵⁸, dá livre curso a uma elaboração literária perturbadora e estetizada. O texto constrói uma identidade-personagem que dialoga com seu tempo e suas inquietações. Como diz Moriconi, “a identidade é texto”⁵⁹. O diário passa a ser veículo para a penetração em área

⁵⁶ HUYSEN, Andréas. A cultura de massa enquanto mulher. In: *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p.41-69. p.43.

⁵⁷ MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina César: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/ Prefeitura, 1996. (Col. Perfis do Rio). p. 96.

⁵⁸ Idem. p.106.

⁵⁹ Idem. p. 108.

demarcada com novas armas. Não se vale do diário de moça com menosprezo ou denúncia, mas se serve dele como veículo, recriando nessa forma de escritura um novo ambiente estético: “o diário não mais como paródia e sim na esfera do pastiche”⁶⁰

PSICOGRAFIA⁶¹

Também eu saio à revelia
 E procuro uma síntese nas demoras
 Cato obsessões com fria têmpera e digo
 Do coração: não soube e digo
 Da palavra: não digo (não posso ainda acreditar
 Na vida) e demito o verso como quem acena
 E vivo como quem despede a raiva de ter visto

Nesse poema, a ditadura. Uma forma individual de rejeição. E por que não? A ditadura esteve parada no ar por toda a vida (adulta) da poeta. Mesmo não sabendo tudo o que estava acontecendo - torturas, mortes, interrogatórios infundáveis, vizinhos pacatos que repentinamente desapareciam para interrogatórios – uma tensão constante pela permanência ostensiva do exército nas ruas produzia um estranhamento como se algo (ou alguém) estivesse sendo caçado, controlado, encurralado. É como se houvesse “inimigos da pátria” por todos os pontos, numa rede tão vasta de espiões ou “malévolos comunistas” que não se pudesse distinguir onde estava o mal. O cotidiano estava sob ameaça.

A presença do mundo exterior é uma constante em todos os trabalhos de Ana Cristina César, mas não apenas: “Para o poeta moderno, a consciência histórica, sendo basicamente social e de classe, é também de cultura”⁶². A obra de Ana Cristina César, pós-Tropicalismo, somou o coloquialismo e a ousadia que herdara do movimento dessacralizador.

Se o feminismo no Brasil só se fez movimento aberto e exposto às forças políticas públicas após 1975, nem por isso ações significativas deixaram de apontar os novos tempos. As pegadas de Leila Diniz, especulando liberdades para além da palavra morta em propostas partidárias, marcarão, com irreverência e rebeldia, o Tropicalismo e em especial Rita Lee, que reconheceu nela um marco dessas mudanças. Indumentárias, linguagem, canções, arranjos e performances foram diretamente endereçados a ela. E, enquanto herdeira, Rita Lee veio

⁶⁰ CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina César*. Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo: USP, 1990. p.24.

⁶¹ CÉSAR, Ana Cristina. In: HOLANDA. Op. cit. p.114.

⁶² BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 15.

desarranjar a baianidade inerente ao movimento, relendo a grande cidade sob uma ótica paródica e Contracultural que, por sua vez, marcaria a poesia de rua que se seguiu nos anos 70.

O feminismo foi se implantando assim através de mulheres que, artistas ou não, desautorizavam expectativas de comportamento e fazeres públicos, preparando o avanço legal e organizado que só mais adiante poderia vir a ser feito. Mas, nesse momento, o que se viu foi que, cada qual com sua linguagem e momento histórico, uma mesma avidez de ser agente de seu tempo, corpo e trabalho invadiu, embaralhou e dividiu opiniões tanto de esquerda como de direita.

Não foram mulheres-bandeiras de discursos claros, não foram mulheres-discursos associadas a uma proposta, mas mulheres que se expuseram e ousaram experimentar. A arte como veículo de um fazer que se construía.

A arte estava sendo ferozmente questionada, bem como a mulher, a burguesia e muitos outros valores considerados “canonizados” pela razão científica que a tudo justificava.

A arte burguesa tinha ao mesmo tempo duas expectativas em relação a seu público. Por um lado, o leigo que apreciasse arte deveria educar-se para vir a ser um conhecedor. Deveria comportar-se como consumidor competente, que usufrui a arte e relaciona as experiências estéticas a seus problemas existenciais.⁶³

Porém, desde o “Opinião 66”, mostra ocorrida no MAM do Rio de Janeiro, no mesmo espírito dessacralizador do show ocorrido em 1964, que marcaria a história da Música Popular no Brasil, Lygia Clark havia pronunciado: “Proponho a comunicação do ato na imanência e do precário contra toda a cristalização do fixo e a duração da transcendência”⁶⁴. O mesmo, em outras palavras, Hélio Oiticica diria: “Chegou a hora da antiarte. Com as apropriações descobri a inutilidade da chamada elaboração da obra de arte”⁶⁵. Mas, para quem tudo assistia, percebia-se ali um duro trabalho de reelaboração de material significativo saindo a campo por uma luta contra a “nobreza” da arte emparedada, reclusa e submissa, quer aos mercados, quer aos cânones internacionais. Um brado dessacralizador, guerreiro e irreverente.

No ano seguinte, em 1967, na exposição da *Nova Objetividade Brasileira*, Hélio Oiticica apresentou um “penetrável” chamado *Tropicália*. Essa instalação convidava o visitante a passear por um ambiente onírico, mas também estranhamente familiar. Elementos

⁶³ HABERMAS, Jürgen. Modernidade versus Pós-Modernidade. *Arte em Revista*, São Paulo: CEAC, n.7, ano 5, p. 86-91, agosto de 1973. p. 89.

⁶⁴ MORAIS, Frederico. Op.cit., p. 84.

⁶⁵ Idem, ibidem.

naturais e tecnológicos, sons naturais e artificialmente captados, formavam um caminho conceitualmente construído para conduzir o visitante ao novo xamã das verdades contemporâneas: bananeiras, araras, areia, poemas enterrados por um caminho sinuoso, britas e... penetramos em uma cabina onde raízes e plantas de fortes aromas nos rodeiam. Objetos de plástico se espalham sobre areia e no fundo... uma TV ligada. Eternamente ligada!

O nome premonitório do “penetrável” viria batizar o último movimento cultural do século neste país: o Tropicalismo.

O MOVIMENTO TROPICALISTA

A nós, tropicalistas, não interessa derrubar o Príncipe e deixar que sobreviva o Princípio⁶⁶

Ventos liberais, gerados pelo frágil e passageiro “milagre econômico”, produziram terreno fértil a uma avalanche de criações em todas as áreas. A sociedade se manifestava em animada e perigosa carnavalização.

Novos tecidos vão se tecendo sobre os antigos e reconhecidos textos de referência. Novos requebros, nova sexualidade que desafia a seriedade “pertinente” almejada pelo Estado, a Igreja, a tradição familiar ou mesmo a esquerda de orientação estalinista que, carregando o terror da perseguição política em seu confronto, pautava-se por uma moral rígida e taciturna, pouco afeita aos ventos tropicalistas que varriam nossas costas.

Torquato Neto, o grande aprendiz-de-rompe-estradas, tradutor verbal de Hélio Oiticica, lançava no ventilador a Geléia Geral. Tom Zé, com galhofas, iluminava para além de Geir Campos, para além de Homem de Melo e todo aquele aparato guerrilheiro que parecia querer induzir-nos a bater continência só de folhear suas páginas. Como Tom Zé, outras palavras rompedoras ganhavam nomes: Aristides Klafke se esgueirava pelos bares de sábado à tarde distribuindo livrinhos, enquanto Roberto Piva alucinava aos brados de:

A política do corpo em fogo do corpo em chamas
do corpo em fogo apagando a luz as trevas devoram
teu corpo em chamas a tua boca aberta teu suicídio
de prazer na grama tuas mãos colhendo meu rosto
de folhas machucadas na escuridão teu gemido à sombra
das cuequinhas em flor e
teus cabelos são solidamente negros.⁶⁷

O Tropicalismo propôs e disseminou a rebeldia, expondo “o anacronismo patriarcal à luz do ultramoderno”, como percebeu Roberto Schwarz⁶⁸. O clima era ao mesmo tempo

⁶⁶ TORQUATO NETO apud VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977, p.40.

⁶⁷ PIVA, Roberto. *Abra os olhos & diga Ah*. São Paulo: Massao Ohno, 1976. p.5.

⁶⁸ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969, in *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 76.

alegre e tenso, de provocação e um quê de dadaísmo. No dizer do crítico Frederico Morais, o Tropicalismo foi

essa *geléia geral* de influências e motivações: Vicente Celestino, Carmem Miranda, Rogério Duprat, Mutantes, Beatles, textos eruditos, cultura de massa, consumo, publicidade, o concreto e o metafísico, a nostalgia de um país edênico e amazônico, bonito por natureza e o futurível 2010, o lírico e o acrílico, enfim, uma vasta, enorme e caótica bricolagem, o luxo e lixo da cultura brasileira e planetária, tudo transformado em um caldo grosso e lançado nas telas, nos objetos, nos ambientes, nos palcos e discos tropicalistas⁶⁹.

A cena tropicalista excita o riso, expõe o cafona acintosamente, para que possamos visualizar “o vazio que provém da corrosão do oficialismo que controla os valores da cultura”⁷⁰. O mundo da publicidade, da despreocupação aparentemente “alienada” dos hippies, aliada a uma visão carnavalesca acaba formulando um movimento que vai além do fim proposto por um de seus idealizadores (Caetano Veloso, de partida para seu exílio na Inglaterra, declarou o fim do Movimento em 1970).

Os discursos oficiais, propondo as ações do Estado como “ganhos” para a população, eram analisadas e criticadas, porém não manifestadas. As obras faraônicas que estreitavam os cofres públicos ao capital internacional, em empréstimos sempre pouco veiculados, escondiam o risco de um endividamento para mascarar o sucesso das forças armadas no poder. Um sopro de “progresso” confundido com “desenvolvimento” não enganava aos que se mostravam alertas⁷¹.

A propaganda ideológica do Estado pretendia velar a realidade opressiva que impunha à sociedade civil e assim o debate político se transferiu para as manifestações culturais, desenvolvendo uma codificação em cumplicidade com o público. O jeito foi treinar o leitor a ler nas entrelinhas e por entre metáforas como foram ensinando canções do Chico Buarque, Milton Nascimento...

Para Adorno, toda a produção da cultura industrializada estaria fadada ao conformismo e à obediência de um público treinado pela publicidade e outras formas

⁶⁹ MORAIS, Frederico. Op.cit., p. 100.

⁷⁰ FAVARETTO, Celso. Op. cit., p.119.

⁷¹“A modernização encontra-se amparada na aquisição de novos conhecimentos ou tecnologias(...) o desenvolvimento tem por objetivo erradicar o desequilíbrio no acesso diferencial a novas tecnologias ou conhecimento”. RAMAGEM, Sonia Bloomfield. Reflexões sobre o conceito de desenvolvimento. In *Humanidades*, Brasília: UNB, 1996. p. 41.

ideológicas de adestramento. Mas o movimento cultural que está sendo formado nesse período possui a presunção de poder brincar com esse fogo, de derreter o gelo da empáfia da alta cultura. O distanciamento da alta cultura ou da cultura engajada não atinge nem diverte mais um público considerado “massa disforme”, imbecilizado.

A geração do tropicalismo, assumindo sua porção infantil, fez-se criança endoidecida na sub-realidade *underground*, negando o papel de “massa-de-manobras” em um país em conflito entre duas forças de disputa. Um destino entre se submeter à moral rígida do Estado ou se submeter à moral rígida da esquerda organizada. Drogas, sexo, rock’n roll e muito samba (já que a antropofagia voltava a ser cardápio no movimento), constróem um anti-autoritarismo em todas as frentes. Incluir, não mais excluir. Deixar-se surpreender, não escolher. A arte é assumida por seus detalhes e não mais pelas mãos de um *expert* ou pela autoridade de um *marchand*. Arte e vida numa possibilidade marcuseana⁷², alterando consciências que “transformarão o futuro”. A revolução pela superestrutura e não mais pelo “sangue das linhas-de-produção estruturais”.

Adorno julga que a Indústria cultural não permite qualquer possibilidade crítica para o público. Sua tese da manipulação total “subestima a natureza dialética da arte”⁷³, ainda que pudesse haver um traço ingênuo em se supor que a ousadia de se inverter valores estéticos não pudesse ser cooptada.

Em tempos de grandes oposições maniqueístas, os adeptos da proposta tropicalista eram chamados de “desbundados”. Para Heloísa Buarque de Hollanda, o Tropicalismo começa “a pensar a necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento, rompendo com o tom grave e a falta de flexibilidade da prática política vigente”⁷⁴. O lúdico e o desdém reorientaram a nova linguagem paródica do Tropicalismo.

José Celso Martinez Correa dizia que se insurgia contra o que chamava de ‘ditadura da classe média e contra o teatro reformista que procurava conscientizar’. Ele achava que aqueles “devoradores de sabonetes e novelas” tinham que “degelar na base da porrada (sic!). Era uma guerra e ninguém seria poupado”⁷⁵. E essa guerra tinha adeptos em todas as áreas da

⁷² “Perante o tribunal da razão teórica e prática, que modelou o mundo do princípio de desempenho, a existência estética está condenada (...) Tentaremos desfazer, teoricamente, essa repressão. Essa tarefa envolve a demonstração da associação íntima entre prazer, sensualidade, beleza, verdade, arte e liberdade (...) Na imaginação estética, a sensualidade gera princípios universalmente válidos para uma ordem objetiva”. MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização* – uma interpretação filosófica do pensamento de Freud; 4.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. p.156 e 159.

⁷³ HUYSSSEN, Andreas. A Política cultural do pop. In: *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. p. 94-122, p. 108.

⁷⁴ HOLLANDA, Heloísa. Op cit., p.61.

⁷⁵ VENTURA, Zuenir. Op.cit., p. 90.

manifestação humana, inclusive a sexual, a afetiva e a moral. “Estávamos no Eros e na esquerda!”⁷⁶.

Em 1967, Caetano Veloso vencia o III Festival de Música Popular Brasileira com *Alegria, Alegria*, ao som de guitarras elétricas. Era o mesmo espírito do Cinema Novo. Como diz Augusto de Campos, “uma letra-câmara-na-mão colhendo a realidade casual”⁷⁷. Hollanda percebe que em *Alegria, Alegria* ”já estão presentes alguns dos principais traços do Tropicalismo: crítica à *intelligentzia* de esquerda”⁷⁸, o *flirt* com os canais de massa e a recusa de padrões de comportamento.

Com a ruptura dos valores ditos vanguardistas dos anos 50 e “revolucionários” dos anos 60, os anos 70 passam a valorizar a intersubjetividade, dialogando com os acontecimentos e mudanças de ordem pessoal, numa atitude cada vez menos ingênua de estranhamento e olhar crítico para com o outro.

A indústria cultural se expandia sob os investimentos orientados pelo capital internacional no comando da ditadura. Essa indústria visa produzir “um mínimo de arte e um máximo de lixo e kitsch”⁷⁹. Mas a cultura rumava para o simulacro como meio de afirmar que a realidade talvez fosse um jogo de luzes e risos. A ilusão da vitória tornava os esforços ingênuos. O fazer-de-conta era um jogo de jovens que envelheciam rapidamente com o sabor da irrealdade. O simulacro se fez lei e a paródia sua linguagem.

A percepção de um mundo mercantilizado foi assumida como inevitável, embora criticamente, e ria-se dessa degradação. Essa postura, embora carnalizada, não tirava a visão crítica sobre a “gravidade” e a “profundidade” dos postulados oficiais, fossem da ciência, do mercado, fossem do moralismo imposto pelo Estado militarista.

A arte desse período, iconoclasta, atravessa o rigor da convenção, do cânone, do gênero e da memória. Antropofagicamente, valores foram deglutidos “porque somos fortes e vingativos como o Jabuti”, como dizia Oswald no *Manifesto Antropófago*⁸⁰. Com a irreverência e a empatia que o humor cria, não apenas o Estado repressor, mas todo um código social, é posto em ridículo. E essa é uma arma incontestável.

Ítalo Moriconi destaca:

⁷⁶ HOLLANDA, Heloísa. Op. cit., p. 62.

⁷⁷ CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 153.

⁷⁸ HOLLANDA – op. cit., p.55.

⁷⁹ HUYSSSEN, Andreas. A política popular do pop. Op.cit. p. 109.

⁸⁰ In TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 até hoje. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1983. p.357.

O desbunde foi historicamente uma opção radical pela jovialidade como estilo de vida imorredouro. Opção estimulada pela emergente sociedade de consumo, que transformou todo mundo em criança, sempre atrás de diversão, de satisfação, participantes ansiosos do imaginário publicitário total⁸¹.

“Hippismo”, linguagens “oficiais” da esquerda e do Estado, a publicidade, a indústria cultural ganhando força, são muitas as linguagens se digladiando politicamente na arena da cultura, da ideologia, no dia-a-dia. Uma grande contribuição da teoria do discurso de Bakhtin é partir da idéia de que o ser humano, como ser ideal, não existe. Inserido num momento histórico, esse ser, eminentemente social, possui sua linguagem, seu cronotopo, próprio de seu tempo, de sua classe, de seu universo. Pela fala, sua linguagem e seu *locus* social é demarcado, denunciado. Mas não há forma pura na fala, como não há forma pura de se colocar no mundo, ou de se construir como indivíduo. Bakhtin percebe a riqueza do repertório de quem fala pelas “linguagens” de que se servem os indivíduos, apropriando-se de tempos, segmentos sociais, profissões, normas e intenções.

A leitura dessas linguagens é feita pelo interlocutor de maior acuidade, mas qualquer um possui um grande rol de linguagens identificadas, de modo a decodificar falas conscientes ou inconscientes. Segundo Bakhtin, “a língua não conserva mais formas e palavras neutras que não pertencem a ninguém... a língua não é um sistema abstrato de formas normativas, porém uma opinião plurilíngüe concreta sobre o mundo”⁸².

Em tempos de bocas fechadas, a paródia foi usada para negar e explicitar o modelo do qual partia, rebaixando-o e estilizando-o, em permanente estado de tensão, pois a paródia destila seu desprezo sobre o que se coloca mais forte que seu desejo.

Naquele momento, a censura por um lado e uma “crescente alienação, não obstante toda essa vitalidade do movimento”⁸³, carnalizavam o que era tido por sagrado e digno, além de aproximar pela linguagem o sublime do cotidiano, o alto do baixo, o cômico do sério. A imagem oficial que controla os valores da cultura e a “folclorização do subdesenvolvimento”⁸⁴ foram os alvos da paródia no Tropicalismo, que, como no

⁸¹ MORICONI, Ítalo. Op.cit., p.28.

⁸² BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1988. p.100.

⁸³ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia – ensinamentos das formas de arte do Século XX*. Lisboa: Ed. 70, 1985. Aqui a autora discorre sobre a cultura pop, mas a semelhança é óbvia nesse aspecto. p.95.

⁸⁴ VELOSO, Caetano apud FAVARETTO, Celso. Op.cit. p. 129.

Modernismo, objetivava a descolonização, mas, indo além, pretendia formas livres de apropriação e percepção.

Bakhtin, na década de 30/40 já percebia a força da irreverência e avisava: “essa verdade ao revés”, que se vivia no carnaval, não tem nada a ver com a “paródia moderna puramente negativa e formal”⁸⁵. Quando Bakhtin escreveu esse ensaio, certamente olhava as vanguardas corrosivas e unívocas que postulavam reações de confronto a outra convicção em bloco imposta pelo Estado russo do período stalinista. O que o autor reconhece é justamente a correção do relativismo e da incompletude percebida pelo povo nas praças medievais, com suas inclusões e compactuações à ordem vigente. Ele percebe a força desse relativismo. Para nós, é nesse aspecto que o autor nos parece tão elucidativo, uma vez que dá suporte ao objeto de estudo de uma era de grande percepção contraditória e, apesar disso, otimista, ainda que crítica.

O Modernismo propunha-se a ser vanguarda, destruindo o papel ordenador da cultura oficial. Mas esse movimento, ainda que corrosivo e irreverente, buscava, a partir de influências estrangeiras (francesas), delinear um indivíduo nacional, híbrido e confuso que correspondesse ao gigante geográfico nacional. O Tropicalismo fez o caminho inverso. Desconstruindo a imagem veiculada pelo Estado, de um “brasileiro padrão”, espraizou sua busca para além da geografia tropical. O projeto Tropicalista é transnacional e plural. Abandonando a idéia de vanguarda, o movimento buscou desautorizar, perigosamente, através de jogos comportamentais, sem confrontos, as bases morais, estéticas e políticas do chamado Sistema.

Para Antonio Candido, “o espírito do Modernismo no momento está com as pessoas que se recusam a ter atitudes convencionais, que não são politicamente convencionais, que se recusam a aceitar os valores artísticos tradicionais, que são pela experiência”⁸⁶. Assim, recusa, experimentalismo, paródia e carnavalização são as armas de uma outra guerrilha, armada pelo deboche, em busca do prazer.

E, afinal, “o riso, a zombaria, a ironia, o grotesco, que saltam das construções paródicas, não são meros efeitos, mas alcançam eficácia crítica”⁸⁷. Tanto assim que não foi pelos meros deboches que ocorriam nos palcos e nos museus, galerias, teatros e *happenings* de rua que vários de seus artistas foram “convidados” a sair do país por tempo indeterminado.

⁸⁵ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular ...* op.cit. p.10.

⁸⁶ CANDIDO, Antonio. Um espírito inquieto. *Revista Visão*, São Paulo, fev. 1972. p. 121.

⁸⁷ FAVARETTO, Celso. Op. cit. p. 104.

O Tropicalismo coincidia com a Contracultura como fenômenos, ambos de uma cultura de massa, da indústria cultural explodindo no mundo como força ideológica e mercadológica. Esse resgate do espírito irreverente modernista, associado à Contracultura, teve seu cruzamento mais nítido na figura de Rita Lee, uma garota despretensiosa, de olhar buliçoso, que encarnava bem essas vertentes e que trouxe à cena tropicalista fortes tendências da multiplicidade que, aparentemente, desgovernava os jovens pelo mundo afora: do México à França, da Alemanha ao Brasil, passando pela Inglaterra e Estados Unidos.

A figura de Rita Lee, nesse momento, jogava com o múltiplo do cosmopolitismo e do lúdico como resposta aos valores conservadores, mas não apenas isso: Rita Lee, investida de um corpo de mulher, “brinca” com a indiferença de uma oposição moralista que parece não atingir sua disposição para os experimentos.

A televisão e grandes eventos reuniam e espalhavam as discussões pelo país de ponta a ponta. Os Festivais, com suas canções, letras e ‘mensagens’ de entrelinhas, geravam um zum-zum entre os ‘iniciados’ que percorria os vários setores da resistência da época, fosse religiosa (grande parte da Igreja Católica do país assumiu a defesa dos direitos da cidadania), entrincheirada em “aparelhos” ou desbundada, que já possuísse o código de iniciação: resistência aos códigos de um Estado opressor.

Como não simpatizar com a irreverência feliz da barriga ao sol de Leila Diniz? – fig. 03. Esse comportamento pouco ortodoxo foi, a despeito do Estado sisudo, da esquerda sisuda, marcas no caminho da mulher que se recriava. Gal Costa, vestida de índia, pernas abertas sobre um banquinho no centro do palco, parodiava as moças sofisticadas e recatadas da Bossa Nova na década passada, cantando um samba ao som de guitarras e atabaques. E Rita Lee, num caleidoscópio da Cultura Brasileira, tece um patchwork sonoro e visual entre os muitos recados que esse momento vem receitando. São roubos infiltrando-se por entre as brechas das escolas, das cartilhas das moças, pelos manuais da boa saúde, do corpo sob domínio, objetivo, lúcido, recatado e respeitoso. Mais do que uma oposição, experiências e ousadias buscaram novos limites para o gozo. Era o fim do bom comportamento.

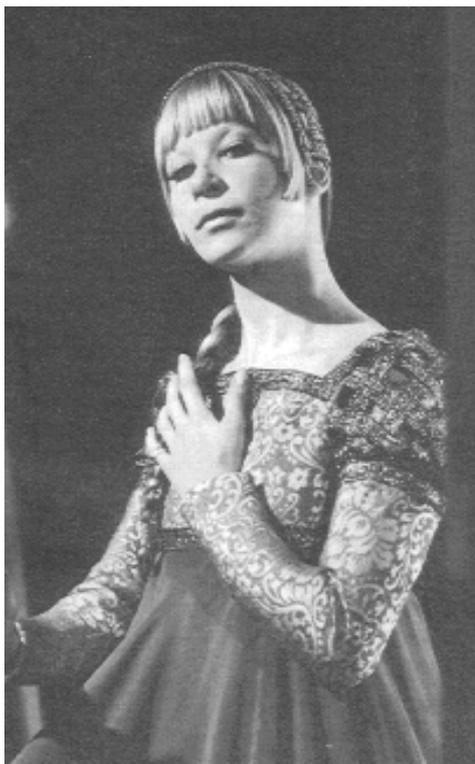


Fig. 05

Para Bakhtin, quem fala, cita. Não apenas o dito, mas também a memória de épocas e gêneros. Esse processo faz parte da história da formação da consciência individual. A língua incorpora línguas futuras e passadas, “reconhecendo origens e esferas ideológicas de aplicação”⁸⁸. Memória e história reconhecem, ainda que inconscientemente, procedências e citações: classes, grupos profissionais, comportamentos tradicionais.

MÁGICA⁸⁹

Gira ciranda
 Na palma da mão
 Pé de roseira
 Levanta a poeira do chão

Gira menina
 Na palma da mão
 Gira menina que um dia
 Eu te ponho no chão

Abri o portão de ouro
 Da máquina do tempo
 Ouvi ciranda ao longe

⁸⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1998. p.155.

⁸⁹ OS MUTANTES. *Mutantes*, 1969. Op.cit.

A rodar...

As caras giram rindo
 Eu amo todas elas
 Os vestidos tão compridos
 A rodar...

Gira menina na palma da mão
 Pé de roseira levanta poeira do chão
 A rodar....

Nessa canção, a releitura das cantigas de roda, ingênuas e ternas, é clara. O distanciamento crítico se dá na medida em que, sonoramente, aponta-se a contradição no suporte - os instrumentos que falam da ciranda levam ao extremo, ao ideário de uma outra era: velocidade, ruídos e a violência do rock'n roll.

Em *Mágica*, o antigo folguedo é revisitado sem que se deixe de denotar o anacronismo: “da máquina do tempo/ ouvi ciranda ao longe/ a rodar...”. Já não há como negar, não há mais espaço para a ingenuidade.

Em guitarras nervosas uma “ciranda-cirandinha” é ouvida enquanto se mistura lentamente com um tema à “Pedro e o Lobo” de Prokofiev, pueril ainda, porém grave, pleno de perigos e que, crescendo em velocidade e variações, distancia-se do “ronco do vovô de Pedro” a cujo personagem o fagote se associa, encerrando na citação do rock clássico e demolidor dos Rolling Stones, *Satisfaction*, um dos bastiões do hedonismo.

Essa multidiscursividade reúne outras vestimentas e linguagens alheias, passando a fazer parte de possibilidades criativas, não sem uma grande dose de transgressão e denúncia. O processo de luta com a palavra de outrem, e sua influência imensa na história da formação da consciência individual, passa por uma assumida deglutição. E a palavra autoritária, oficial, em conflito com as línguas e linguagens do período, por estar “afastada da zona de contato”⁹⁰, isto é, do cotidiano, alimenta um fosso onde corpo, seus desejos e expressão individual, são negados.

O fazer da arte inunda as calçadas pelos *happenings*, pelos quadrinhos, pelos livros feitos em mimeógrafos, à mão, “livros à mancheias”. Livros de trincheira. Como são as calças de trincheiras e sandálias de trincheiras e olhares de trincheiras.

⁹⁰ BAKHTIN. Questões de literatura ... Op.cit. p.145.

Como lembra Luiz Carlos Maciel, “percebíamos que os valores mais altos de nossa civilização eram mentirosos”⁹¹. De qualquer modo, fossem “engajados” ou “desbundados”, não se cogitava em ceder, muito menos ‘aderir ao sistema’ – para usar uma expressão da época.

Era a busca pelas entrelinhas, entre-esquinas, entre-falas, entre-teatros, entre-remelexos de corpo, de bocas, de cachos de cabelos, era a busca do desafogo.

O foco de preocupação é deslocado da área da Revolução Social para o eixo da rebeldia, da intervenção localizada, da política concebida enquanto problemática cotidiana, ligada à vida, ao corpo, ao desejo, à cultura em um sentido mais amplo⁹²

A geração tropicalista viveu a transição da democracia populista para o autoritarismo militar com perplexidade e angústia, usando o deboche e a paródia como armas contra sua impotência.

Esse clima atravessará os anos 70, impondo a necessidade pela busca do antiliterário, pela antiarte, em todos os sentidos e acima de tudo, *com* todos os sentidos. A naturalidade de Leila Diniz, os requebros bissexuais de um Caetano Veloso, as bocas pintadas de carmim de Gal Costa, os símbolos invertidos postos no palco pela turma de Rita Lee, além de muitos outros pequenos detalhes, revelavam constantemente não apenas uma nova musicalidade posta em cena, ou as rimas diferenciadas, soltas, despreziosas, mas também olhares gulosos, provocantes.... libidinosos.

⁹¹ MACIEL, Luiz Carlos. *Folha de S. Paulo*. Caderno MAIS! 2 de maio de 1993. p. 3-5.

⁹² HOLLANDA, Heloísa Buarque; GOLÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.66.

BASES CONTRACULTURAIS

Dance, mas não dance⁹³

No período pré e pós 64, Estado e esquerda buscavam uma identidade nacional absoluta, recortada, xenófoba, ainda que seus parâmetros teóricos fossem buscados além-mar, cada qual alinhando-se a seus pares por eleição.

O capitalismo, com o qual o militarismo estreitou laços nesse momento, francamente americano, não previa laços culturais, como se o pacote industrial pudesse vir dissociado do “*american way of life*”. Os acordos de repasses tecnológico e apoios ao progresso técnico visualizavam a expansão do potencial nacional como uma “potência mundial do futuro”, rebocando ou ignorando exclusividades nacionais. Os acordos eram firmados, mas o nacionalismo exacerbado.

Por outro lado, a esquerda, buscando os traços de um método aplicado, relia no stalinismo, ou na Albânia ou na China maoísta, caminhos possíveis para sua expansão. Os valores locais eram demarcados como uma bandeira de identificação para o “resgate nacional”. Nem mesmo com uma Cuba caribenha e malemolente pretendiam uma identificação cultural, relendo apenas as lições de aplicabilidade do método materialista.

Mas o mundo já encurtara seus caminhos. Marshal MacLuhan, na década de 50, vislumbrara, um tanto fantasiosamente, a “aldeia global”. De qualquer modo, fosse pela publicidade, jornalismo, cinema, literatura, *show business* ou outros caminhos menos previsíveis - como as medicinas orientais - crenças absolutas estavam sendo questionadas. De outras terras, outros tempos, outras formas de organização social iam sendo descobertas, seduzindo pela curiosidade. Outras formas de vida, longe do olhar superior do parâmetro ocidental. E muitos de seus próprios valores foram sendo postos em xeque:

⁹³GRAFITE. Outros grafites coletados pelos muros da cidade de S. Paulo nos anos 70: “édifícl”; “Me perdi de mim pois eu era um labirinto e não sabia”; “Abra a boca e diga AH!”; “Todos seremos herdeiros do Caos”; “Ser artesão do necessário”; “Não compre jornais - minta você mesmo!”; “Beijem-me – Smack!”; “Mona Lisa é uma mulher com sorriso de Buda”; “Pare o mundo que eu quero descer!”; “Entre para o clube dos que andam na chuva”; “A minha liberdade adora a sua”; “Rendam-se, Terráqueos!”; “Emília, vamos fugir para um sítio só para nós? Assinado: Visconde”.

Tanto religiões quanto o amor aos bancos e seus dinheiros, as obras custam mais do que valem. A mola mestra é a vaidade (...) Durante mais de cinco anos, mantive-me graças unicamente ao trabalho de minhas mãos, e descobri que trabalhando cerca de seis semanas por ano, poderia cobrir todas as despesas necessárias à subsistência (...) estou convencido, por fé e experiência, que a auto-manutenção neste mundo não é um sofrimento, mas um passatempo se a pessoa viver de modo simples e sábio (...) Não desejava viver o que não era vida, nem desejava praticar a resignação, queria viver em profundidade e sugar toda a medula da vida, viver tão vigorosa e espartanamente a ponto de pôr em debandada tudo que não fosse vida (...) temos vivido mesquinamente feito formigas (...) nossa vida é estilhaçada pelo detalhe (...) Simplicidade, simplicidade, simplicidade!⁹⁴



Fig. 06

Essas linhas, colhidas ao longo da obra de Henry Thoreau, *Walden, ou a Vida nos Bosques* foram, indubitavelmente, uma das mais fortes influências sobre a formação do ideário hippie nos anos 60/70 nos EUA. No Brasil, o “hippismo”, enquanto movimento, nunca se constituiu uma realidade de grande expressão sociológica, ou melhor, estatística. O que de fato se verificou e se espalhou foi uma mentalidade, uma concordância generalizada do que poderia ser considerado ‘liberdade’, a despeito da ditadura que se vivia.

Walden trata de uma experiência autêntica levada a cabo pelo autor “a fim de viver em profundidade e sugar toda a medula da vida”. Abandonando a ‘civilização’ e enfiando-se nos bosques do Lago Walden, viveu da natureza por mais de dois anos. Relatando a vida silvestre, ele analisa a condição humana na sociedade industrial. Sua experiência pessoal, alicerçada na emoção, revela um autor romântico que não propõe hierarquia alguma ao

⁹⁴ THOREAU, Henry D. *Walden ou A vida nos bosques*. São Paulo: Global, 1984.

homem em relação à natureza. Ainda no século XIX, Thoreau percebe o ecossistema ao qual pertence o homem e, assumindo uma reverência panteísta, entrega-se a uma vida franciscana onde busca o conhecimento, a sensibilização da vida e o transcendentalismo. Henry Thoreau publicou o livro em 1854 após retornar para a ‘civilização’ e editar também *A desobediência civil*, que embasou a luta política de Gandhi.

O espelho busca a identidade no infinito. Nos anos 60 Thoreau encontraria seus verdadeiros leitores, porque puderam reconhecer nele seu espelho. O filtro de Walden ajuda a desvendar o que poderia ser, e o alvo é a sociedade tecnocrática - o apogeu do pensamento iluminista, onde a técnica isenta, neutra e eficaz⁹⁵, governaria a sociedade, política-econômica-culturalmente.

Em *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, a organização do capital é analisada por Max Weber e reconhecida como uma “prisão de ferro”⁹⁶. Tal ordem, definida pela necessidade de produção sob uma rígida moral ascética é tida como necessária, moralizadora e sistemática. Ela determina a vida dos indivíduos com uma força irresistível para a produção, condicionando todo seu destino. As relações de trabalho, implantadas para a manutenção do ritmo dessa produção, implicavam uma sobre-exploração social (pivô central de discussões políticas de postulados marxistas) e uma sobredeterminação de um cotidiano conflitante, opressor e rotineiro.

O Estado pretendia formar indivíduos homogêneos, bem como muitas das idéias de esquerda, principalmente no tocante à moral. O Tropicalismo, resgatando o Modernismo dos anos vinte e associando-se à Contracultura, buscava o múltiplo, incluindo o aparato tecnológico que, todavia, era visto com desconfiança. Alimentos e roupas industrializados eram tidos como aliciadores, mas as guitarras elétricas eram meio de “embalar malucos”, ou seja, de agradar ao público *underground* que se gestava. A idéia contraditória e confusa viria a produzir alguns “becos sem saída”, mas nesse momento, a experiência era provocadora.

A apatia e o conformismo em relação aos rumos da experiência existencial e às verdades da ciência passam a ser questionáveis devido à perspectiva de enfado percebida pela juventude do período. Buscando seus pensadores em gerações anteriores, fazem um resgate explicativo dos mesmos e os elegem como avalizadores de sua resistência cultural. Seus pais

⁹⁵ “A tecnocracia é o regime dos especialistas... é aquela sociedade na qual os governantes justificam-se invocando especialistas técnicos, que, por sua vez, justificam-se invocando formas científicas de conhecimento. E além da autoridade da ciência não cabe recurso algum”. ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 20 e 21.

⁹⁶ WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Centauro, 2001. p.144.

estão conformados que o “alicate” da tecnocracia lhes dite os passos do berço à tumba. E essa é a herança reservada, a cultura a ser herdada. E o **Não** justificou o nome: **Contra-Cultura**.

Contracultura é a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial. No sentido universitário do termo é uma anticultura. Obedece a instintos desclassificados nos quadros acadêmicos⁹⁷.

A ciência passou a ser reavaliada em seus métodos, técnicas e objetivos. Consciente ou inconscientemente, a razão e sua “ciência” - a filosofia - veicularam a convicção de poder fornecer um fundamento objetivo, seguro e universal para o conhecimento. O conhecimento adquirido graças ao uso correto da razão seria “Verdadeiro”. Assim, a razão é imposta com qualidades transcendentais e universais.

Todas as reivindicações de verdade e autoridade legítima devem ser submetidas ao tribunal da razão. A liberdade consiste na obediência às leis que levam aos resultados necessários do uso correto da razão. (As regras que são certas para mim como ser racional serão necessariamente certas para todos os outros seres semelhantes). (...) A ciência, como exemplo do uso correto da razão, é também o paradigma para todo conhecimento verdadeiro. A ciência é neutra nos métodos e conteúdos, mas socialmente benéfica em seus resultados⁹⁸.

O desmonte desse discurso se espalha e contamina uma geração. A Contracultura era uma rede que se comunicava por capilaridade. A mídia, autorizada ou não, televisiva ou impressa (Chacrinha, *Pasquim*.... porta-vozes de uma idéia confusa, entre a transgressão e a mercantilização de produtos culturais) profana crenças e sacode, em risos, velhos paradigmas.

Uma avalanche de “antis” percorre e estremece o sistema. Surgem a anti-psiquiatria, a anti-terapia, a anti-medicina, a anti-arte, e outras formas experimentais na busca do direito ao prazer do sujeito ocidental civilizado. A própria civilização ocidental, enquanto tal, é questionada em seu valor.

O homem é um escravo daquilo que os hindus chamam Maya. Maya significa ilusão mágica, arte, jogo. O olho desperto o vê assim; o adormecido o confunde com o real, prende-se em sua

⁹⁷ PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é Contracultura*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Col. Primeiros Passos, n. 100). p. 13.

⁹⁸ FLAX, Jane. Pós-modernismo e as relações de gênero na teoria feminista. In HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. 2. ed. p. 217-250. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 222.

teia... e atribui seu sofrimento a uma fatalidade absurda e incompreensível. Essa condição caracteriza o nosso cotidiano... A Contracultura surgiu do confronto entre a cultura, reconhecida como doença, e a visão juvenil, cujo instinto natural é para a saúde. A audácia dessa visão não pode ser considerada mera precipitação ingênua, pois funda-se antes num desencanto radical, atingido por saturação, (excesso) de maturidade, com o mundo tal como o conhecemos... a intenção é libertária. E a fonte instintiva dessa intenção é, sem dúvida, a visão juvenil⁹⁹.

Luiz Carlos Maciel, organizando os itens desse movimento, transcreve, na coluna intitulada “Underground” do nanico *Pasquim*, o olhar enviesado do “poder jovem” que aflorava:

nossa cultura é, ela própria, uma doença. O pensamento do século XIX tentou diagnosticar essa doença de diferentes maneiras. Chama-se “alienação” em Marx – e “neurose”, em Freud. No marxismo é o resultado psicológico da exploração econômica, na psicanálise, o produto social da repressão dos instintos¹⁰⁰.

Em 1969, o legendário Cohn-Bendit escrevia: “a revolução deve nascer da alegria e não do sacrifício”¹⁰¹. A semelhança com o grito oswaldiano de “a alegria é a prova dos nove” ratifica o resgate tropicalista.

Para os ‘adeptos do Sistema’, classificar de “desbunde” o que se via como fora da regra, sem modos, sem limites lógicos, era uma forma de desautorizar a onda Anti-Sistema.

A anti-psiquiatria repensava, à luz de Foucault, os manicômios e os limites da loucura. A loucura foi repensada. A lucidez foi repensada. Viver sob o jugo das normas não seria uma forma de loucura? Onde há mais chances de alegria, de felicidade: num certo desequilíbrio ou no estado de consciência permanente? Pesquisam-se formas alteradas de consciência.

Andrew Weil, psiquiatra, em sua pesquisa universitária nos EUA sobre drogas¹⁰², reconhece que desde a infância, quando a criança brinca de girar, girar até cair, está, já nesse período, buscando outras formas de consciência provocadas pela sensação de rodopio. A busca do prazer de sonhar vivenciado mais intensamente, com o foco distorcido e lúdico das

⁹⁹ MACIEL, Luiz Carlos apud PEREIRA, Carlos Alberto. op.cit. p. 17.

¹⁰⁰ Idem, p. 16

¹⁰¹ BLACKBURN, Robin. *Obsolete communism: The left-wing alternative*. New York: McGraw-Hill, 1969. p. 292. (tradução nossa)

¹⁰² WEIL, Andrew. *Drogas e estados superiores da consciência*. São Paulo: Ground, 1986.

sensações (os captadores da realidade) fora de eixo, é um gozo para o ser humano. A ciência nesse período repensa os limites e benefícios da consciência alterada. Pesquisa e método onde não cabem moralismos. No entanto, essa justificativa científica foi considerada perigosa e as pesquisas foram banidas da academia como aconteceu com Timothy Leary e seu colega Richard Alpert, expulsos de Harvard.

Timothy Leary vinha pesquisando o LSD desde 1960. Essa substância artificial fora introduzida nos EUA em 1949, vinda de laboratórios na Suíça, e passou por estudos em Boston. Inicialmente aplicada nos casos de esquizofrenia e alcoolismo, frigidez e fobias, passou a se popularizar pelo depoimento de usuários famosos: Cary Grant, Aldous Huxley e outros.

A partir de 1960, Leary e Alpert, convertidos ao hinduísmo, passam a experimentar a droga em estudantes do Campus de Harvard. Um grande grupo de iniciados se forma para as sessões com o “expansor da mente” e o “LSD vai se tornar moda subterrânea entre os intelectuais de vanguarda, enquanto Leary é chamado de ‘o mensageiro da luz’”¹⁰³.

A nova busca mística e a nova sexualidade não passam pela necessidade de serem justificadas pela lógica. O movimento Contracultural faz da desobediência e da dúvida novos paradigmas para suas experiências sensoriais.

Naquele momento, a mentalidade científicista imposta aos cidadãos do mundo ocidental começa a sofrer um questionamento sobre a possibilidade de outras formas de verdade estarem para além da lógica, para além do pragmatismo, buscando conhecimento em formas absorventes, inebriantes, sensoriais e até mágicas.

Essa subversão espontânea que vai se alastrando pelo mundo acaba afetando a própria ciência, que passa a rever, lentamente, poderes estranhos à lógica. Uma nova consciência surgida das “hordas” Contraculturais admite o êxtase, a loucura, o inominável. Leary busca o êxtase místico com o LSD, chamando-o de o “Zen Instantâneo”¹⁰⁴.

Para Foucault, o L.S.D.

inverte o mau humor, a estupidez e o pensamento (...) o pensamento livre da catatonia contempla o acontecimento agudo e a repetição suntuosamente engalanada (...) a droga imobiliza a estupidez, a colore, a agita, a sulca, a disputa, a povoa de

¹⁰³ CASHMAN, Jonh. *LSD*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1980 -original de 1966. (col. Debates n. 23) p.71.

¹⁰⁴ Idem, p.89.

diferenças e substitui o raro relâmpago pela fosforescência contínua¹⁰⁵.

Carlos Castañeda, antropólogo americano de origem mexicana, também busca na mesalina uma outra possível consciência e se depara com um estranho olhar sobre o mundo. Um olhar subterrâneo que, subsistindo sob o século XX, traz à tona os bruxos anteriores aos espanhóis. Antigas sabedorias dão subsídios aos questionamentos de um cientificismo que um exército jovem pretende negar¹⁰⁶.

As buscas iam além dos pensadores ocidentais contemporâneos, encontrando no Oriente e em outras eras e culturas da humanidade um conhecimento que corroborasse a percepção do horror que uma realidade atentatória à felicidade impunha. Jung é descoberto e buscado com avidez. Discípulo herético de Freud, Jung busca no Oriente o desconhecido que possa explicar o que o Ocidente, sem poder “desmontar”, não aceita. Rasgos de paranormalidade, associados a uma vidência mística, oracular, desvendam dúvidas de existências imprevisíveis, ansiosas pelo obscuro.

Da China é trazido o *Tao Te Ching*. O *Livro Tibetano dos Mortos* se transforma em “manual psicodélico sobre a seqüência e natureza das experiências encontradas no estado extático”¹⁰⁷ e na própria *Bíblia* cristã São Paulo alardeia:

Destruirei a sabedoria dos sábios e aniquilarei a inteligência dos entendidos (...) Porque tanto os judeus pedem sinais, como os gregos buscam sabedoria; mas, pelo contrário, Deus escolheu as coisas loucas do mundo para envergonhar os sábios, e escolheu as coisas fracas do mundo para envergonhar as fortes¹⁰⁸.

Jim Morrison, poeta dos tempos psicodélicos¹⁰⁹, líder da banda *The Doors*, deparando-se com a cultura panteísta dos índios norte-americanos, cantava em 1969:

¹⁰⁵ FOUCAULT, Michael. *Nietzsche, Freud & Marx - Teatrum Philosophicum*. São Paulo: Princípio, 1987. p. 74 -75.

¹⁰⁶ CASTAÑEDA, Carlos. *A Erva do diabo – as experiências indígenas com plantas alucinógenas reveladas por Don Juan*. 28. Ed. Rio de Janeiro: Nova Era, 2000. (original de 1968 – editado pela Universidade da Califórnia).

¹⁰⁷ ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 91.

¹⁰⁸ 1 Cor. 1, 19.22.27

¹⁰⁹ Psicodélico (delos, do grego=visível, manifesto, evidente) Alucinações provocadas por drogas expansoras da mente, que promovem visões fragmentadas, fugidias e coloridas. Diz-se das roupas, objetos e tudo que fuja dos padrões costumeiros, tradicionais, de bom gosto. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário da língua portuguesa. 2.ed., ver. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Awake!/ Shake dreams from your hair...Choose the day.../ A vast radiant beach in a cool jeweled moon/Couples naked race down by its quiet side/ And we laugh like soft, mad children/ Smug in the woolly cotton brains of infancy/ The music and voices are all around us // Choose, they croon, the Ancient Ones/ The time has come again/ Choose now, they croon,/ Beneath the moon/ Beside an ancient lake/ Enter again the sweet Forest/ Enter the hot dream/ Come with us/ Everything is broken up and dances!¹¹⁰.

Os traços Contraculturais aí estão postos claramente: o direito ao sonho que invade a lógica cotidiana baseada em antigas sabedorias, onde a loucura, engalanada pelo prazer, conduz a leituras de sinais sussurrados pelas florestas e lagos que, sob luas, ordenam: escolham a vida, venham também dançar sobre os escombros da civilização fracassada! Na canção *An American Prayer*, Jim Morrison reafirma a busca de um velho saber esquecido num tempo soterrado pela razão. E seu aviso é grave e final:

Let's reinvent the gods, all the myths of the ages/ Celebrate symbols from deep elder forests/... We need great golden copulations!//... Do you know we are ruled by TV? //...No more money, no more fancy dress/ This other Kingdom seems by far the best/ / I will not go, prefer a feast of friends/ to the Giant Family¹¹¹.

Cópulas sagradas reúnem companheiros que reinventam deuses, destróem regras veiculadas por uma TV que impõe a loucura profana do dinheiro, profanando o desejo que transforma deuses em vegetais – amorfos e obedientes.

Norwegian Wood dos *Beatles*, nos idos de 1967, em que a mocinha convida o rapaz para sentar e ele só vê tapete ao redor - mostrava como essas liberações de etiqueta eram ainda embaraçosas¹¹². Já ocorrendo cada vez com mais frequência, essas quebras de

¹¹⁰ “Acordem/ Sacudam sonhos de seus cabelos. Escolham o dia (...) Uma vasta e radiante praia numa fria e engalanada lua/ Casais desnudos correm por sua orla tranqüila/ E rimos como doces crianças ensandecidas,/ Mergulhadas em algodoadas mentes infantis/ Músicas e vozes os circundam// - Escolham, eles sussurram, os Ancestrais/ Chegou a hora novamente/ - Escolham já, sussurram/ Sob a lua/ junto a um lago ancestral/ Voltem para a doce floresta/ Entrem no sonho abrasador/ Venham conosco/ Tudo se desmorona e dança!” (tradução nossa). THE DOORS. Ghost Song. *An American Prayer*, New York: Elektra, 1995. , faixa 1. original de 1971.

¹¹¹ “Vamos reinventar os deuses, todos os mitos dos tempos/ Celebremos os símbolos das velhas e profundas florestas/ Precisamos de grandes cópulas douradas.../ Você sabe que somos regidos pela TV?// Chega de dinheiro, chega de belos trajes/ Este outro reino parece, de longe, muito melhor// Eu não irei. Prefiro a união dos amigos a essa Grande Família” (tradução nossa). THE DOORS. op.cit. A Feast of Friends, faixa 17.

¹¹² Cf. nota 2 da Introdução.

comportamento emitiam recados Contraculturais nem sempre palatáveis. Principalmente as que diretamente faziam alusões a uma liberação sexual.

29 de junho

Voltei a fazer anos. Leio para os convidados trechos do antigo diário. Trocam olhares. Que bela alegriazinha adolescente, exclama o diplomata. Me deitei no chão sem calças. Ouvi a palavra dissipação nos gordos dentes de Célia¹¹³.

Anos 70. Fim do bom comportamento. No Brasil, sob as botas militares, o novo misticismo, a nova sexualidade e a nova loucura estavam consubstanciados numa luta de resistência e demolição¹¹⁴. A busca por uma nova sexualidade explodira como questão e como pauta de luta por ter sido fonte constante de insatisfação. A liberação da sexualidade criaria uma sociedade na qual seria impossível a disciplina tecnocrática.

Marcuse reconhecia a sublimação sexual como condição para a formação de uma civilização, mas em *Eros e Civilização*¹¹⁵ ele propõe que essa sublimação sexual seja de forma não-repressiva, onde o impulso biológico convertido em impulso cultural venha a produzir projetos que fluam diretamente do princípio de prazer. Dessa forma, julga, o trabalho poderá criar a associação dos indivíduos, não mais confinados ao domínio mutilador do princípio de desempenho, mas rumo à erotizada e não alienante construção de uma cultura.

O sexo nessa sociedade é uma ‘sexualidade de Playboy’, onde não se cria compromisso, ligações pessoais, não desvia a atenção das responsabilidades primordiais de uma pessoa: a empresa, a carreira, a posição social, o Sistema de modo geral. O perfeito playboy segue uma carreira envolvida em trivialidades descomprometidas: não existem para ele nem lar, nem família, nem romance que estraçalhe dolorosamente seu coração. Fora do trabalho, a vida se consome num motoperpétuo de riqueza imbecil e orgasmos impessoais¹¹⁶.

¹¹³ CÉSAR, Ana Cristina. *Jornal Íntimo*. In HOLLANDA, Heloísa Buarque. *26 Poetas hoje*. Op.cit. p.116.

¹¹⁴ “Para o Partido Comunista (...) aderir aos novos costumes era um inaceitável desvio ideológico. As mudanças de comportamento não eram recebidas como sinais de avanço, mas de retrocesso. Eram sintomas de decadência da burguesia. A idéia de proletariado estava associada à idéia de pureza moral”. VENTURA, Zuenir. Op.cit., p. 37.

¹¹⁵ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização* - uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

¹¹⁶ ROSZAK, Theodore. Op.cit, p. 27.

Foucault vinha desvendando a história do controle sobre a sexualidade pelo poder, chamando-a ‘biopoder’ e a imprensa estava veiculando essas idéias. A produção científica, associada - consciente ou inconscientemente - às instituições, vinha induzindo a manifestação da sexualidade desde o século XIX com o objetivo de controlar a prática sexual. O controle se dava não apenas sobre as formas “desviantes” como o masturbador, o homossexual e outros considerados pervertidos, mas também sobre a sexualidade “normal”, heterossexual, familiar, pois para um sistema em que “se explora sistematicamente a força de trabalho, poder-se-ia tolerar que ela fosse dissipar-se nos prazeres, salvo naqueles, reduzidos ao mínimo, que lhe permitem reproduzir-se?”¹¹⁷. O conhecimento exposto da sexualidade dá condições para estratégias de controle. E seus estudos não estavam confinados à Academia. Foucault era um homem das ruas, das discussões a céu aberto nas Universidades americanas, era um homem das batalhas campais dos tempos. Ele reformula a hipótese repressiva tendo apenas por base a esfera discursiva, a qual retém exclusivamente a sua atenção a fim de identificar os seus componentes históricos. Afasta-se então da noção de prática para concentrar-se melhor na profusão do domínio da sexualidade. Em *Vigiar e Punir* analisa a inscrição dos poderes sobre o corpo. O “biopoder”, enquanto tecnologia coerente do poder, surge no século XVII:

Foucault compara a importância dessa nova forma de racionalidade política com a revolução galileiana em ciências físicas. Esse biopoder constitui-se em torno de dois pólos: a gestão política da espécie humana a partir de novas categorias científicas e não mais jurídicas, e a criação de tecnologias do corpo, de práticas disciplinares, das quais a sexualidade vai tornar-se o objetivo privilegiado para formar **corpos docéis**¹¹⁸.

Drogas, loucura, iluminação mística e nova sexualidade. Um caldeirão hedonista de grande capacidade transformadora, invertendo o destino do corpo civilizado, corpo domesticado para o trabalho.

Gilberto Velho, em sua tese de doutoramento em 1975, vasculhava no Brasil os traços da Contracultura que transformava a droga em fronteira de novos conhecimentos. São depoimentos de jovens entre 16 e 25 anos aproximadamente, em três grupos diferentes da sociedade carioca naquele período. Num dos depoimentos lê-se: “O tóxico te dá a noção de androgenia, você percebe a sua androgenia. É uma experiência forte, mobilizante, que te ajuda

¹¹⁷ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade* 1: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988. p. 11.

¹¹⁸ DOSSE, François. *História do estruturalismo*. vol. 2: O canto do cisne de 1967 aos nossos dias. São Paulo: Ensaio; Campinas: Unicamp, 1994. p. 379 (grifo nosso).

a reagir, a superar os preconceitos e tabus que meteram na tua cuca”. Outro entrevistado dizia: “Acho que o tóxico é enriquecedor, te ajuda a te situar em termos de corpo, de sexo, de sentidos. Você se sente mais completo, mais assumido, sem medo do teu próprio corpo”¹¹⁹. Até grandes bastiões do machismo foram revisitados: “o termo ‘careta’ assume forte ênfase no aspecto sexual também. Assim, formas “caretas” de relacionamentos são considerados o casamento, a monogamia, o heterossexualismo ortodoxo, etc”¹²⁰.

Pode-se falar no caráter demolidor que as drogas assumiram naquele momento.

Nas palavras de Eric Burdon, do conjunto de rock *Animals*: ‘A experiência da droga, a longo prazo, pode não representar absolutamente nada, mas nos ensinou que deixar-se caotizar não é absolutamente inútil’. Este sentido lúdico ou mágico para a Contracultura era uma nova forma de aproximação do real¹²¹.

Ao longo da discografia dos *Beatles*, inúmeras passagens ilustram a importância que a droga assume no movimento:

I get by with a little help from my friends / I get high with a little help from my friends / Going to try with a little help from my friends...” (A Little Help from my friends);
 “She’s having fun/ Something inside that was always denied/ For so many years / Bye, Bye...” (She’s Leaving Home);
 “...Found my way upstairs and had a smoke,/ Somebody spoke and I went into a dream/...I’d love to turn you on” (A Day in the life)¹²².

Entre amigos, atinjo a loucura que me fará romper barreiras e encontrar o prazer longe do meio protegido que me priva e domina e, louco, sonho em enlouquecê-lo também, enlouquecê-lo comigo....

Por todos os elementos incluídos no caldeirão Contracultural, não foi um possível confronto ao militarismo que marcou esse movimento num momento de nossa história e sim a irreverência, o direito ao “cafona”, ao grotesco, a cumplicidade com os elementos marginais da sociedade, longe da identidade ingênua e romântica com as “massas proletárias”, o

¹¹⁹ VELHO, Gilberto. *Nobres e anjos*: Um estudo de tóxicos e hierarquia. Rio de Janeiro: Fund. Getúlio Vargas, 1998. p. 72.

¹²⁰ Idem p.119.

¹²¹ PEREIRA, Carlos Alberto. Op.cit., p. 86.

¹²² “Eu me viro, com uma ajudazinha dos amigos/ Fico “chapado”, com uma ajudazinha dos amigos/ Vou tentar, com uma ajudazinha dos amigos” // “Ela está se divertindo/ Algo lá dentro que sempre foi negado/ Por tantos anos/ Tchou, tchau” // “Subi e fumei,/ Alguém falou alguma coisa e eu entrei num sonho/... - adoraria te deixar louco”. (tradução nossa). THE BEATLES. *Sgt. Peppers’s Lonely Hearts Club Band*. London: EMI/ODEON, 1967. faixas 2,6 e 13.

rompimento do círculo do “bom gosto” da elite cultural e formas eleitas pela esquerda organizada em fileiras revolucionárias.



Fig. 07

O movimento contracultural abolia hierarquias e lutava pela auto-determinação, mesmo em projetos coletivos como eram as comunidades *hippies*. O cunho libertário era seu norte, mesmo que nem todos percebessem sua identificação com os ideais anarquistas. Do anarquismo teórico reconhecemos vários de seus preceitos sendo aplicados ao comportamento, às relações, às reações: 1. A não aceitação de qualquer hierarquia, salvo lideranças específicas e pontuais; 2. A alta valorização da especificidade individual com seus dons, dotes, crenças e desejos; 3. O desejo grupal pela transformação:

Só serei verdadeiramente livre quando todos os seres humanos que me cercam forem igualmente livres, de modo que quanto mais numerosos forem os homens livres que me rodeiam e quanto mais profunda e maior for a sua liberdade, tanto mais vasta, mais profunda e maior será a minha liberdade¹²³

4. A rejeição a qualquer instituição, por entender que nela o conhecimento se congela, o direito se agrupa nas mãos dos mais fortes e sua manutenção implicará sempre na delegação de poderes individuais de ação e transformação. 5. A cada um seu tempo, sua forma, seu jeito, seu talento, seu prazer. 6. A auto-gestão, ou seja, o auto-governo, baseado na convicção de que o ser humano, como ser social, possui um senso de justiça inato. “Assim

¹²³ BAKUNIN, Mikhail . Da liberdade. *Revista Libertárias*, n. 4, Rebeldias. São Paulo: Imaginário, dezembro de 1998, p. 91.

como o amor, a idéia de beleza e verdade, a justiça existe em nós, como todos os nossos poderes e capacidades”¹²⁴.

Proudhon, Errico Mallatesta, José Oiticica, Saint-Simon, Graco Babeuf, Pietr Kropotkin, Michael Bakunin, Tolstoi, Charles Fourier foram alguns dos grandes teóricos que desde o socialismo utópico foram esclarecendo preceitos e angariando adeptos. No século XX Max Ernst, Antonin Artaud e Hélio Oiticica ajudaram a difundir o anarquismo. O amor livre, o combate à estética apolínea, à ordem paramilitar da Igreja, Colégios, Famílias e à ordem do trabalho. O combate às instituições de Estado havia chegado ao país ainda no século XIX, quando italianos e espanhóis anarquistas aportaram no país. As primeiras revoltas trabalhistas de 1917 possuíam muitos ativistas libertários que popularizaram a máxima que sintetizava esse espírito combativo: “Só serei livre quando o último Papa for enforcado nas tripas do último general”. Por seu aspecto histórico ou folclórico, de qualquer modo, seu ideário não era uma novidade, ainda que permanecesse não identificado.

Um quadro hedonista misturado com um despojamento intencional alterava a ótica, a estética, os hábitos de uma geração que buscava seu próprio dom – experimentando linguagens, cruzando-as, se permitindo o ridículo. O editor de domingo da *Folha de S.Paulo*, Marcos Augusto Gonçalves, num exercício de memória, comemorando os 30 anos de 68, escrevia:

Puxa-me a memória para alguns ambientes dos filmes de Godard: o colchão no chão e o som ali no canto. É a imagem da casa jovem de uma época que foi apagada pelos néons da década de 80. O estilo, digamos assim, decorativo, era inspirado no “aparelho”, aquele apartamento de subversivos que o Deops “estourava”; livros, revistas empilhadas, almofadão, colchão no chão, fogão e a impávida geladeira, fria e desértica. A geração 70 conhece bem esse “world of interiors”. E não apenas os filhos mais duros da classe média. Muitos meninos e meninas de famílias ricas moraram assim. Era uma opção, uma vontade de independência, um desejo de fugir ao convencional. Havia naquela época uma “guerrilha” em curso, não apenas estritamente política. Combatia-se também no campo dos costumes, sobrevivia a idéia de que era preciso encontrar formas alternativas de vida etc (...) vivia-se o inconformismo. Hoje (...) o conforto doméstico transformou-se num valor para os jovens. A idéia de ‘pegar aquele velho navio’ foi trocada pelos pacotes para Miami...¹²⁵.

¹²⁴ WOODCOCK, George. *Anarquismo* – Uma história das idéias e movimentos libertários. v. 1 – A idéia. Porto Alegre: LP&M, 1983 (original de 1962).

¹²⁵ GONÇALVES, Marcos Augusto. Nos tempos do colchão no chão. *Folha de S.Paulo*, 1 de fev. de 1998. seção Brasil, p. 1-15.

A cultura de massa, própria do sistema, não é inocente ou neutra. John Lennon tinha visto o sonho morrer. A transformação social não seria feita. A publicidade transformara a revolta num desfile de modas a serem seguidas: comidas, tecidos, livros, modelos estéticos. Um novo filão de mercado e mercadorias surgia. O jornalismo também descobrira que aquela tribo vendia jornais e revistas. Theodore Roszak alertava em seu livro, para a vaidade frente aos holofotes e *flashes*. O que eles deveriam ter feito era dar as costas como ensinara Thoreau: prescindir, alijar, ignorar. Mas a gana do protesto foi amolecida pela vaidade e a rebeldia alardeada e englamurada pela mídia amoleceu em mais uma moda indefesa.

Marcuse também já avisara:

a tecnocracia é absorvente: sua capacidade de proporcionar satisfação de uma maneira que gera submissão e depaupera a racionalidade do protesto, com o risco de anabolizar toda e qualquer forma de insatisfação (...) é preciso dessublimar a repressão¹²⁶.

Para Muniz Sodré, corroborando Adorno, a cultura de massa tem uma função marcadamente política. Servindo-se da cultura tradicional como suporte formal, passa “pelo crivo ideológico do sistema, que aproveita apenas as formas (os significantes do mito) mais propícias à inoculação da consciência histórica da classe dominante”¹²⁷.

O dito “fim do sonho” da Contracultura, anunciado em 1970, por John Lennon, colocou em pauta a ironia de uma crítica não alienada. O fim da inocência trata do fim dessa utopia proposta pela Contracultura. Todas as linguagens passaram a ter os códigos revisados: a publicidade veiculando um puritanismo velado sob imagens glamourosas e “corretas”; os noticiários, com uma proposta ilusionista de modernidade, passaram a ser denunciados como “caretas”. Mas o fim do sonho não significou o fim da busca do prazer – drogas, sexo e rock’n roll ainda seriam conjuminados com esse intento.

No estudo feito de *Alegria Alegria*, os autores percebem

uma atitude eminentemente carnavalesca; a música em seu embalo fácil e contagiante, parece comemorar tanto a bomba quanto Brigitte Bardot (...) a morte do trágico não liquida o indivíduo – ele segue sempre, irresoluto talvez, e dubiamente dividido entre a transgressão e o conformismo, com ‘os

¹²⁶ Apud ROSZAK, Theodore. Op.cit., p. 26.

¹²⁷ SODRÉ, Muniz. Op.cit. p. 22.

olhos cheio de cores e o peito cheio de amores' ele vai. Por que não?¹²⁸.

O Tropicalismo em fins dos anos 60 e início dos 70 foi se confundindo com os sopros da Contracultura, produzindo uma 'sobrevida' além do final anunciado. Além de revisitarem nosso passado musical e várias outras áreas, também encararam os limites da ditadura, que não se tratava apenas de um cânone opressor, mas da repressão física e direta em si. Não se sofria pela lucidez do espírito (apenas), mas pela vida sob ameaça, já que o país, nesse período, foi marcado pelas prisões e torturas. Mas para além do movimento de resistência, o Tropicalismo

não se orientou para a conquista de um espaço, mas sim pela dissolução dos limites do espaço, tanto o físico como o do conhecimento e o da experiência... a transgressão marcava definitivamente o salto para um lugar em que loucura e lucidez se confundiam¹²⁹.

Ir além. No extremo de si mesmo, ainda que rompendo com os cânones da saúde, da família e da respeitabilidade exigida e esperada pela sociedade. A vivência só “se realiza dentro da experiência momentânea”¹³⁰, onde os extremos, com suicídios e *overdoses*, foram indicando as lições aprendidas: Jim Morrison, Torquato Neto, Brian Adams, e tantos outros.

Para os Mutantes, o período significou uma “vida rock n’roll”, que era “um modo de vida, um movimento que abre a cuca das pessoas, elevando o espírito e fazendo com que fiquem mais próximas de Deus”¹³¹. Infelizmente, Arnaldo Batista, autor dessa frase, depois de um período prolongado de uso de ácidos lisérgicos diários, passa por forte depressão que o leva a tentar a morte saltando do terceiro andar de uma clínica psiquiátrica, vindo a engrossar a estatística daqueles tempos. A diferença é que Arnaldo sobreviveu, não sem graves seqüelas.

Rita Lee, em meio a essas forças, forjava suas próprias armas.

¹²⁸ MALTZ, Bina; TEIXEIRA, Jerônimo; FERREIRA, Sérgio. *Antropofagia e Tropicalismo*. Porto Alegre: UFRGS, 1993. p.66.

¹²⁹ GARCIA, Marco Aurélio; VIEIRA, Maria Alice (org.). *Rebeldes e contestadores – 1968: Brasil, França e Alemanha*. São Paulo: Fund. Perseu Abramo, 1999. p.167

¹³⁰ Idem, ibidem.

¹³¹ CALADO, Carlos. *A Divina Comédia dos Mutantes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. p. 297.

CAPÍTULO 3

RITA LEE

E OS TEXTOS DE UMA
TRANSGRESSÃO

SURUBA DE VOZES

O princípio do prazer é subversivo¹³²

Para melhor mergulharmos na obra produzida pelos *Mutantes*, e em especial por Rita Lee, precisaríamos lembrar que os muitos textos que produziram naquele momento, além de uma mera explosão de forma e conteúdo hedonistas, contêm uma concepção de mundo não abstrata, mas concreta, social, e que permanece inseparável da prática política que, mesmo sem uma pauta escrita, estavam urdindo. “Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas”¹³³

Assim, as linguagens de que se servem “enquanto meio vivo e concreto onde vive a consciência do artista da palavra, nunca é única”¹³⁴, mas pluridiscursiva, através da qual não se pratica a exclusão, mas a interceptação em muitas maneiras, buscando o patchwork, a colagem, a hibridização definida por Bakhtin, em que se misturam “linguagens sociais no interior de um único enunciado(...) separadas por uma época, por uma diferença social (ou por ambas) das línguas”¹³⁵.

O plurilingüismo da obra dos *Mutantes*, orquestrada pela paródia, desautoriza a língua oficial, que é unitária, bem como a da vanguarda artística que, “deliberadamente erudita e tirânica”, pretenderam derrubar, “incorporando-a e invertendo-a”¹³⁶.

A paródia de que se valem “pode ser vista como uma força ameaçadora, anárquica até, que põe em questão a legitimidade de outros textos”¹³⁷. “A própria etimologia da palavra - canto paralelo – assinala o seu caráter duplo de escritura/leitura que afirma-negando a existência de um texto-referência, ao refazê-lo e/ou recriá-lo”¹³⁸. Embora sendo acusada de falta de originalidade, a paródia, utilizando-se de referências e citações, tece um discurso outro, invertido e delator, que dessacraliza e desautoriza tabus.

¹³² PAZ, Octavio. *Conjunções e disjunções*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p.24.

¹³³ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Op.cit. p. 106.

¹³⁴ Idem, p. 96

¹³⁵ Idem, p. 156

¹³⁶ HUTCHEON, Linda. Op. cit. p. 16

¹³⁷ Idem, p. 96

¹³⁸ DIAS, Ângela; LYRA, Pedro. Paródia: Introdução. In: *Sobre a Paródia*, Revista Tempo Brasileiro, n. 62. Rio de Janeiro, 1980. p. 05.

Quando Caetano e Gil fizeram *Panis et circencis*, entregaram-na aos *Mutantes* com muita razão. “Pão e Circo” eram uma das críticas recorrentes à ditadura com seus Festivais mirabolantes, a vitória da Copa de 70 sempre lembrada, além dos rasgos épicos transamazônicos e outras ‘maravilhas’ produzidas por um país que prometia ‘chegar lá’.

Panis et circencis¹³⁹

(Letra de Caetano Veloso
Música de Gilberto Gil)

Eu quis cantar
Minha canção iluminada de sol
Soltei os panos sobre os mastros no ar
Soltei os tigres e os leões nos quintais
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer
Mandeï fazer, de puro aço luminoso punhal
Para matar o meu amor e matei
Às 5 horas na Avenida Central
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer
Mandeï plantar, folhas de sonho no jardim do solar
As folhas sabem procurar pelo sol
E as raízes procurar, procurar
Mas as pessoas na sala de jantar
Essas pessoas na sala de jantar
São as pessoas da sala de jantar
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer
Essas pessoas na sala de jantar
Essas pessoas na sala de jantar
Essas pessoas na sala de jantar
Essas pessoas...

Panis et circencis (cujo título em latim, de tom solene, oficial, está errado pela indiferença confessa de seus autores – seria *Panem et circences*) foi gravada com uma entrada bombástica das trompas inglesas que anunciavam o “Repórter Esso”, noticiário que acontecia na hora do jantar, quando, supostamente, a família estaria reunida. Essa introdução, em si, no caso do noticiário, já era significativa, pois recriava a pompa cênica de entrada da nobreza inglesa. Quando a canção propriamente se inicia, uma percussão e um canto suave introduzem a letra. Essa letra fala dos valores familiares, conformados e acovardados: “As pessoas na sala de jantar são ocupadas em nascer e morrer”. Na voz de Rita Lee, a delação do conformismo:

¹³⁹ OS MUTANTES. *Os Mutantes*, 1968. Op.cit.

quis cantar minha canção iluminada de sol/
 soltei os panos sobre os mastros no ar
 soltei os tigres e os leões nos quintais
 ... mandei fazer, de puro aço luminoso punhal
 para matar o meu amor e matei
 às 5 horas na Avenida Central
 Mas as pessoas na sala de jantar
 são ocupadas em nascer e morrer.

Seu gesto tresloucado e fatal passa despercebido para os que estão anestesiados na aparência de normalidade. Nada os demove do cotidiano previsível. O arranjo busca o clima confuso que emanava das estruturas familiares naqueles tempos. A ordem, o asseio à mesa, o convívio ameno pela neutralidade de suas subjetividades. Neutralidades e alienações onde não cabia a paixão, a busca ou o descontentamento. O período, no entanto, invadido por marcuseanas palavras e alertado pela repressão policial ostensiva das ruas, queria demarcar territórios. E esses territórios estavam entre a “normalidade” e o brado trancado no peito dos jovens, principalmente.

A canção sofre uma interrupção como se a eletricidade fosse interrompida e os sons vão esmaecendo e morrendo. É reiniciada lentamente, em meio a uma imagem bucólica e suave e vai acelerando até que tudo fique frenético entre pistões (recurso semelhante ao utilizado pelos *Beatles* no *St. Peppers* de 1967) e guitarras tocando alucinadamente, repetindo a frase de acusação: “essas pessoas na sala de jantar”. Novamente uma interrupção brusca ocorre pelo som de um vidro que se estilhaça e passamos a ouvir ao fundo a valsa de *Strauss* (o mesmo *Danúbio Azul* de “2001- *Odisséia no Espaço*), que “embala” a família em seu repasto tranquilo. Ouvimos, então, os sons característicos de um jantar: talheres, conversas frugais do tipo: “me passa a salada, por favor” e a canção finda meio no ar, sem mais nada a comentar sobre “essas pessoas na sala de jantar”. Essa verdadeira crônica da família brasileira, muito além da letra ou da melodia agradável, sob uma avalanche de indicativos sonoros, apresenta a opção política de uma banda que discute os tempos em que vive.

Os Mutantes eram o instrumento para o desmonte da visão “sagrada” da família que orienta, conduz, protege, esclarece e (con)forma. A família, um dos baluartes da ditadura, haja vista a Marcha da Família pela Liberdade que deu apoio ostensivo aos militares pelas ruas logo após o golpe em 64, não comungava dos ideais de liberdade dessa geração que se

rebelava. A família brasileira, classe média, estava em paz com o ‘milagre’ que se operava na economia e fechava os olhos ao que já se sabia: os porões da ditadura estavam abarrotados de carne humana. Por isso, e por todo um código moral de que era depositária e defensora, a família passou a ser objeto de desconfiança e crítica.

Na Contracultura, uma das respostas a essa ‘*Célula Mater*’ foram as Comunidades Alternativas:

No seu interior, a própria organização econômica se torna comunal, uma nova forma de vida que significava a fuga da máquina e uma volta à natureza, vivendo do próprio trabalho, quase sempre manual¹⁴⁰.

Sabe-se, no entanto, que essas comunidades a médio prazo não se confirmaram como viáveis, pois, calcadas na visão libertária de convívio, supunham um alto grau de civilidade e fraternidade, difíceis para um grupo de hedonismo exacerbado. A dificuldade de conviver com um alto grau de personalidades heterogêneas deveria ser superada pelo desejo de ‘paz e amor’. Mas no dia-a-dia a experiência foi mais confusa e instável. Poucas comunidades resistiram.

Os Mutantes também tentaram formar uma Comunidade Alternativa ao pé da Serra da Cantareira¹⁴¹. Durante meses moraram, ensaiaram, receberam amigos e “viajaram” muito através de ácidos diversos. Era ‘o verdinho’, ‘o douradinho’, ‘o *black-power*’, ‘o tijolinho’.... cada um com uma promessa de viagem diferente. Uns mais visuais, outros mais auditivos, outros mais cheios de anfetamina, que deixava todos de maxilar travado.... viagens psicodélicas.

Maconha e ácido lisérgico eram considerados artigos de primeira necessidade na comunidade mutante. Consumidos diariamente, como pão ou café, chegaram a figurar nas anotações do livro-caixa que registrava os ganhos e gastos da banda. Eram indicados de uma maneira mais ou menos cifrada, como “chá” ou “do bão”¹⁴².

¹⁴⁰ PEREIRA, Carlos Alberto. Op.cit., p.82.

¹⁴¹ CALADO, Carlos. Op.cit., p. 227.

¹⁴² CALADO, Carlos. Op.cit., p.276.

Technicolor propõe, como em *A Little Help from my friend*, a mesma comunhão no desejo por desconhecidas sensações, longe da proteção familiar, do cotidiano, da organização racional que orienta e protege dos riscos que representam as aventuras longe de casa e as incursões pelo mundo das drogas. Servindo-se de citações e referências sonoras, o discurso polifônico que vai se construindo, embora apresente características cômicas, delata e propõe politicamente.

Technicolor¹⁴³

(Arnaldo Baptista / Rita Lee / Sérgio Dias)

Please don't you ever ask me things I wouldn't like to talk about
It's time to get in touch with things we always used to dream about

I'll take a train in technicolor
Come along be nice to me girl
Through the window, the nice thing on earth will pass by
Moving slowly
Through the wide screen I'm gonna see me kissing you babe

Oh! What a nice film we would be, if only you could come with me
It's time to get in touch with the things we only used to care about

In technicolor...

Vivências psicodélicas e projeções tecnológicas. Concomitantemente, um romantismo bucólico a perpassa – contra-sensos da Contracultura. Entre um romantismo bucólico rousseauneano e as vantagens tecnológicas da segunda metade do Século XX, a Contracultura opta pelos dois. Melhor do que viver é ser um filme, participar da sedução da ficção tecnológica – o cinema, onde uma história é contada com o desejo de que se cumpra seu destino de criador de novos mitos. Por outro lado, a bandeira de quem se sente prestes a tomar a liberdade com as mãos pela primeira vez na História. A canção faz alusão explícita às drogas, com suas visões em tecnicolor.

Technicolor se divide entre a visão da era do princípio do prazer e da fraternidade – *A Era de Aquarius* e a proximidade com o Grande Irmão de *1984*, que trata de uma sociedade

¹⁴³ “Por favor, jamais pergunte sobre coisas que não gostaria de falar/ Agora é hora de fazermos o que sempre sonhamos/ Vou pegar um trem em tecnicolor/ Seja legal e venha junto, garota/ Pela janela, a coisa mais agradável do mundo vai passar/ Movendo-se devagar/ Na grande tela de cinema eu vou me enxergar te beijando, garota/ Ah, que filme legal seria se você viesse comigo/ Agora é o tempo de fazermos aquilo que só a nós interessa/ Em tecnicolor...” (tradução nossa). In: *Jardim Elétrico*, 1971. Op.cit.

completamente subjugada pela ciência e a tecnologia. Uma esquizofrenia eivada de esperança e ironia. “It’s time to get in touch with things we always used to dream about”. Trata-se da mesma contradição encontrada nas canções dos *The Doors* : “We want the World, and we want it now!” e mais adiante : “You know we are ruled by TV!”¹⁴⁴. De um lado, a confiança num futuro libertador, de outro a inevitabilidade das forças de controle do mercado capitalista e seu aparato: publicidade, mídia, instituições oficiais. Essa visão crítica e de delação concorre com a percepção da inevitabilidade frente a um sistema que persiste, a despeito das resistências: “don’t you ever ask me things I wouldn’t like to talk about” - também estavam presentes na maioria das letras dos grupos de rock ingleses e americanos daquele momento: *Beatles, Led Zeppelin, Yes, King Crimson, Cream*, e outros.

O padrão interpretativo de Rita Lee é o mesmo de Mama Cass, dos *The Mamas and the Papas*, conjunto vocal que difundia o ideal hippie. A voz de Rita soa cheia, macia e com um balanço típico desenvolvido pelos californianos adeptos do “*flower power*” daqueles dias. Além disso, a canção faz uso da “língua contracultural”, o inglês – língua do *rock’n roll*. Assim, Os Mutantes identificavam-se esteticamente e moralmente com o espírito hippie, cujas experiências existenciais estavam embasadas em valores acima do bom-senso, acima de restrições moralistas, científicas (saúde, segurança – controles sobre a “ordem” do corpo – já expostas por Foucault) e de padrões estéticos estritamente ligados ao “bom gosto”.

A experiência existencial proposta, num hiper-historicismo, reúne conhecimentos adquiridos que não podem mais ser negados, longe da pretensa auto-suficiência vanguardista: cinema, drogas, a referência ideológica da língua inglesa daquele momento, o romantismo de nossos avós “Through the window, the nice thing on earth will pass by / Moving slowly” – um patchwork histórico de antigos e novos conhecimentos para indefinidas vivências.

¹⁴⁴ THE DOORS. An American prayer. Op cit. Faixa 17.



Fig. 08

Em *Qualquer Bobagem* encontramos o direito à preguiça, o direito de se fazer inutilidades, ouvir inutilidades, fazer nada, qualquer coisa que dê prazer, qualquer bobagem... hedonismo e experimentalismo. Sentir, se arriscar, até se arriscar a não fazer nada, contrariando a máxima: *Time is money*.

Qualquer Bobagem¹⁴⁵

(Tom Zé / Mutantes)

Chegue perto de mim
 Não precisa falar
 Acenda o meu cigarro
 Não queira me agradar
 Queira
 queira
 Não decida nem pense
 Não negue nem se ofereça
 Não queira se guardar
 Não queira se mostrar
 Queira
 Queira

Escute esta canção
 Ou qualquer bobagem
 Ouça o coração, amor
 Escute esta canção
 Ou qualquer bobagem
 Ouça o coração,
 Que mais, sei lá...

¹⁴⁵ OS MUTANTES. *Mutantes*, 1969. Op.cit.

Quem canta esses versos num arranjo de forma tão amorosa ao som de uma melodia harmoniosa é... gago – completamente gago. Quem pleiteia e embala a amada é o diferente. Inclui o grotesco, o ridículo, o outro para além do “príncipe encantado”: loiro, lindo, garboso, altivo, perfeito, anglocêntrico.

Para libertar a diferença precisamos de um pensamento sem contradição, sem dialética, sem negação: um pensamento que diga sim à divergência; um pensamento afirmativo cujo instrumento seja a DISJUNÇÃO; um pensamento do MÚLTIPLO - da multiplicidade dispersa e nômade que não limita nem reagrupa nenhuma das coações do mesmo; um pensamento que não obedece ao modelo escolar (que falsifica a resposta já feita), mas que se dirige a problemas insolúveis, quer dizer, a uma multiplicidade de pontos extraordinários que se descobre à medida que se distinguem as suas condições e que insiste, subsiste, num jogo de repetições.¹⁴⁶

Assim, o grotesco pode ser a leitura irreverente e revolucionária do sagrado da cultura oficial. Desvendar seus códigos é trabalho político, antes de tudo. Grotesco, rebaixamentos, dessublimações, dessacralizações, festa, hedonismo. É o fim da ingenuidade agressiva e otimista dos anos 60, fim da crença na transformação da história, fim do otimismo agressivo dos anos 60. Não adianta chorar: “este é o tempo que o tempo é”, onde mesmo a bobagem pode ser propósito válido.

Tempo no Tempo é uma versão feita de uma canção de John Phillis, o “Papa” John, dos *The Mamas and The Papas*. Esse conjunto californiano de folk-rock relia, à luz Contracultural, o cancionero norte-americano. O próprio nome do conjunto era uma proposta para as novas formações sociais celulares - “I prefer a Feast of Friends to the Giant Family”, faria coro Jim Morrison¹⁴⁷.

Tempo no tempo¹⁴⁸

(J. Phillis / versão: Os Mutantes)

Há sempre um tempo no tempo em que o corpo do homem apodrece
E sua alma cansada, penada, se afunda no chão
E o bruxo do luxo baixado o capucho chorando num nicho capacho do
lixo

¹⁴⁶ FOUCAULT. *Nietzsche, Freud & Marx*. Op. cit. p. 68

¹⁴⁷ THE DOORS. *ibidem*.

¹⁴⁸ OS MUTANTES. *Os Mutantes*, 1968. Op.cit.

Caprichos não mais voltarão
 Já houve um tempo em que o tempo parou de passar
 E um tal de homo sapiens não soube disso aproveitar
 Chorando, sorrindo, falando em calar
 Pensando em pensar quando o tempo parar de passar
 Mas se entre lágrimas você se achar e pensar que está
 A chorar; este era o tempo em que o tempo é!!

Essa canção acusa quem sonha que pode controlar o tempo, os desígnios, os desejos, as mudanças e experimentos. Infeliz na sua jaula feita de razão, o ser lamenta, tardiamente, o desperdício de não ter dado vazão às emoções. O corpo é decadente, mas rejeitando direitos naturais, o homem corre contra o tempo, pelo sucesso que não admite fracasso, nem a fraqueza ou o choro franco. Sem transcendências, o tempo é o aqui agora – das experiências, das sensações sem hierarquias.

Já não há muito do que sentir orgulho e desconfia-se do discurso oficial. O nobre é invertido e ridicularizado. O Homem, senhor do planeta, se diz o único animal racional pela voz, dita neutra, da ciência. O rebaixamento se faz pela própria espécie humana.

Vida de Cachorro, cantada como balada de amor, dengosa e maliciosa, ri com a possibilidade amorosa entre cães e sua própria ótica. Com os *Mutantes*, as críticas soam sempre como jogos irônicos, sem uma força real de revolta, sempre no espírito jovial dos tempos. Não mais a crítica aberta, mas tempos de carnavalização.

Vida de cachorro¹⁴⁹

(Rita Lee / Arnaldo Baptista / Sérgio Baptista)

Vamos embora, companheiro, vamos
 Eles estão por fora do que eu sinto por você
 Me dê sua pata peluda vamos passear
 Sentindo o cheiro da rua

Me lamba o rosto, meu querido, lamba
 E diga que também você me ama
 Eu quero ver seu rabo abanando
 Vamos ficar sem coleiras
 Vamos ter cinco lindos cachorrinhos
 Até que a morte nos separe, meu amor

¹⁴⁹ OS MUTANTES. *Mutantes e seus Cometas no País dos Baurets*, 1972. Op.cit.

Rita Lee, encarnando uma doce e ousada cadelinha, busca seu companheiro e lhe propõe ficarem sem coleiras (!), saboreando o amor. O arranjo, feito com guitarras de doze cordas, inclui “solos” caninos que uivam felizes em saudável pertinência amorosa. Estranhas aberrações discutem nossas pretensões antropocêntricas... com doçura.

O amor foi inventado como o fogo, a roda, o casamento, a medicina, o fabrico do pão, a arte erótica chinesa, o computador, o cuidado com o próximo, as heresias, a democracia, o nazismo, os deuses e as diversas imagens do universo.¹⁵⁰

Nessa canção, a referência ao romantismo amoroso é apontada com ironia. O amor, criação de uma civilização que, valorizando sentimentalismos, produz clichês que se esvaziam, desgastados pelas convenções. O deslocamento do mais alto sentimento, explorado comercialmente, se faz jogo de estranhamentos: “Até que a morte nos separe” é cardápio de outro casal num jorro afetivo encampado por cães de rua : “me dê sua pata peluda.../ Eu quero ver seu rabo abanando...”

Para Bakhtin, “esses rebaixamentos não têm um caráter relativo ou de moral abstrata, são pelo contrário topográficos, concretos e perceptíveis; tendem para um centro incondicional e positivo, para o princípio da terra e do corpo, que absorvem e dão à luz. Tudo o que está acabado, quase eterno, limitado e arcaico precipita-se para o “baixo” terrestre e corporal para aí morrer e renascer”¹⁵¹.

Na civilização, o cânone exige que tenhamos boas maneiras: “comer sem barulhos e com a boca fechada, não fungar, nem raspar a garganta, etc., isto é, disfarçar as saídas”¹⁵². As figuras grotescas que surgem são anunciadas porque são sempre elas as portadoras de novas reentradas para a vida. Vida e morte, sujeira e porcarias, alcançam a força do corpo, do animal, longe da beleza higienizada, consagrada, organizada. As imagens de vida implicam outras formas mais viscerais e elas trazem consigo a marca do alto e do baixo, da força e da doçura, do proibido, do renascimento.

Em *A hora e a vez do cabelo crescer*, cabelos longos e desregrados passam a ser valor numa sociedade que repassa um ideal repressor asséptico, apolíneo, anestesiado. A idéia de misturar cabelos longos, barbas e caspas festivas (estetizadas a despeito da norma) com as cores da bandeira brasileira, quando não se podia, pelo AI-5, fazer qualquer alusão “desrespeitosa” aos símbolos nacionais, era menos uma provocação do que uma alusão ao

¹⁵⁰ COSTA, Jurandir. *Sem fraude nem favor: estudo sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 12

¹⁵¹ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Op.cit. p.325.

¹⁵² Idem, p. 282.

projeto Contracultural pela liberdade sensorial. Na bandeira se ergue o símbolo subversivo de identificação instantânea: os longos cabelos soltos, naturais, anti-estéticos, mas profundamente sensuais, como captadores de sensações e experiências múltiplas.

A hora e a vez do cabelo crescer¹⁵³

(Arnolpho Lima Filho / Mutantes)

Venha ver as minhas cores
Ah, tá na hora do cabelo nascer
Hasteei o meu cabelo
Ah, para que o sol fique sabendo das coisas

O meu cabelo é verde e amarelo
Violeta e transparente
A minha caspa é de purpurina
Minha barba azul anil

Essa canção se inscreve no segundo movimento do rock como uma “segunda geração”, se considerarmos a primeira geração do rock o grupo de Jerry Lee Lewis, Chuck Berry, Little Richard, cujo representante mais popular foi o chamado “rei” Elvis Presley. Nesse segundo momento, após os grandes festivais hippies de *Monterrey Pop* e *Woodstock*, o rock se faz menos direto, mais “borrado” por pesquisas sonoras que traduzem uma maior gama de emoções além da alegria e a tristeza (ritmos festivos dançantes e baladas lentas). O órgão dos *The Doors*, bem como o virtuosismo “barroco” da guitarra de Jimmy Hendrix, já era uma lição aprendida. Um baixo vigoroso reforça ritmo e melodia, enriquecendo a harmonia. O padrão interpretativo da canção busca a força e a dramaticidade de um Joe Cocker e a letra soa impetuosa e imperativa, embora o verso “o meu cabelo é verde e amarelo” nunca se deixe ouvir com nitidez, “soterrado” por um ruído que o camufla (auto-censura?).

A idéia de uma geração hippie-tropicalista se imiscui aos símbolos sagrados do Estado: a bandeira, as cores verde e amarelo, o azul anil, com sua rima insistente e “batida” com Brasil. E para além das cores nacionais, símbolos Contraculturais se permitem outras fatias do mundo – a purpurina, a cor violeta e a transparência. Outras paragens, outros sentidos e percepções, alardeados em pleno sol. E a polifonia se enriquece em suas múltiplas citações...

¹⁵³ OS MUTANTES. *Mutantes e seus Cometas no País do Baurets*, 1972. Op.cit.

Dialogando com o discurso oficial dos símbolos intocáveis da nacionalidade e com um dos mestres do cinema novo, Nelson Pereira dos Santos (*A Hora e a vez de Augusto Matraga*, sobre um conto de Guimarães Rosa) representante daquele movimento em que uma crítica deveria ser exposta como um brado¹⁵⁴, constrói-se uma outra leitura possível, hedonista e sensorial, do estar em “*terra brasilis*”.

Como na cultura medieval oficial, os tempos da ditadura militar no Brasil implicavam medo, seriedade e docilidade aos cânones do poder. Mas a própria Igreja soube que “os tonéis de vinho explodiriam se de vez em quando não fossem destapados e não se deixasse penetrar um pouco de ar”¹⁵⁵, já que “toda lei está sujeita não somente a ser desobedecida como até mesmo a cair, se não cumprir minimamente seu compromisso com o Princípio do Prazer”¹⁵⁶. Coisa que a ditadura militar não soube ver. De qualquer modo, outros aparatos, como o próprio mercado, incumbiram-se de proteger e veicular manifestações irreverentes que, afinal, não se tinha ilusão, produziam lucros.

Paródia, carnavalização, outra estética como bandeira para nova sexualidade, uma diferente inserção na *polis* tomada pelos coturnos são anunciadas através de diversas imagens, dentre elas a do inferno, que é segundo Bakhtin, “um dos elementos marcantes da carnavalização”¹⁵⁷.

Ave, Lúcifer é uma canção compassada que, numa tonalidade grave e suave, fala de um outro Éden. Não mais o Éden oficial, católico-apostólico-romano, dantealeghieriano – asséptico e ordenado, celestial - mas um Éden infernal, repleto de sensações: odores, paladares, festas, sensualidades, onde o pecado é negado.

Em *Ave, Lúcifer*, o corpo busca se embriagar, busca a nudez, o risco contra a sensatez, como fizeram Francisca de Rímimi e Paolo em luxuriosas leituras que os arrastaram para a eternidade dos ventos infernais¹⁵⁸. E frente àquela paixão arrebatada e inconseqüente, o próprio poeta, cúmplice, desfalece e cai, “como cai um corpo morto”¹⁵⁹.

¹⁵⁴ Jean Claude BERNARDET no artigo “Nota sobre *Tudo Bem*”, discorrendo sobre o Cinema Novo afirmava: “cada filme torna-se uma visão/análise/crítica global do sistema (...) Os autores atribuem a estes filmes um caráter de exemplaridade global, cujas intenções é desvendar e criticar os mecanismos da sociedade de classe num país subdesenvolvido”. In: Revista de cinema *Cine Olho*, nº5/6, jun/jul/ago, 1979. p. 27.

¹⁵⁵ BAKHTIN. *A cultura popular...* Op. cit. p. 65.

¹⁵⁶ KEHL, Maria Rita. *A Mínima Diferença: masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 34.

¹⁵⁷ BAKHTIN. *Idem*, p. 69.

¹⁵⁸ “Ao ler que, perto, a boca desejada / sorria, e foi beijada pelo amante, / este, de quem não fui mais apartada, / os lábios me beijou, trêmulo, arfante. / Galeoto achamos nós no livro e autor: / e nunca mais foi a leitura adiante”. In: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, Brasília: INL, 1984. versos 133 a 138, do Canto V, vol. I - Inferno. p. 144.

¹⁵⁹ *Idem*, *ibidem*.

E Rita pede, relendo a Salomé bíblica - decadente, símbolo da sensualidade maligna – não mais o santo João Batista, mas o próprio Lúcifer, em uma bandeja.

Ave, Lúcifer¹⁶⁰

(Arnaldo Baptista / Rita Lee / Élcio Decário)

As maçãs
 Envolvem os corpos nus
 Nesse rio que corre
 Em veias mansas dentro de mim

Anjos e arcanjos
 Não pousam neste Éden infernal
 E a flecha do selvagem
 Matou mil aves no ar

Quieta, a serpente se enrola
 Nos seus pés
 É Lúcifer da floresta
 Que tenta me abraçar

Vem amor
 Que um paraíso
 Num abraço amigo
 Sorrirá pra nós, sem ninguém nos ver

Prometa
 Meu amor macio
 Como uma flor cheia de mel
 Pra te embriagar, sem ninguém nos ver

Tragam uvas negras
 Tragam festas e flores
 Tragam corpos e dores
 Tragam incensos odores

Mas tragam Lúcifer pra mim
 Em uma bandeja pra mim

A melodia, buscando o lúgubre dos tons menores, é edulcorada, no entanto, pelo contraponto com a letra. A canção, apropriando-se de uma melodia suave e agradável ao ouvido, subverte-a na letra. Novamente um diálogo associa e discute subversão e pertinência, sagrado e pecado, prazer e proibido.

¹⁶⁰ In *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado*, 1970.

Rebaixamentos, inversões, o riso sobre o terror, imagens sagradas postas na praça pública e recobertas de injúrias... deslocando temores, reconstruindo relações, desvendando o inatingível, brincando com os tabus, lambendo-se na luxúria do proibido. Bakhtin percebe que “o verdadeiro sério, aberto, não teme nem a paródia nem a ironia, nem as formas do riso reduzido, pois ele sente que participa de um mundo inacabado, formando um todo”¹⁶¹.



Fig. 09

Esse mundo inacabado, palco de descobertas não tem hierarquias ou áreas sombrias, sacralizadas. A irreverência é a revolução. No entanto, os rebaixamentos se fazem sob a leveza do riso sem, contudo, tornarem-se menos agudos. E fala-se de um corpo

aberto e incompleto (que se) mistura com o mundo, confundindo os animais e as coisas. É um corpo cósmico que representa o conjunto do mundo material e corporal em todos os seus elementos (...) encarnando todo o universo material e corporal, concebido como o inferior absoluto (...) como um campo semeado que começa a brotar ¹⁶².

A brincadeira que acusa hierarquias, longe do cânone predeterminado, longe da lógica racional, propõe transcendências e misticismos como parte de um outro cardápio de delícias

¹⁶¹ BAKHTIN. A cultura popular... op.cit., p.104.

¹⁶² Idem, p.24.

cósmicas. Não mais lágrimas, penas infernais, lamúrias por um gozo condenado, mas regozijos de uma festa ecumênica, secular, herética, mágica.

Saravá é uma releitura dos “Pontos de Umbanda”. Essa idéia de ponto de umbanda é recorrente no Tropicalismo, como resgate de uma crença desprestigiada pela cultura oficial, mas que pelos tropicalistas é reforçada e glamurizada.

Saravá¹⁶³

(Arnaldo Baptista / Rita Lee / Sérgio Dias)

Saravá, saravá
Eu canto o novo hino da paz

Eu canto bem alto
Pra todos ouvirem
Desde o Amazonas
Até o Rio, a paz
Até o céu!

Uma batucada caribenha à Carlos Santana, um dos mais festejados músicos surgidos no *Woodstock*, une-se a uma bateria rock e à guitarra chorosa e possante de Jimmy Hendrix, que arrasta a canção numa corrida de carro... O canto é de celebração e tendente ao rock progressivo, psicodélico (próprio para embalar viagens de ácidos ou cogumelos...) desde o Amazonas, matas e índios, ao Rio, a megalópole, símbolo do Brasil. Saravá é pedido de bênção, concedida pelos deuses africanos, aos que buscam a paz. Uma paz múltipla, telúrica, elétrica... planetária. Um hino da paz hippie-tropical.

As constantes citações e analogias fazem parte do recurso da paródia da qual se servem *Os Mutantes*. Assim é que, ao contrário da percepção de Adorno¹⁶⁴, que vê nas constantes citações o empobrecimento necessário para que as canções possam ser mais facilmente assimiladas, são sobre esses fragmentos identificáveis que um discurso político e crítico se constrói.

¹⁶³ OS MUTANTES. *Jardim Elétrico*, 1971. Op.cit.

¹⁶⁴ “A outra (necessidade para que seja aceita) é de que o material recaia dentro da categoria daquilo que o ouvinte sem conhecimentos musicais chamaria de música “natural” (...) fórmulas (...) às quais ele está acostumado. Essa linguagem natural, para o ouvinte americano, provém de suas primeiras experiências musicais, as cantigas de ninar, os hinos cantados no culto dominical, as pequenas melodias assoviadas no caminho de volta da escola para casa”. ADORNO, Theodor W. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel (org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994.(col. grandes cientistas sociais, n. 54). p. 122.

As citações a que recorrem *Os Mutantes*, embora de reconhecimento público, não tornam as canções mais palatáveis ou “naturais”, devido ao riso que subjaz como crítica e dessacralização dessas mesmas referências originais. Nessa linha vem a calhar a primeira gravação de *Batmacumba* de Gilberto Gil, depois regravada por ele próprio, num namoro às claras com a poesia concreta. A Macumba, oriunda de um “povo primitivo”, que por nós foi escravizado, ou seja, que já nos serviu de capacho, é ressignificada esteticamente através da fusão com a linguagem sofisticadíssima de uma das mais famosas “escolas” da poesia brasileira – a Poesia Concreta – branca, hegemônica, vanguardista e elitista. Gilberto Gil é um negro de formação universitária, que de posse de uma sólida cultura canônica, brinca com ela, sonoramente.

Batmacumba¹⁶⁵

(Gilberto Gil / Caetano Veloso)

Batmacumbayêê batmacumbaobá
 Batmacumbayêê batmacumbao
 Batmacumbayêê batmacumba
 Batmacumbayêê batmacum
 Batmacumbayêê batman
 Batmacumbayêê bat
 Batmacumbayêê ba
 Batmacumbayêê
 Batmacumbayê
 Batmacumba
 Batmacum
 Batman
 Bat
 Ba
 Bat
 Batman
 Batmacum
 Batmacumba
 Batmacumbayê
 Batmacumbayêê
 Batmacumbayêê ba
 Batmacumbayêê bat
 Batmacumbayêê batman
 Batmacumbayêê batmacum
 Batmacumbayêê batmacumba
 Batmacumbayêê batmacumbao
 Batmacumbayêê batmacumbaobá

¹⁶⁵ OS MUTANTES. *Os Mutantes*, 1968. Op.cit.

Batmacumba é introduzida num “*Canto de Linha*” (cada Orixá possui o seu), para dar acesso às guitarras sob atabaques africanos. Um esgarçamento elétrico percorre toda a canção, destruindo a limpidez do som, da própria *performance* das guitarras, dando-se a sentir como se estivesse fora de foco, sem limpidez, sujo, hesitante. O ruído como elemento de construções musicais. A harmonia é permanentemente arranhada por uma guitarra como que em curto-circuito. Num mesmo caldeirão mágico, ritual, africano, são fervidos e fundidos os signos de uma era industrial: *Batmans* dos quadrinhos, o yêyê das inocentes e provocativas incursões de Roberto Carlos pelo Rock no início dos anos 60, dos próprios *Beatles* inocentes desse período e a sonoridade dura e ríspida de um gesto: Bate! Outros sons são identificáveis e num caldeirão vão se somando e construindo uma canção-batuque-guitarra.

O solo da guitarra segue “em curto”, remetendo a motes nordestinos, com alusões a *Asa Branca* e outras do cancionero caboclo, apoiando incursões africanas num suporte eletrônico, para fazer um jogo com a erudição hegemônica. Jogos de crenças, limites e apropriações. “Lugar de negro é...” no jogo inteligente e carnavalesco dos descontentes. São os mestiços místicos de uma era eletro-eletrônica...



Fig. 10

Na Idade Média, o universalismo e a liberdade do riso ligavam-no a outra característica marcante: sua relação essencial com a verdade popular não-oficial. E tão

visceral foi a força dessas manifestações que, mesmo em destroços, traços da pujança dessa cultura permanecem em imagens sempre recorrentes. A carnavalização avança pelo Renascimento com Rabelais, atingindo Cervantes. É assim que, também entre roqueiros, nada eruditos, resgatou-se a umbanda bem como Dom Quixote e seu Sancho Pança.

Em *Dom Quixote* o cerimonial e ideal cavaleirescos rebaixados são expostos no grande ventre de Sancho Pança, seu apetite e sua sede... profundamente farsescos, que representam o “corretivo popular da gravidade unilateral das pretensões espirituais”¹⁶⁶ no grotesco cavaleiro. Na canção dos Mutantes temos a paródia da paródia. A canção propõe um resgate sob um desejo de libertação dos dois personagens. Um desejo de vê-los folgando, divertindo-se e virando atração televisiva, mascando chicletes, torcendo para que escapem do “triste caminho... sua chance em chicote”, sem pretensões espirituais repressoras, sem crítica, mas com aspirações pela libertação, longe dos fantasmas dos moinhos, do chicote, e dos tristes ideais.

Dom Quixote ¹⁶⁷

(Arnaldo Baptista / Rita Lee)

A vida é um moinho
 É um sonho o caminho
 É do Sancho, o Quixote
 Chupando chiclete
 O Sancho tem chance
 E a chance é o chicote
 É o vento e a morte
 Mascando o Quixote
 Chicote no Sancho
 Moinho sem vinho
 Não corra me puxe
 Meu vinho meu crush
 Que triste caminho
 Sem Sancho ou Quixote
 Sua chance em chicote
 Sua vida na morte
 Vem devagar
 Dia há de chegar
 E a vida há de parar
 Para o Sancho descer
 E os jornais todos a anunciar
 Dulcinéia que vai se casar
 Vê, vê que tudo mudou
 Vê, o comércio fechou
 Vê e o menino morreu

¹⁶⁶ BAKHTIN. *A cultura popular...* Op.cit. p. 19/20.

¹⁶⁷ OS MUTANTES. *Mutantes*, 1969. Op.cit.

E os jornais todos a anunciar
Armadura e espada a rifar
Dom Quixote cantar na TV
Vai cantar pra subir

A introdução é grandiosa, “sampleada” de *Ben-Hur*, quando de sua entrada triunfal em Roma, cujo tema é intercalado com a Marcha Triunfal da ópera *Aída*. A canção prepara a entrada para Sancho, o anti-herói gorducho e preguiçoso. Um Macunaíma espanhol sobre um burrico nada nobre, com propósitos nada heróicos.

Interessante lembrar que “cantar pra subir” é procedimento cerimonial, ainda que não oficial, mas profundamente nacional, enraizado na umbanda. Canta-se ‘o ponto’ para que o espírito liberte o “cavalo”, o médium, e retorne ao mundo dos espíritos.

Mas também aparecer na TV implica promover a obra na mídia, buscando pontos no Ibope para a ampliação de um público consumidor. A canção identifica certamente o som designativo do programa do Chacrinha (onde caberia uma dupla tão esdrúxula se apresentar?) – “Palmas para o Dom Quixote que ele merece!”. Canta-se para subir no Ibope, canta-se para liberar o “cavalo”. A liberdade desejada aos desditosos anti-heróis. Pequenos personagens sonhadores que não precisam do espírito heróico das canções de protesto.

Os versos “dia há de chegar/ e a vida há de parar/ para o Sancho descer/ pro Quixote vencer” foram acusados de serem atentatórios ao governo e devidamente censurados na época, pelo coronel Aloysio de Souza, bem como “armadura e espada a rifar”, por conterem uma crítica velada ao exército.

E a canção encerra com uma citação dos primeiros acordes de *Disparada*, uma das canções modelo de protesto, sob uma chuva de gargalhadas.



Fig. 11

Dom Quixote enseja um final mais preguiçoso e prazeroso para essa dupla trapalhona, cujos sonhos ninguém leva a sério. Espera-se que, pelo menos, o “mundo pare” para que Sancho possa sair, descer, desistir, descansar, “curtir”, mascando um chiclete, bebendo uma (velha) Crush...

O ritmo de um mundo construído para a competência no trabalho envolve o desgaste estressante e inútil de pessoas envolvidas na produção. A velocidade imposta pelo capital é denunciada pelos muros da cidade, em grafite já referido na abertura do capítulo sobre a Contracultura – “pare o mundo que eu quero descer”. Sobre essa percepção da velocidade vertiginosa dos tempos modernos, Berman esclarece:

Esse mundo maravilhoso e mágico é demoníaco e aterrorizador, a girar desenfreado e fora de controle, a ameaçar e a destruir, cegamente, à medida que se move¹⁶⁸.

Mas tudo mudou, o comércio fechou e o menino morreu (Edson Luis? Alexandre Vanuchi Leme? tantos meninos e meninas morriam naqueles dias...).

Os Mutantes estão exatamente na confluência entre o Tropicalismo e a Contracultura; entre a guerrilha que se organizava contra a ditadura e a guerrilha do gozo; entre a MPB e o rock; na rica confusão que aflorou nas manifestações da esquerda. Com suas posturas cênicas, sonorizações e letras de músicas, delatam e divertem um público ávido pela

¹⁶⁸ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1986. p. 99.

alegria, sobrevivendo em tempos áridos, perigosos e lúgubres, com o nariz apontando para ventos mais sensuais, irônicos e carnavalizados. Ironia e desejo. E uma festa irônica retumbava no ar.

Dois mil e um é um rock básico dos anos 70. Harmonia, melodia e arranjo. Faz parte da escola clássica do rock-pop, com alguns traços do rock progressivo. Mas, como uma peça tropicalista, ele não tem só uma linguagem. É cênico, performático e múltiplo. Com muitas citações, a canção comenta uma idéia confusa que imperava naqueles tempos, via mídia: o homem na lua e a idéia do país do futuro são satirizados.

Dois mil e um¹⁶⁹

(Rita Lee / Tom Zé)

Astronauta libertado
 Minha vida me ultrapassa
 Em qualquer rota que eu faça
 Dei um grito no escuro
 Sou parceiro do futuro
 Na reluzente galáxia

Eu quase posso falar
 A minha vida é que grita
 Emprenha e se reproduz
 Na velocidade da luz
 A cor do sol me compõe
 O mar azul me dissolve
 A equação me propõe
 Computador me resolve

Astronauta... (refrão)

Amei a velocidade
 Casei com 7 planetas
 Por filho, cor e espaço
 Não me tenho nem me faço
 A rota do ano-luz
 Calculo dentro do passo
 Minha dor é cicatriz
 Minha morte não me quis.

Astronauta... (refrão)

Nos braços de 2.000 anos
 Eu nasci sem ter idade
 Sou casado sou solteiro

¹⁶⁹ OS MUTANTES. *Mutantes*, 1969. Op.cit.

Sou baiano e estrangeiro
 Meu sangue é de gasolina
 Correndo não tenho mágoa
 Meu peito é de sal de fruta
 Fervendo num copo d'água

Astronauta... (refrão)

A canção abre com um refrão de pretensões cósmicas “aberto ao espaço intergaláctico”, como as imagens que invadiam várias áreas da cultura, inclusive a moda vinda da França. *Courrèges* produzia roupas que falavam desse tempo em que a humanidade estaria preste a povoar o universo, mas, de acordo com sua proposta, com elegância (sic!). Esse mesmo refrão, no entanto, ganha um arranjo que soa como a “moda de viola” do interior do Brasil. Assim, dois textos geram o paradoxo que nem bem reafirma o futuro, nem bem o passado, mas confirma dois presentes ironicamente coexistentes.

No centro da canção, o terror do infinito é lembrado pela reprodução sonora do tema do filme de Kubrick, “*2001, Uma Odisséia no Espaço*”, o *Lux Aeterna* de Ligeti quando, depois do enlouquecimento de Hall, o computador responsável pelo módulo, mergulha o astronauta no desconhecido, no nada do vácuo, rumo ao final-reinício (?) dos tempos. No meio do efeito sonoro que identifica o momento em que Hall desgoverna a nave e o homem perde o rumo e seu auto-governo, ouve-se o som de uma buzina de carro (!) bem longe do vácuo sideral, bem perto de nossas esquinas.

A citação sonora indica uma dialogia sonora construída entre texto e arranjo, ficando clara a ironia aos sonhos de um futuro tão charmoso que se pregava para o país, como o que é vislumbrado no início do filme, quando é mostrado o *modus vivendi* interplanetário. A idéia de ver o Brasil num projeto visionário de progresso, que ficava implícito no discurso oficial, sofre a galhofa crítica como resposta – de Rita e Tom Zé. O urbano e o rural fazem parte do universo desse astronauta tropicalista que, admitindo nascer dos braços de dois mil anos com sangue de gasolina e com peito de sal de frutas, corre sem mágoa, sem idade, nem nacionalidade e que é libertado em “reluzente galáxia”, pois é “parceiro do futuro”.

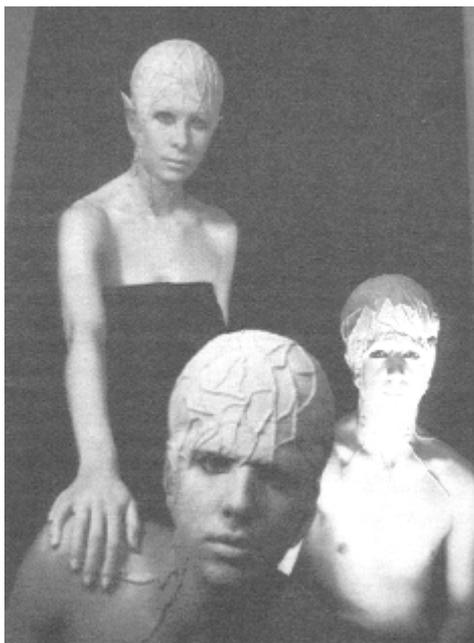


Fig. 12

Essas “brincadeiras” não passavam despercebidas, até porque “a paródia prospera em períodos de sofisticação cultural que permitem aos parodistas confiar na competência do leitor”¹⁷⁰. Podem-se aí incluir o espectador e o ouvinte.

Bakhtin nos lembra que o conhecimento detido pela Igreja e o Poder Feudal, e mesmo a ciência dos tempos das Luzes, cumpriram sempre com o desígnio de manter o temor aos leigos, inventando um *topos* da verdade posta acima da compreensão e acesso dos cidadãos. A cultura oficial manteve sempre o temor do desconhecido para garantir a docilidade e a distância. “É preciso não perder de vista o papel enorme que desempenha o medo cósmico – medo de tudo que é incomensuravelmente grande e forte”. Porém a cultura popular, ignorando esse temor, “aniquilava-o por meio do riso, da corporificação cômica da natureza e do cosmos, pois ela estava fortalecida na base pela confiança indefectível no poder e na vitória final do homem”¹⁷¹.

O projeto de uma vida livre possuía esse viés fantasioso de se poder dar as costas para o equívoco e reiniciar um caminho mais lúdico, estético e telúrico. O proibido e o oculto deixavam de ser “Verdade”, deixavam de ser barreiras sagradas. O discurso militar impunha a “ordem”, através do respeito aos cânones comportamentais e da submissão ao ritmo da produção. Esse discurso atravessava, como faca irônica, a possível crença em qualquer resgate pelas forças instituídas, pois essa ordem não visava a segurança, a alegria ou o acesso às

¹⁷⁰ HUTCHEON, Linda. Op.cit., p.31.

¹⁷¹ BAKHTIN. *A Cultura popular ...* Op. cit. p.294.

determinações públicas (já que a censura se encarregava de filtrar as informações). A ordem da caserna desejava cercear expressões pessoais em nome de um governo sem réplicas e a alienação e a submissão seriam bem vindas.

Alienação e submissão à ordem foram um dos alvos favoritos dos *Mutantes*, chamados genericamente de “caretics”. Sob a ótica marxista, alienação é a submissão às forças de produção que espoliam do trabalhador seu bem mais precioso – sua força de trabalho (que é a capacidade de transformar a natureza para sua própria reprodução), permitindo que a mais-valia dê livre curso a uma acumulação de capital imoral.

O espelhamento da Contracultura no Brasil, por ter sua origem nas classes médias dos países desenvolvidos, trouxe o mesmo foco de ataque: as classes médias, seu conformismo e indiferença. O anseio por ascensão social e o consumismo foram a versão que a Contracultura deu aos conceitos de “alienação” e “burguesia”.

A “burguesia”, deixando de ser exclusivamente a classe detentora dos meios de produção para exploração da força de trabalho proletária, soma a conotação de “careta”, independente de sua ocupação. Ser “burguês” é mais uma questão moral do que de realidade concreta. O “burguês” é um “careta” por ter medo de se arriscar com novas formas de pensamento sob a ação das drogas, mas também por se submeter a um comportamento convencional, completamente moldado pela crença na etiqueta, nas hierarquias sociais, na submissão aos limites dos papéis sexuais, além dos dogmas da religião oficial.

Senhor F é uma canção que fala desse “burguês” que cumpre um destino alienado do prazer.

Senhor F¹⁷²

O Senhor “F”
Vive a querer
Ser Senhor “X”
Mas tem medo de nunca voltar
A ser o Senhor “F” outra vez

O Senhor “X”
É o herói que na TV
Nunca perde o seu chapéu
E faz o Senhor “F” sonhar

Sonhar em ter pros outros ver
Olhos azuis

¹⁷² OS MUTANTES. Os Mutantes, 1968. Op.cit.

Ter um carro igual ao de “X”
E conquistar a mulher do patrão

Dê um chute no patrão
Dê um chute no patrão
Dê um chute no patrão

Você também
Quer ser alguém – abandonar
Mas tem medo de esquecer
O lenço e o documento outra vez

Dê um chute no patrão
Dê um chute no patrão
Dê um chute no patrão

Na letra, a definição da posição política combatida pela “guerrilha” comportamental que foi o Tropicalismo: a cobiça, a inveja, a ambição por posições sociais e bens de consumo são denunciadas. Alusões ao conformismo e à covardia, submissão à hierarquia social e um sub-reptício complexo de inferioridade em relação aos padrões estéticos europeus (o desejo de ter olhos azuis). A citação de *Alegria Alegria* (sem lenço sem documento...) de Caetano Veloso sugere “ao mesmo tempo um anarquismo de inspiração hippie e uma certa despreocupação “alienada”¹⁷³ que o personagem (Senhor F) já ousou viver um dia. E, por fim, o recado claro da solução do dilema: “Dê um chute no patrão”. Patrão que encarna e representa o “sistema”, o careta, o “*establishment*”, o “*status quo*”. Alinhados com a Contracultura, sua fórmula resistiu durante o mesmo período em que se desenvolveu e subsistiu o movimento. Nos primeiros anos da década de 70, movimento e grupo foram desaparecendo.

Em *O Relógio*, a idéia da inutilidade da tecnologia na resolução dos problemas humanos, na promoção da felicidade, se repete.

O Relógio¹⁷⁴

(Os Mutantes)

Meu relógio parou
Desistiu pra sempre de ser

¹⁷³ MALT; TEIXEIRA; FERREIRA. Op.cit., p. 65.

¹⁷⁴ OS MUTANTES. *Os Mutantes*, 1968. Op.cit.

Antimagnético
 Vinte e dois rubis
 Eu dei corda e pensei
 Que o relógio iria viver
 Pra dizer a hora
 De você chegar
 Não andou e eu chorei
 Dois ponteiros parados a rir
 São à prova d'água
 Vinte e dois rubis
 Que vantagem eu levei
 Em ter um relógio
 Que é suíço ou inglês
 Sem andar
 A que horas você vai chegar?
 E no mar me atirei
 Com o relógio nas mãos eu pensei
 Ele é à prova d'água
 Vinte e dois rubis

Em *O Relógio*, a mesma visão crítica Contracultural sobre o papel da tecnologia empregada para a orientação do mundo do trabalho, da competição, eficiência e ordem. O relógio, de alta tecnologia (“vinte e dois rubis”), falha por não garantir a orientação da vida rumo à felicidade e, portanto, é inútil. A publicidade engana com os méritos de um equipamento sofisticado que, na verdade, só tem precisão para me acorrentar e me desviar do meu verdadeiro rumo – o prazer. A brincadeira final sobre o valor dos avanços tecnológicos, e do valor dado ao consumo pelo mercado, é explorada no momento em que o suicídio está prestes a ocorrer por afogamento e o dono do relógio dá-se conta que o relógio não será prejudicado por ser à prova d’água. Ironicamente a superioridade da tecnologia sobreviverá à sua comprovada inutilidade e mesmo à tragédia que se abate sobre o infeliz possuidor.

A obra dos *Mutantes* visita cada uma das idéias da “plataforma Contracultural”, suas rebeldias e idiossincrasias. No entanto, a proposta não é agressiva, mas paródica, o que os torna livres para buscarem nos muitos tons, sons, ritmos, arranjos e raízes musicais, as molduras e veículos de suas letras sempre significativas.

Em *Balada do Louco*, a loucura é revisitada, não apenas pelas idéias (pouco) compreendidas de Foucault, mas também de Thoreau, além da revisão da consciência como valor absoluto, com as drogas. A assertiva de ser a razão a única via para o conhecimento é redargüida pela Contracultura e o contrário é reafirmado: “Se eu posso pensar, que deus sou eu?”. O pensamento lógico é visto como uma estreiteza, um empobrecimento das muitas

possibilidades da percepção e do conhecimento. Outras seriam a intuição, a loucura e a transcendência mística, como o êxtase.

Balada do Louco¹⁷⁵

(Arnaldo Baptista / Rita Lee)

Dizem que sou louco
 Por pensar assim
 Se eu sou muito louco
 Por eu ser feliz
 Mais louco é quem me diz
 E não é feliz
 Não é feliz
 Se eles são bonitos
 Sou Alain Delon
 Se eles são famosos
 Sou Napoleão
 Mais louco é quem me diz
 E não é feliz
 Não é feliz
 Eu juro que é melhor
 Não ser o normal
 Se eu posso pensar
 Que Deus sou eu
 Se eles têm três carros
 Eu posso voar
 Se eles rezam muito
 Eu já estou no céu
 Mais louco é quem me diz
 E não é feliz
 Não é feliz
 Eu juro que é melhor
 Não ser o normal
 Se eu posso pensar
 Que Deus sou eu
 Sim, sou muito louco
 Não vou me curar
 Já não sou o único
 Que encontrou a paz
 Mais louco é quem me diz
 E não é feliz
 Eu sou feliz.

¹⁷⁵ OS MUTANTES. *Mutantes e seus Cometas no País do Baurets*, 1972. Op.cit.

Essa canção, uma das mais regravadas por outros intérpretes, sofreu leituras diferentes. Mas, naquele momento, a canção afirmava a loucura como novo valor, pondo em dúvida a razão como via de acesso à felicidade.

Como era a tônica do trabalho do grupo, a melodia citava dialogicamente outros textos e contextos por referências melódicas inusitadas. A canção começa com uma melodia chorosa, estranha ao rock, e só na segunda parte uma cítara é dedilhada ao fundo, levando a melodia para o exotismo das religiões e hábitos orientais. Referências orientais já eram marcas do rock, como o eram da visão Contracultural como um todo. George Harrison, dos *Beatles*, inscreveu na música o que o Oriente já vinha fazendo pelos livros e códigos estéticos. Em *Woodstock*, em 1967, Ravi Shankar fez sua entrada no cenário do rock, inaugurando o “indianismo fast-food”.

A loucura “me” coloca fora de um mercado que cria formas associadas ao “ter”: beleza, dinheiro, carros, religião, posição social. Mas a canção fala do movimento que estaria tomando conta das pessoas como uma doença boa. “Já não sou o único” fala dessa sensação de se sentir feliz longe da tecnologia, da moda, da publicidade e da lógica, que estaria se alastrando. A Contracultura é contra a lógica e a sanidade construída, modelar, modeladora – opressora.



Fig. 13

O mundo dos cidadãos respeitáveis, lógicos, coerentes, que se esforçam para ter carros, bens, beleza, para obter um lugar no céu, possui um preço alto demais: o preço da felicidade. Buscar “ter e ser” é uma construção muito mais insana, porque cruel. A sociedade

imposta, fundada sobre o esforço e a lógica, não permite o vôo do espírito, o devaneio, o sonho no cotidiano. Em *Balada do Louco*, sem mais ilusões, o sujeito busca substituir ou prescindir do industrializado, rotulado, manipulado e manipulável para que esse círculo se rompa. A saída é a insanidade reparadora, corajosa, despossuída. Respeitabilidade e sucesso são apenas mais uma ilusão.

O perigo de se permitir ser cooptado pelo sistema impõe uma dependência ao mundo tecnológico que é, de longe, muito mais insano, ilógico e perigoso. A ansiedade de consumo e a dependência da tecnologia torna o homem ridículo e absurdo. Em *Meu Refrigerador não funciona*, a dificuldade com um eletrodoméstico aponta os limites da tecnologia no rol dos acessórios imprescindíveis à felicidade, apontando o absurdo no extremo dessa idéia.

MEU REFRIGERADOR NÃO FUNCIONA¹⁷⁶

Yeah
 I feel good
 Yeah
 I feel lite
 Now, you know that I'm no good alone
 No good alone I miss you
 Baby, tell me baby
 Say you do baby
 I know one thing you don't
 Try me, honey
 Try to get someone lovin' baby
 Try me late tonight
 Don't say may be tonight, yeah
 Try everything you want
 But try me baby
 Singing our song
 Try my honey
 I miss you
 Don't wanna be alone
 Come soon, baby
 You gotta give someone love

¹⁷⁶ “Sim, / Eu me sinto bem, / É isso, / Me sinto leve / Agora você sabe que não fico bem sozinha / Nada bem sozinha, sinto sua falta / Baby, diga-me, / Diga que sim / Sei de uma coisa que você não sabe / Prove-me, doçura / Tente dar amor para alguém, baby / Prove-me hoje à noite / Não diga talvez / Tente tudo o que quiser / Mas prove-me, baby / Cantando nossa canção / Prove minha doçura / Sinto sua falta / Não quero ser sozinha / Venha logo, baby / Você deve dar seu amor a alguém”. (tradução nossa). OS MUTANTES. *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado*, 1970. Op.cit.

O meu refrigerador não funciona
 Eu tentei tudo
 Eu tentei de tudo
 Não funciona
 Não, não, não
 O meu, o meu
 O meu refrigerador não funciona.

Nessa canção, a dialogia é explícita quando duas línguas percorrem uma mesma melodia com sentidos diametralmente opostos, jogando com idéias que não se explicam, não se completam, mas denunciam valores e causas de sofrimentos equivalentes, ainda que díspares. Pelo canto, na interpretação de Rita e depois de Arnaldo, percebe-se que um sofrimento análogo se afirma. Pela letra, o absurdo de suas causas: em português, o refrigerador quebrou e o seu proprietário entra em desespero. Em língua estrangeira, o desespero existencial, amoroso e sexual.

Em inglês, a letra convida a uma relação sexual onde tudo pode ser experimentado. ‘Prove-me, doçura.../ Tente tudo o que quiser’. O solo é feito por Rita Lee nos moldes da *soul singer* Janis Joplin, com gritos lancinantes e sensuais. O ritmo é quente e lento, psicodélico....

Em português, o *non-sense* dá fundo a um solo virtuoso de órgãos, pistões e guitarras. E o desespero se explica pela falta do eletrodoméstico. Esse é o desespero que se admite entender, poder falar. O consumo é a necessidade introjetada. O ridículo por um desejo de consumo bloqueado. O solo em português, executado por Arnaldo, ridiculariza, no canto, esse desespero. Faz ruídos e grita histriônico, tolamente. Seu canto sensual e quente demonstra a mesma ansiedade de uma canção de amor: “*I miss you*” diria para seu refrigerador (sic!). Em inglês, o desejo fica camuflado, embalado em distorções eletrônicas e língua alheia – adiado e incompreendido.

Cantar em inglês, no entanto, para Rita Lee, a única descendente de norte-americanos, não era muito desejado, como nos afirma Carlos Calado em sua pesquisa sobre os Mutantes¹⁷⁷. Ao contrário de seus parceiros, ela admirava o trabalho que os baianos faziam com a língua, pesquisas e irreverências, enquanto os irmãos Baptista ainda associavam o rock à língua de origem, o inglês.

Em 1968, no álbum *Os Mutantes*, a canção “*Le premier bonheur du jour*”¹⁷⁸, de tradicional apelo romântico, reveste-se de novo sentido sob os acordes das guitarras. Um

¹⁷⁷ CALADO, Carlos. Op.cit., p. 94.

¹⁷⁸ Autoria de Jean Renard e Frank Gerald.

estilo farsesco vai fazendo leituras críticas de símbolos de pureza e ingenuidade. Na recriação do rockezinho dos anos 50, “*Banho de Lua*”¹⁷⁹, ouvido no Brasil na voz brejeira de Celi Campelo, Rita Lee, cantando em falsete, demonstra o fim da ingenuidade de uma época. Nessa linha regravam também *Maria Fulô*.

O ápice desses ataques, que chega a ser cruel, ocorre com a tradicional seresta *Chão de Estrelas*. Sua interpretação, caricata e zombeteira, desmonta a intenção inicial de embevecimento amoroso. Em *Chão de Estrelas*, a canção é “reexplicada” por uma “ilustração” onomatopaica em cada verso, destruindo principalmente seu efeito original adocicado. A intenção, além do reconhecimento dessa peça musical como parte da formação de nosso cancionário nacional, tida em alta estima, é sua dessacralização pelo riso e pela galhofa.

Chão de estrelas¹⁸⁰

(Orestes Barbosa / Sílvio Caldas)

Minha vida
 Era um palco iluminado
 Eu vivia vestido de doirado
 Palhaço das perdidas ilusões
 Cheio dos guizos falsos da alegria
 Eu vivia cantando a minha fantasia
 Entre as palmas febris dos corações

Meu barracão
 Lá no morro do Salgueiro
 Tinha o cantar alegre
 De um viveiro
 Foste a sonoridade que acabou
 E hoje quando do sol a claridade
 Forra o meu barracão
 Sinto saudade
 Da mulher
 Pomba rola que voou

Nossas roupas comuns dependuradas
 Na corda qual bandeiras agitadas
 Parecia um estranho festival
 Festa dos nossos trapos coloridos
 A mostrar que nos morros mal vestidos
 É sempre feriado nacional

¹⁷⁹ Tintarella di Luna, autoria de B. de Filipi e F. Migliacci – com versão de Fred Jorge.

¹⁸⁰ Autoria de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas in *A Divina Comédia ou Ando meio desligado*, 1970. Op.cit.

A porta do barraco era sem trinco
 E a lua furando nosso zinco
 Salpicava de estrelas nosso chão
 Tu pisavas nos astros distraída
 A mostrar que a aventura desta vida

É a cabrocha, o luar e o violão
 É a cabrocha escorregando no sabão
 É os gato miando no porão.

Nessa canção, o alvo é o Amor, discutido como uma crença emocional produzida pelo Ocidente e que “se tornou fantasmagoricamente onipotente, onipresente e onisciente. Deixa de ser um meio de acesso à felicidade para tornar-se seu atributo essencial (...) derradeiro abrigo num mundo pobre em ideais de Eu.”¹⁸¹. O Amor, nem tanto desacreditado, mas acusado de ser mercadejado como artigo de luxo, é exposto em seu arrebatamento como um gesto patético e anacrônico. Esse desvendamento se dá de forma paródica, hilariante e cruel.

A canção inicia imitando o tom “derramado” do seresteiro Silvio Caldas, intérprete original, mas imediatamente “descamba” para o caricato e segue assim por duas estrofes até que, após um intervalo (implantado) da melodia pela passagem de um absurdo helicóptero (“ilustrando” a pomba rola que voou), segue a canção, cujos versos vão sendo “reexplicados”.

Após “Festa dos nossos trapos coloridos”, ouvimos o ruído de roupas se rasgando. No verso “Parecia um estranho festival”, ouvem-se as vaias constantes e famigeradas dos Festivais das Canções, que reuniam grupos de apoiadores e fãs, e transformavam as torcidas em grupos de batalha. Para ilustrar “feriado nacional”, ouvimos um hino de parada cívica norte-americana (chamada *Yankee Doodle*), brincando com as freqüentes e ostensivas demonstrações de nosso exército. Após “E a lua furando nosso zinco”, ouvimos tiros aludindo às guerras de tráfico de morro, soando como um *western* macarrônico. Para “A porta do barraco era sem trinco”, o ranger de uma porta soa como num filme de terror. O canto se faz cada vez mais farsesco e chegamos a ouvir, na pausa da canção originalmente tão apaixonada, o som estrépito, chulo e inconfundível de um traque! Nem o inspirado verso “Tu pisavas nos astros distraída” é poupado. Ilustrando essa imagem tão poética, identificamos alguém, estabonado, pisoteando um monte de entulho, vidros e coisas espalhadas pelo chão.

¹⁸¹ COSTA, Jurandir. Op.cit., p. 19

E a canção segue atabalhoadamente, como se também tropeçasse nas palavras, sem localizar os termos originais, troçando com a imagem da cabrocha como símbolo nacional.

Nas canções *Mutantes* percebemos a incorporação de muitos discursos, misturando parodicamente várias “falas” através dos arranjos musicais, dos arranjos cênicos além das letras das canções e suas melodias. Citações e desarranjos das canções originais promoviam uma polifonia “lida” por seu público. O esforço de leitura fazia parte da construção de um grupo que buscava a fenda na estrutura, a brecha da censura, tanto a oficial quanto a convencional.

A apresentação desses discursos revisitava nossos ícones nacionais, nossos Zé Carioca, Carmem Miranda, nosso folclore mais mercadejado, aviltando-os, mas também, e por isso mesmo, redesenhando uma identidade que se construía, e na qual se espelhava, e ria de si mesmo. O riso que humilha e destrói a pretensão da pertinência, redimensiona nova participação, nova sexualidade, novas formas de criação, novos comportamentos. A idéia que estilhaça o legítimo único, busca o diferente, outras incorporações e sentidos. Não apenas se deixar conduzir, seguir, mas tentar romper para si, ao menos, buscando o gozo e a fenda na estrutura.

A busca do prazer propõe que se rompa com os dogmas que delimitam o bom comportamento feminino, o comportamento único legítimo. Em *Fuga nº II* também há a proposta por um estiramento dos limites desse dogma pelo direito ao prazer. Em 1967, no mais polêmico dentre os álbuns dos *Beatles*, o *Sgt. Peppers lonely hearts club band*, a canção “She’s leaving home”¹⁸² propunha a mesma ousadia feminina: abandonar o conforto e a honra do lar para buscar o prazer e a aventura. A personagem, feminina, provocando convulsão na família, foge de casa e, pela primeira vez, conhece o prazer: “She’s having fun (...) that was always denied”.

Fuga nº II¹⁸³

(Mutantes)

Hoje eu vou fugir de casa
Vou levar a mala cheia de ilusão
Vou deixar alguma coisa velha
Esparramada toda pelo chão

¹⁸² “She’s leaving home after living alone/ for so many years, Bye, bye/ ...Fun is the one thing that money can’t buy/ Something inside that was always denied/ For so many years. Bye, Bye...”. “Ela está abandonando sua casa, após viver sozinha por tantos anos, tchau, tchau/ ...Prazer é uma coisa que dinheiro não pode comprar/ Algo que sempre se negou/ Por tantos anos. Tchau.Tchau...”. (tradução nossa). Op.cit. 5. faixa.

¹⁸³ OS MUTANTES. *Mutantes*, 1969. Op.cit.

Vou correr num automóvel enorme e forte
 A sorte e a morte a esperar
 Vultos altos e baixos
 Que me assustavam só em olhar
 Pra onde eu vou, ah
 Pra onde eu vou, venha também
 Pra onde eu vou, venha também
 Pra onde eu vou
 Faróis altos e baixos que me fotografam
 A me procurar
 Dois olhos de mercúrio iluminam meus passos
 A me espionar
 O sinal está vermelho e os carros vão passando
 E eu ando, ando, ando...
 Minha roupa atravessa e me leva pela mão
 Do chão, do chão, do chão

Essa canção, que conclama à busca do prazer para além da violência militar e do controle moralista, busca outro futuro. A felicidade pode estar no efêmero. A simplicidade e o natural podem garantir o prazer.

Fuga n° II inicia-se com uma harpa abrindo um trabalho sobre violinos e metais, que remetem a uma sonoridade mágica, terminando num acorde profundo e longo sob influência, e por desafio de *A Day in the Life*, outra canção do mesmo álbum *Stg. Peppers...*, que termina num longo acorde de piano com duração de 42 segundos. O acorde final da canção segue a mesma proposta de indeterminação, embora no caso de *Fuga n° II* não passe de 20 segundos em que um acorde de violino recebe a interferência de uma bateria que parece tentar achar o final da canção. A citação de *A Day in the Life* sugere um diálogo dos Mutantes com seus pares, já que assumidamente se diziam “beatlemaníacos”.

As associações entre tecnologia e o corpo humano se repetem, tais como a imagem da gasolina que, misturada ao sangue, empresta vigor e velocidade, bem como a idéia de olhos de mercúrio que espionam, pelas ruas, os faróis que fotografam... Alusões às perseguições e paranóias da ditadura tornam a criar imagens na canção.

Mas a canção reafirma a decisão da fuga, apesar dos olhos que perseguem, do sinal que está fechado e dos obstáculos que não deverão impedir que o sujeito da canção siga, ainda que levado por suas roupas (roupas cheias de signos Contraculturais - espelhos hindus e indígenas; coletes e babados ciganos, cores vibrantes, misturadas e sem ‘bom gosto’), desejando ter companhia e que possa passar e andar e voar para longe, fugindo, curtindo, gozando, saindo do chão, viajando de carro ou num ácido...



Fig. 14

Algo mais fechava o segundo disco d' *Os Mutantes*, em 1969. Em ritmo acelerado, condizente com o texto da canção, um teclado jazzístico propõe fusões de outra natureza, ensejando uma música de “finalização de show”.

Algo mais ¹⁸⁴

(Arnaldo Baptista / Rita Lee / Sérgio Dias)

Olha meu irmão
 Vamos passear
 Vamos voar
 Dê a partida
 Acelera a vida
 Vamos amar
 Ande depressa
 A vida tem algo
 Mais pra dar
 Olha meu irmão
 Vamos passear
 Vamos voar
 Vida no tanque
 Subiu no sangue
 Vida no ar
 Ande depressa
 A vida tem algo
 Mais para dar

¹⁸⁴ OS MUTANTES. *Mutantes*, 1969. Op.cit.

Giro aflito
Beijo e grito

Algo mais
Algo mais

Em *Algo Mais*, encontramos idéias do além-cotidiano, além da previsibilidade, pela busca da experiência sensorial como direito e como pauta política contracultural. A contradição aparente nessa canção é que ela foi inserida no conjunto de sua obra, tendo sido criada originalmente como *jingle* para a Shell.

A publicidade era vista com desconfiança pela Contracultura devido a sua intenção de manipular e homogeneizar o público, moldando-o docilmente para seus objetivos comerciais. Valores são forjados apenas com o objetivo de venda, por isso duplamente enganadores: por propor cerceamento às infinitas possibilidades existenciais e por falsearem verdades móveis, que se deslocam, e mesmo se negam, de acordo com os interesses do clientes que lhes pagam para gerarem desejos eternamente insatisfeitos. Com *Algo Mais*, a contradição entre a canção e o objetivo de sua criação ganha *status* de direito. A canção, mercadoria publicitária, é transformada em objeto estético e incorporada à obra do grupo.

Nesse espírito de contar e conclamar que os tempos estão fechados para o prazer, mas mesmo assim se busca o prazer, é que outras canções são criadas e outras tantas revestidas pela nova linguagem eletrificada das guitarras.

É dessa forma que a poética desse grupo experimenta uma verdadeira polifonia discursiva. Uma *suruba de vozes*, onde “cada voz tem seu sujeito plurivalente que exprime um acento e uma visão de mundo específicos (...) reproduzindo o confronto tenso das relações sociais que circundam o personagem nesse momento”¹⁸⁵. A dialogicidade se dá sincronicamente, trazendo, em uma só obra, gostos, comportamentos históricos e de classes, jogando na postura cênica e nos arranjos vozes que dessacralizam e delatam. É o poder da paródia.

Os Mutantes produziram mais de quarenta canções, além das versões e de várias outras recebidas de parceiros tropicalistas ou não, como foi o caso de Jorge Ben (na época era esse seu nome), de quem gravaram trabalhos. O recorte necessário, feito para a análise desta dissertação, recaiu numa seleção onde os traços mais visíveis da linguagem polifônica ficavam claros, além de um componente pessoal, empático mesmo, já que muitas outras

¹⁸⁵ MACHADO, Irene A. A ficcionalidade das vozes discursivas. In: *O romance e a voz – a prosaica dialógica* de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago/FAPESP, 1995. p. 136

poderiam aqui figurar como: *Ando meio desligado*, *Jardim elétrico*, *Caminhante noturno*, o “A” e o “Z”, etc. Essa escolha também recaiu nas obras em que a participação de Rita Lee era mais marcante, visível e de autoria. Outras muitas possuíam a marca dos irmãos Batista, onde o desejo por apresentar o virtuosismo em solos de guitarra rumo ao rock progressivo viria a dar o tom nas carreiras que empreenderam depois da separação. Se por um lado, admitamos, Rita Lee, carente de recursos musicais, não permitia que pesquisas instrumentais fossem feitas - apesar de seus fracassados esforços para aprender a tocar guitarra e órgão - por outro, a tônica de humor do grupo era garantida com toda a riqueza performática que lhe é devida.

Herdeiro bastardo das lutas e mentalidade pós-64, que se arrastara até o segundo golpe (o AI-5), esse período, de 1968 a 1972 aproximadamente, iria influenciar a cultura dos anos 70 como um todo. O coloquialismo extremo, a total dessacralização da palavra, a morte efetiva da ‘aura’ do artista com a carnavalização do fazer artístico, a irreverência das indagações ontológicas, a *performance* como marca de inserção e veiculação da obra, são algumas das heranças desse movimento.

Inserido no mesmo espírito, o Tropicalismo que brotou das ruas entulhadas e caóticas do sul manteve sua promessa mutante, inspirando e transpirando fluxos de um experimentalismo indistinto e hedonista, pois, afinal, não eram mais tempos de ferozes crenças, mas de rebeldias amorais.

MUTAÇÕES EM CENA

**Nunca fui capaz de responder à grande pergunta:
o que uma mulher quer?**¹⁸⁶

Rita Lee é a filha que nenhuma mãe desejaria ter, a despeito de seu ar angelical. Por esses rasgos de um feminismo sem bandeira, Rita ocupa os palcos e se espalha pelas ruas. Como Leila Diniz, Rita Lee jamais encampou a discussão pontual feminista, que, afinal, apenas se iniciava como movimento social contemporâneo, naquele momento, no Brasil e no mundo. Mais do que a delação brava e rancorosa, seu feminismo usou a arma do ridículo na paródia, espantando um conservadorismo que foi visto como anacrônico e conivente com o Estado militar, cuja oposição foi tomando grande parte da sociedade na década 70.

O foco em Rita Lee se justifica por essa imagem performática e lúdica que projeta. E esse foco se demonstra em *performance* múltipla, sem ressentimento, mas obsceno no sentido que lhe confere Henry Miller: “o obsceno é processo purificador, enquanto a pornografia apenas aumenta as trevas”¹⁸⁷.

Rita Lee expunha um corpo de mulher cambiante que, entre a proposta política do feminismo e a proposta política contracultural, pendia francamente para o segundo. Especulando uma sexualidade “natural”, proposta contracultural, a *performance* de Rita não é sensual no sentido pornográfico de uma malícia que “aumenta as trevas”. A sexualidade contracultural não vê hierarquia no direito ao prazer e nem assume papéis (a pudica – por domínio ou insegurança; a maliciosa - que falseia a aparência de domínio, reafirmando-o, ou a caçadora – que inverte papéis no mesmo nível da disputa pelo poder, que constrói relações entre casais ocidentais, “civilizados”, monogâmicos). Tampouco há a malemolência que vingou nos trópicos, aquela sensualidade libertadora, que, no entanto, é bandida, já que faz o jogo do poder, reafirmando expectativas de um feminino lânguido e sensual como víamos em Gal Costa em seus tempos tropicalistas.

A sexualidade contracultural que Rita Lee performatiza nesse período propõe romper com o jogo do poder das relações amorosas construídas. Por isso, Freud não gostaria de

¹⁸⁶ FREUD, Sigmund apud CASTRO, Ruy. *O amor de mau humor*. São Paulo: Cia das Letras, 1991. p. 141

¹⁸⁷ “O obsceno é direto e a pornografia indireta. Acredito dizer a verdade, revelar tudo perfeitamente, chocar se necessário, não disfarçar nada” apud MAFFEI, Marcos. *Os Escritores, 2 – As históricas entrevistas da Paris Review*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p.43.

responder à pergunta “o que as mulheres querem”, uma vez que não consegue distância do mundo falocêntrico em que se insere. “Um homem nunca pode saber o que quer uma mulher, já que o que ele quer dela é que ela queira ser objeto do desejo dele - ao que a mulher, quando na posição feminina, responde afirmativamente”¹⁸⁸.

A *performance* de Rita simula a liberdade do corpo no projeto Contracultural. Sua *performance*-simulacro se escreve através das indumentárias dos shows, onde veicula a pretensão ilusionista que se converte na ficção de um espetáculo. Responsável pela escolha das indumentárias para os shows, buscava entre a espontaneidade, o humor e a denúncia, uma interligação justa para suas projeções conceituais e políticas.

A plataforma política refletida no conjunto da obra de Rita Lee-*Mutante*, no entanto, não atravessa o crivo dos tempos. Abandonando o projeto em sua carreira solo, passa a fazer o jogo da indústria cultural que já havia absorvido o impacto da “auto-suficiência” hippie e transformado o “mundo rock” em mercadoria. Rita viria a se tornar a “mãe do rock” brasileiro.

Rita Lee, num período em que mulher ligada à música era vista como “rainha” – da rádio, etc. ou “dama” - do samba, da canção, etc., produziu uma imagem naquele momento completamente conflitada (entre a candura de sua aparência e as *performances* de palco). “Eu sou do tempo em que roqueiro brasileiro era tido como bandido”¹⁸⁹, veio a dizer mais tarde, com justiça.

Se, no início do século, mulheres artistas eram difamadas por abandonarem ou negligenciarem seus afazeres “básicos” de mãe e dona-de-casa, encaradas com pouca diferenciação das “putas”, depois do “boom” da Era do Rádio, na década de 40, passaram a ser reverenciadas como deusas, divas e outras imagens que mantinham a aura imaculada da mulher plena de dons e elegância. Alguns raros casos dissonantes foram aceitos pela mídia, como Dercy Gonçalves e Aracy de Almeida.

As *performances* do grupo em cena, embora provocassem espanto pela ousadia em palco, dada sua inovação, apoiavam-se num movimento que já vinha tomando as ruas lentamente, oriundo de grupos de teatro. O teatro do absurdo, que instrumentalizara pesquisas para o teatro experimental, da agressão ou de guerrilha, deu forma e munição aos *happenings* nas ruas. Pode-se dizer que essa linguagem experimental buscava um contato sensorial (inicialmente aflitivo para o público) direto, sem compromissos com a mídia ou com qualquer

¹⁸⁸ KEHL, Maria Rita . *A Mínima Diferença* – masculino e feminino na cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (serie Analytica). p. 76.

¹⁸⁹SAMORA, Guilherme. *Biografia de Rita Lee*. Disponível em: <<http://puccamp.Aleph.com.br/ritaLee/Joracus.htm>>. Acesso em: 09 de junho de 1999.

expectativa do público. “Ideologicamente falando, havia uma identificação com o anarquismo, que resgata a liberdade na criação, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes”¹⁹⁰.

No caso dos *Mutantes*, as ousadias cênicas, principalmente no tocante à indumentária, perseguiram invariavelmente o deslocamento do adequado na busca do mesmo objetivo: libertar o ser humano de suas amarras condicionantes, além da denúncia da fonte do condicionamento – o poder.

Na época em que surgiram, durante os Festivais, ainda era praxe o uso de *smokings*, ternos e vestidos de noite (ou gala) para as mulheres. O uso de materiais e vestimentas circunscritas a outros cenários ou ocasiões era parodiado e, com isso, ridicularizados como fantasias. Trajes até então só usados em ocasiões formais, quando expostos em palco, contracenando com as famigeradas guitarras do rock, tinham seus sentidos originais esvaziados: becas de formatura, toureiros, armaduras medievais, caipiras, batas futuristas, princesinha medieval e o impactante vestido de noiva que Rita Lee usou sobre um inimaginável tênis, batendo um pandeiro oco.

Se os *happenings*, associados à anti-arte, negavam a profissionalização do artista, reafirmando a capacidade humana do estético e do lúdico, as *performances* cênicas do grupo não eram descompromissadas. Uma dose de diversão estava associada àquelas imagens, mas suas escolhas não eram aleatórias. Enquanto os *happenings* buscavam o processo e o rito, as *performances* de Rita e seus parceiros continham uma intencionalidade de irreverência e rebeldia que expunha a ideologia da sociedade tecnocrática, hierarquizada.

Do antigo rock dos anos 50, chacoalhado e alegre, poucos traços já restavam, esfumaçados e enervados por delírios alucinógenos. Rita Lee, apesar da ascendência norte-americana, optava por “ler” seu tempo em terras tropicais, auxiliada por um senso de humor afiado. Como já foi dito, Rita Lee admirava o trabalho que os tropicalistas de vertente baiana estavam encabeçando, enquanto seus companheiros de banda acenavam com um compromisso mais direto com o rock internacional e o movimento contracultural que lhes alterava os rumos.

Mas naquele momento, Rita *surfava* em ondas contraculturais. É assim que passa a ser o grande elo que ligaria um movimento a outro, com o apoio (ainda que por poucos anos), dos irmãos Sérgio e Arnaldo.

¹⁹⁰ COHEN, Renato. *Performance como linguagem* – criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989. (Col. Debates n. 219). p. 45.

O diferencial de Rita Lee nesse momento está exatamente nessa tônica acentuada da Contracultura em seu trabalho tropicalista. Rita é uma hippie tropical! Sua transgressão rompe com a esquerda organizada, aponta uma guinada mais internacionalista em relação ao Tropicalismo baiano, que dirigia a festa do movimento, e se distancia dos próprios companheiros de grupo, discordando da linha muito psicodélica que eles tentam imprimir nas canções.

Rita busca a festa e a crítica, além das viagens de ácido. Não luta contra a guerra do Vietnã, mas contra a hipocrisia e a “caretice” de instituições acomodadas sob a ditadura militar. As imagens que empresta às cenas dos shows são outra linguagem, que permeia, complementa, discute e, às vezes, até se desconecta das canções. Um outro texto, transgredindo, fazendo pilhérias, provocando.

Na Contracultura, o direito ao prazer era o cardápio indistintamente oferecido, sem hierarquias. Sob drogas, não há possibilidade de se manter máscaras ou papéis sociais. Todos somos brinquedos eventuais de suas diabruras. Uma “*bad trip*” pode trazer à tona uma criança assustada, um auto-defensor paranóico e violento ou uma heroína sem limites sensatos de seus atos. Os papéis podem se inverter indistintamente, conforme o efeito que a droga cause ao organismo naquele momento, ou dia, ou local, ou situação. Não há desígnios racionais possíveis que possam impedir que uma sensação invada sua psiquê, seu estado de espírito, seu humor. Essa realidade das drogas no dia-a-dia dos adeptos da Contracultura esmaece hierarquias e esfumaça compromissos.

Na Contracultura, questões como homossexualidade e feminismo eram ignoradas como bandeira, porque em seu código, o hedonismo era a primeira lei e essa realidade possibilitava todas as experiências, tanto sexuais, quanto comportamentais. O passaporte para sua aceitação era o compromisso com o fugidío, com o experimentalismo, com a frugalidade, com a independência ao Sistema que produzia mercadorias industrializadas e verdades irrevogáveis.

Rita Lee fala desse universo, dessa proposta Contracultural, com seu corpo, com as roupas que denunciam a “caretice”, que denunciam papéis oficiais. A noiva foi usada durante o 3º Festival Internacional da Canção na eliminatória paulista, no TUCA, em 1968, acompanhando Caetano Veloso em *É Proibido Proibir* e depois, também na mesma noite, em *Caminhante Noturno*, de Arnaldo Batista e dela mesma. O vestido usado pertencia a uma personagem que Leila Diniz havia feito para novela de televisão. O figurino, peça de um discurso folhetinesco e televisivo, reverenciava Leila como personagem de si mesma. Personagens de um espetáculo, de um discurso político.

Nas figuras 01 e 15, sua noiva divide o palco com parceiros diferentes: na primeira figura, Rita é ladeada por um toureiro e um menestrel. São figuras típicas, datadas e fora da realidade nacional. Figuras só visíveis na época do carnaval. O grupo forma, assim, um bloco carnavalesco para embalar sonhos de três-dias-de-folia. E a noiva é parte dessa idéia carnavalesca, fantasiosa. A dessacralização do hábito ligado à pompa de um rito sagrado é evidente. Na figura 15, Rita expõe sua noiva no mesmo tom de deboche que seus parceiros em becas, desterritorializando indumentárias que remetem a um fazer douto, de autoridade, de compromisso, de respeito social.



Fig. 15

A noiva, não é preciso que se diga, traz o peso do compromisso que, através do rito, dá permissão para o fim da virgindade (estamos em 68, é bom lembrar). O rito presta satisfação pública da decisão da mulher em se casar. O rito é público, oficial, moral e religioso, portanto uma ligação que pleiteia obter a benção transcendente do sagrado, a concordância da família e a convivência dos presentes.

O corpo das mulheres possui fronteiras altamente permeáveis tanto pela “visualização” quanto pela “intervenção” (...) as mulheres reivindicaram seu corpo na década de 70 (...) As tecnologias da visualização retomam a importante prática cultural

de caçar com a câmera e com a natureza profundamente predatória da consciência fotográfica¹⁹¹

A escolha da foto do vestido de noiva não foi apenas uma opção estética (embora seja, de fato, bonito), ou um reconhecimento da homenagem que Rita presta a Leila Diniz, mas também por ser manifesto que um vestido de noiva, num show de rock, trazia, claramente, uma desterritorialização de cunho político. Sua irreverência não é inocente. A indumentária consagrada às virgens, dadas em núpcias a noivos, pelo pai ou tutor, num rito público, solene e sagrado, fora carnalizada. E esse gesto rebelde causou um choque que marcou a imagem do grupo *Mutantes* para a história da música brasileira. Em 1971, será a vez de Leila causar choque ao expor sua gravidez ao sol. Passos políticos por uma dessacralização não consentida. Humor e prazer são as bandeiras de um feminismo insipiente e insidioso que marcará as gerações futuras.

Rita não pleiteia a liberdade feminina, não sobe em palanques, mas graceja com as crenças que já não fazem sentido para o projeto Contracultural. Na figura 05, Rita, angelical, recatada e anacronicamente vestida, enfrenta a câmera com olhar arrogante. “Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional”¹⁹². Sua atitude invade a lente e atinge o olhar atento. Camaleoa, Rita não é uma simples hippie. Ela organiza um texto que se escreve sobre seu corpo. Um corpo fantasia, um corpo *show-business*, um corpo-escritura. A indústria cultural como suporte de uma arte plurilíngüe.

Na figura 08, Rita brinca com a imagem subversiva do sexo. Desejos múltiplos e a provocação se concluem com a presença de um “serviçal” uniformizado nos moldes da famigerada, famosa e mais que severa, polícia especial nazista – um agente da SS. Curiosamente, enquanto o grupo se alimenta na cama, o personagem participa do repasto, tomando, ele próprio, uma caneca de... não importa. E a lente flagra os olhares um tanto surpresos, como se pegos de repente em seu quarto enquanto recebem o convidado, ou seria serviçal? Um agente altamente especializado formado, na alta cúpula do pensamento nazista, de vertente totalmente hierarquizada numa disciplina que se pauta na convicção do único como verdade – a uniformização da raça humana posta em hierarquia única pelos arianos, comunga no mesmo espaço uma refeiçãozinha matinal, conspirando e corroborando um

¹⁹¹ HARAWAY, Donna. Um Manifesto para os Cyborgs: Ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e Impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 269.

¹⁹² BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: *Magia e técnica, a arte e política: ensaios sobre literatura e História da cultura*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 94.

mènage-à-trois nada convencional. Essa imagem também faz referência óbvia à *performance* “pela paz” executada por John Lennon e Yoko Ono sua esposa, apresentada ao mundo sobre uma cama de lua-de-mel e de *performance* política.

Sabidamente, Rita namorava Arnaldo, com quem viria a se casar. No dia seguinte ao casamento, Rita e Arnaldo comparecem a um programa da Hebe Camargo que, como sempre maternal, se embevece pelo acontecido e, atônita, presencia a destruição em tiras da Certidão de Casamento frente às câmaras de TV. A *performance* é *show-business*, discurso político, plataforma teatral. Casamento, desejos, sexo dissociados frente à TV, destituídos de seus valores institucionais. Transgressões que emitem, no discurso das imagens, sua ambivalência rumo a novas possibilidades. “Hoje, a luta por Eros é a luta política”¹⁹³, afirmava Marcuse.

Outros alvos ficam expostos na vitrina dos palcos. São outros comentários imagéticos que perpassam as guitarras: a alta cultura, a alta moda, alta elegância, alta transcendência... os píncaros de um pódio etnocêntrico. Rita Lee os relê, dessacralizando-os. Nas figuras 09, 10 e 13, lemos as reproduções carnalizadas de autoridades consagradas por altas referências: a Literatura, a Igreja, o Bom Gosto.

Uma das imagens infernais que Dante Alighieri projetou na irretocável imaginação de Gustave Doré, e que representa o preço do pecado da heresia¹⁹⁴, é a de um corpo sob eternas chamas que se revela de uma tumba. O jogo com a canção *Ave, Lúcifer* produz uma dialogia imediata, com gosto transgressor. A imagem produzida pelo grupo, e que irá ilustrar a capa de seu terceiro álbum, não por acaso, corresponde ao Canto IX da Divina Comédia. É o herege, o alvo do desejo. De seu mundo infernal, o corpo-citação (fig. 09) expõe a imagem do pecado erotizado.

A grande e poderosa Igreja, já tantas vezes sacudida em suas bases, sofre novos ataques em tempos carnalizados. A figura nº 10 propõe outras formas místicas com a austeridade que requer uma autoridade. De maneira cômica, compõem uma imagem de autoridade e pertinência. O Oriente e o Ocidente oferecem o mesmo poder de transcendência. São transcendências psicodélicas, pós-modernas, de matéria plástica e neon - fast-food.

Essa desconstrução vinha se desenhando desde o início dos trabalhos do grupo quando, para apresentarem a canção *2001*, surgiram envergando molambos de plástico branco, contrariando o pedido do diretor de TV que solicitava que não usassem branco devido ao efeito da TV preto-e-branco (fig. 13). Não apenas vestiram branco, como ainda se

¹⁹³ MARCUSE. Prefácio Político. Op.cit. p. 23.

¹⁹⁴ “Dos hereges, tornou-me, almas danadas, com sequazes de toda seita e culto...” In: ALIGHIERI, Dante. Op.cit. versos 127 e 128, do Canto IX, vol. I. p. 182.

maquiaram de branco, usaram meias e sapatilhas brancas¹⁹⁵. A desobediência ensejando o riso no não-se-submeter à projeção correta da própria imagem, mas na imagem que buscasse o desassossego, o não-conforme, o não-belo ou ajustado. De corte irregular, a indumentária aludia a imagens pré-concebidas de vestimentas primitivas, enquanto o plástico (material de projeção imagética futurista, pós-moderno por excelência), embaralhava e negava o referencial.

A ala baiana dos tropicalistas já ensaiava roupas contraculturais, de apelo e configuração hippie. Mas esse não era o caso para a idealizadora dos trajes do grupo. Rita Lee não pensava na transgressão como idéia hippie apenas, embora trajes hippies também tivessem sido usados, conforme se verifica nas figuras nº 05 e 06. Ela trabalhou a indumentária como texto, a imagem como texto e assim as linguagens iam se interpenetrando por toda a obra do grupo.

É essa Rita Lee que, protagonizando um Tropicalismo feminino, urbano e contracultural, propôs um estar mulher-personagem de si mesma, falseando imagens que ilustraram um discurso do múltiplo, encenando com mil faces a orgia de uma cultura em revolução.

¹⁹⁵ CALADO, Carlos. Op.cit. p. 149.

CONCLUSÕES

A BUSCA PERMANENTE

MULTIPLICANDO SINAIS

O fim dos binarismos é emancipador¹⁹⁶

O presente trabalho buscou nas canções produzidas pelo grupo *Os Mutantes* a confirmação de que o Tropicalismo não foi um movimento de vertente única, homogêneo e de tônica baiana, exclusivamente. Foi um movimento que mobilizou uma geração em seus muitos redutos geográficos, alinhando grupos numa opção política frente à ditadura, às convenções morais, estéticas, religiosas, e mesmo questionando certos padrões da esquerda clássica que enfrentava o mesmo governo ditatorial.

Os Mutantes, encampando a Contracultura internacional, pretendeu discutir e questionar, além do governo militar, todo um arcabouço convencional que sustentava a sociedade brasileira até aquele momento. É a face mais urbana, mais contracultural do Tropicalismo, formado na escola *rock'n roll*, que naquele momento propunha um paraíso bucólico e tecnológico, celebrando a “paz e amor” através de uma música cheia de sons agressivos a ouvidos “educados”, erotizados e satíricos. As contradições desses dois movimentos – Tropicalismo e Contracultura – foram pesquisadas em parte da obra do conjunto paulista.

As contradições mesmas propunham embaralhar verdades binárias que alijavam o múltiplo, o diferente, como aberrações a serem reenquadradas, como desvios que o sistema deveria sanar. Mais do que contradições, paradoxos apresentados nas canções faziam eco a uma geração que não se satisfazia mais com a organização de uma nação que se alinhava em trincheiras opostas.

Essa análise fala de uma outra oposição ao regime militar que, incorporando novas críticas, confrontava antigos códigos comportamentais e doutos saberes dos quais a ciência se dizia proprietária.

O desejo pelo múltiplo acabou produzindo uma obra que não poderia ser lida linearmente, por nunca ter uma fonte única de referência ou entendimento. Foi construída na contradição, pelos opostos e pelo múltiplo, traduzida numa linguagem pluri-referencial.

¹⁹⁶ KAPLAN, E. Ann (org.). *O mal-estar no Pós-Modernismo: teorias, práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 15.

Performances associaram-se às canções, que continham o formato do des-arranjo e uma plataforma de desassossego.

No todo dessa obra não se pode observar unidade, mas atitudes que nos facilitam uma leitura por grupos:

Quando a canção apresentava uma melodia única, linear, tonal e agradável, a letra se sobrepunha quebrando e subvertendo essa harmonia. É o caso de *Fuga nº II*, de *Vida de Cachorro* e *Balada do Louco*. Suas melodias sofreram o desarranjo cortante de uma letra incômoda que, destruindo a harmonia da melodia, perturbava o todo. Ainda quando as canções tinham uma mesma melodia e proposta de clima homogêneo, duas letras cindiam sua leitura, utilizando o absurdo como veículo de crítica, como foi o caso em *Meu Refrigerador não Funciona*. Nesse mesmo grupo de canções com uma só melodia, um clima estaria sendo produzido pela escolha do insólito dos meios-tons da escala tonal conduzindo uma letra de teor subversivo em busca da liberdade. Esse é o caso de *Algo Mais* e de *Ave, Lúcifer*, onde dissonâncias e o tom-menor induziam a se ver a possibilidade de alegria e felicidade no insólito, no pecaminoso, proibido ou na velocidade - longe da normalidade. Também a harmonia graciosa poderia ser acompanhada de uma letra suave e até edulcorada, mas não passaria pelo crivo do arranjo onde a interpretação se encarregaria de desequilibrá-la, propondo o estranhamento e a interferência do diferente. Esse é o caso de *Qualquer Bobagem*, em que o vocalista interpreta-a como um gago.

Alguns rocks corroboraram a idéia contracultural do hedonismo hippie, *flower power*, psicodélico, como é o caso de *A Hora e a Vez do Cabelo Crescer* e de *Technicolor*, que deslocavam bandeiras do cenário internacional para nossa realidade. Mas essa idéia viria a sofrer um auto-questionamento, quando melodia e arranjo, pertencentes à mesma linguagem rock'n roll, de filiação woodstockeana, receberam letras desmistificadoras daquele mesmo universo, propondo uma liberdade tropicalista, nagô, macunaímica. É o caso de *Saravá* e *Top-Top*.

Outro grupo de canções percorreu o movimento inverso, isto é, partindo de uma melodia convencional, invadia e destruía sua harmonia através de arranjos agressivos, como foi o caso de *Chão de Estrelas* e *Dois Mil e Um*. O múltiplo que enseja as citações de várias melodias infiltradas, que citam, criticam e dialogam, desmente a idéia inicial harmoniosa. Com arranjos desestabilizadores, passado e futuro entram em dialogia, discutindo e alegorizando um presente cindido e nebuloso. O resultado é uma farsa que provoca o riso enquanto propõe a crítica. Na doce *Chão de Estrelas*, o arranjo cinde uma melodia original harmoniosa, recortando-a e desmerecendo a intangibilidade das emoções propostas. A dor de

amor é posta em um circo frenético, em que o amor é o palhaço que brinca com os valores sagrados do Ser Humano, da Cultura e do Estado.

As canções de melodias múltiplas discutiam com mais franqueza o jogo que estava sendo exposto. As várias citações e interferências ruidosas rebaixavam e embaralhavam saberes anteriormente tidos como definitivos. Esse jogo perpassou canções como *Mágica*, *Panis et Circensis e Dom Quixote*, carnavalizando e subvertendo seus princípios.

Esses movimentos de quebra, invasão e multiplicação de referências viriam impregnar toda a obra do grupo pelos cinco álbuns que chegaram a produzir¹⁹⁷. E, como as canções, também as *performances* mantiveram uma permanente inquietude e tendência para o desalojamento do reconhecido, do convencional.

Rita Lee Mutante, partícipe e dissonante nesse grupo, produziu uma nota marcante para o olhar de um feminismo incipiente, mesmo que inconsciente. Sua presença e atuação fizeram surgir o descentramento no jogo de poder. Retrabalhando linguagens da autoridade, instrumentalizou um humor crítico em suas muitas facetas: a literatura, a política, o *show-business*, as crenças, o sexo, o comportamento, a imagem do corpo. Essa tropicalista deu munição para uma presença de corpo até então inédita no Brasil. O mundo do cinema, da TV (tão poderosa neste país), histórias em quadrinhos e muitos outros textos que serviram, através da paródia, para que se contassem as contradições necessárias, que inverteriam as mesmas verdades autoritárias. A obra de Rita Lee, enquanto Mutante, tratou de fragmentar crenças, estilhaçar resistências, pulverizar identidades. E em tempos de tortura e recato, medo e confronto, direita e esquerda engoliram o riso provocador.

Rita Lee refletiu os mesmos “desequilíbrios” intencionais, alastrando, somando e incluindo o múltiplo no seu trabalho. Essa tônica viria a produzir, já na década de noventa, o *Todas as Mulheres do Mundo*, quando, novamente, reverenciando e citando Leila Diniz, propõe uma idéia de mulher que escapa de um feminismo essencialista, abarcando a diferença em que se incluem o midiático, os clichês, o grotesco e até o perverso.

¹⁹⁷ Lembrando que essa produção chega a ser o dobro do número de canções que constituem o *corpus* escolhido para este trabalho.

TODAS AS MULHERES DO MUNDO¹⁹⁸

(Letra e música: Rita Lee)

Mães assassinas, filhas de Maria
 Polícias femininas, nazi judias
 Gatas gatunas, quengas no cio
 Esposas drogadas, tadinhas, malpagas

Toda mulher quer ser amada
 Toda mulher quer ser feliz
 Toda mulher se faz de coitada
 Toda mulher é meio Leila Diniz

Garotas de Ipanema, minas de Minas
 Loiras, morenas, messalinas
 Santas sinistras, ministras malvadas
 Imeldas, Evitas, Beneditas estupradas

Toda mulher quer ser amada
 Toda mulher quer ser feliz
 Toda mulher se faz de coitada
 Toda mulher é meio Leila Diniz

Paquitas de pacote, Xuxas em crise
 Macacas de auditório, velhas atrizes
 Patroas babacas, empregadas mandonas
 Madonnas na cama, Dianas corneadas

Toda mulher quer ser amada
 Toda mulher quer ser feliz
 Toda mulher se faz de coitada
 Toda mulher é meio Leila Diniz

Socialites plebéias, rainhas decadentes
 Manecas Alcéias, enfermeiras doentes
 Madrastas malditas, super-homem sapatas
 Irmãs la Dulce beatificadas

Toda mulher quer ser amada
 Toda mulher quer ser feliz
 Toda mulher se faz de coitada
 Toda mulher é meio Leila Diniz

¹⁹⁸ LEE, Rita. *A Marca da Zorra*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1995.

Televisões como referência, janelas para outras visualizações, leituras de textos estranhos ao cotidiano, projeções de desejos diversos e labirintos... A publicidade com a criação de desejos identitários glamurizados, fontes de informações inusitadas, povos, guerras, culturas – o conhecimento se desautoriza e a referência identitária se eclipsa. “A mestiçagem desta profusão de forças nos leva a supor o fim da figura moderna da subjetividade que se constrói em torno de uma referência identitária”¹⁹⁹. Conhecimento e informação perpassam vias desconhecidas e revemos nosso passado na busca de uma âncora que, no entanto, já virou mercadoria. Uma modernidade cibernética havia alcançado nossos calcanhares e a “geração sufoco” não passou ilesa.

Mas esse estilhaçamento da referência, apesar do momento perturbado e até angustiante, só viria a beneficiar novas inclusões, outras referências. O fim do binarismo moral, o maniqueísmo autoritário e a percepção de uma cultura referencial etnocêntrica dariam ensejo a outras identidades. Mas como diz Guattari,

A idéia de subjetivação coletiva singular não se refere, forçosamente, a uma alma imanente ou transcendente, que seria a alma de um grupo social: todas essas concepções que referem os fenômenos subjetivos a identidades culturais, em minha opinião, têm sempre um fundinho de etnocentrismo²⁰⁰.

Sem a imponderável intervenção da subjetividade autêntica – a subjetividade do sujeito humano que, por dispor de liberdade, sempre transgride a forma – não pode haver historicidade no humano. O desarranjo do discurso univocal deu entrada e pertinência a outras mulheres invisíveis aos poderes constituídos, às instituições hegemônicas, mas esse *patchwork* que começou a ser tecido por Leila Diniz, segue sendo construído hoje por linhas políticas que se confrontam, buscando seus pares, buscando visibilidade. A imagem feminina ainda luta contra clichês que reduzem suas infinitas possibilidades. Se, por um lado, a organização das hierarquias não parte mais de um único centro, nem tem apenas um único alvo, por outro lado, “a necessidade de unificar pessoas que tentam resistir à intensificação

¹⁹⁹ ROLNIK, Suely. A multiplicação da subjetividade. *Folha de S.Paulo*. caderno Mais! 19 de maio de 1996. p. 5-3.

²⁰⁰ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996. p.71.

global da dominação nunca se mostrou tão aguda”²⁰¹. Essas são as armas do mercado e os restos do Mundo do Trabalho que construímos.

Como no Modernismo, o Tropicalismo passou a servir de palavra oficial. Afinal não era a primeira vez. Getúlio Vargas já havia se apossado do Modernismo para dar legitimidade e visibilidade a suas intenções de “reconhecer” o Brasil como país híbrido e plural. E essa imagem de país tropical, pluralista e irreverente interessava à indústria do turismo, aos discursos ideológicos veiculados pelo MEC e ao Ministério do Interior. Encampar a linguagem da mistura é não apenas simpático, mas útil, pois, além de cooptar e amenizar um discurso de arestas subversivas, mascara os conflitos com a inversão do alvo desse discurso. Já não seria a “vidraça”, mas o estilingue educativo e moralizante num corpo de “idéias democráticas”. Uma visão estilizada e domesticada aos interesses da ordem.

De todo aquele movimento ninguém escapou à cooptação, fossem movimentos de oposição, fosse vanguarda. Ou pelo consumo ou pelo silêncio. Com o processo de “abertura” política muitas formas de confronto, que permeavam o fazer artístico do período, sofreram um ofuscamento. Henfil foi um dos que confessaram que com a abertura, seu trabalho perdia o objetivo. Nesse momento as formas de resistência já haviam se tornado mercadorias em boutiques especializadas.

Porém o Tropicalismo não foi uma festa de crianças. O vigor e irreverência mexeram com o imaginário geral. E agora, fim da festa, lidamos com outros desafios, outras provocações. A pulverização das crenças e referências traduz a busca pela descentralização do conhecimento que já se mostrou indiferente aos detalhes. Detalhes que constroem movimentos, que constroem identidades. Tribos, moda, imagens que fazem política.

E o desejo de nos identificarmos conduz às tentativas de leituras de textos que não se concluem. As citações, “sampleamentos”, *revivals*, releituras de uma memória que ora se esgarça até o futuro:

Os discursos pós-modernos são todos “desconstrutivos”, já que buscam nos distanciar de crenças relacionadas à verdade, conhecimento, poder, o eu e a linguagem, que são geralmente aceitas e servem de legitimação para a cultura ocidental contemporânea, e nos torna cépticos em relação a tais crenças²⁰².

²⁰¹ HARAWAY, Donna. Op.cit, p.149.

²⁰² FLAX, Jane. Op.cit., p. ²²¹.

Se a paródia traz no bojo um espelho de seu oposto, uma lógica invertida para o desmascaramento do discurso oficial, o outro lado dessa moeda é, na verdade, um “consentimento” do que se parodia, uma “autorização”, pelo reconhecimento do exposto. Assim, a paródia sempre joga o jogo do transgressor, com o consentimento um tanto lisonjeado do parodiado. Foi assim com a incorporação de Chacrinha à *troupe* e ideário tropicalistas (com sua *performance* circense e modos grosseiros). Foi assim quando Rita Lee, numa atitude irreverente, mas lisonjeira, defendeu a canção “*É Proibido Proibir*” empunhando o vestido de noiva da musa da liberdade feminina, Leila Diniz. E é assim com todos os movimentos que pretendem transgredir, mas que só chegam ao grande público pelo consentimento e apoio da mídia e meios de comunicação, quer sejam as gravadoras, donos de boate, etc.

Por isso é que, apesar de toda a sua sugestão revolucionária, permanecem legalizados pela autoridade, tal como a música pop não é popularizada pelos jovens que a compram, tanto quanto o é pelas autoridades que manipulam o seu consumo (que pré-censuram e mercadejam simultaneamente).²⁰³

E tal vínculo e consentimento não deixaram de ser percebidos mesmo por quem estava envolvido no movimento. Em cima dos acontecimentos, ainda em 1975, Frederico Moraes lamentava:

o Tropicalismo foi encampado pelo consumo, virou sistema (...) aliás, como de resto a cultura brasileira foi sendo gradualmente canalizada para a tv (...) e o Tropicalismo desembocou no ufanismo²⁰⁴.

De qualquer modo, aquele discurso binário, maniqueísta, bombardeado pelo riso e a paródia, obrigou-se a retroceder. Outros discursos puderam surgir a partir do chacoalhar galhofeiro que sacudiu a cultura nacional. Outras culinárias, outras medicinas, outras imagens possíveis, outras religiões. “A blasfêmia evita que sejamos arrastados pela maioria moralista”²⁰⁵. Por outro lado, a pós-modernidade, que naquele momento se delineava, veio a expandir falas que já não possuem dono, mas que correm riscos de sofrerem a estetização própria dos controles midiáticos.

²⁰³ HUTCHEON, Linda. Op.cit., p. 104

²⁰⁴ MORAIS, Frederico. Op.cit., p. 100.

²⁰⁵ HARAWAY, Donna. Op. cit., p.243

A propaganda “produz” esta coisa intangível que são os carecimentos dos consumidores, “produz” o consumo, alimento indispensável à movimentação da espiral (...) Especializada na programação de comportamentos, gostos, etc., ou como sugere Baudrillard, na produção de um código mental e comportamental dos indivíduos, a propaganda corporativo-institucional trata de apregoar, dourando o falso como de costume, as maravilhas e vantagens da vida²⁰⁶.

Hoje, muitos textos são revistos simultaneamente, o que nos leva a crer que esse período ainda está em processo e talvez não mais estacione, sob pena de que um poder central, unificador, dele se aproprie. Movimentos grupais desviantes se pronunciam (tribos e Ongs), mas nenhum sistema institucional parece ser ameaçado, uma vez que a base produtiva e reprodutiva desse sistema vem se deslocando para as bolsas de valores unificadas, abandonando o mundo do trabalho e seus embates de classes. O campo de batalha não lida mais com maniqueísmos, mas não apenas pelas vitórias das rebeldias do passado e sim, principalmente, porque já não interessa a um controle que se pulverizou, globalizado.

O capital vem adquirindo tal autonomia em relação às necessidades humanas que o caos social pode ser instalado sem que rumos administrativos de um país se alterem, todos engrenados pelas categorias mercantis da globalização. As vozes que se agitam sob bandeiras pontuais podem ter visibilidade e som, já que, mesmo sob o caos, o motor do sistema permanece.

O capital em sua marcha completa é unidade de processo de produção e de circulação, proporcionando por isso determinada mais-valia em período dado. Na forma capital produtor de juros, esse resultado aparece diretamente, sem a intervenção dos processos de produção e de circulação. O capital aparece como fonte misteriosa, autogeradora do juro, aumentando a si mesmo²⁰⁷.

A indústria cultural, alicerçada no fluxo de mercado, não ousa encampar reflexos desviantes e reproduz clonagens *ad nauseam*, na ilusão de proteger parcelas de mercado, com a desculpa de atender a “seu público”. Numa sociedade que vem sendo levada a cultivar um individualismo narcísico, a irreverência se tornou “fashion”...

²⁰⁶DUAYER, Mário. *Capital: More Human than Human* (Blade Runner e a Barbárie do Capital). Conferência apresentada pelo professor doutor da UFF, no IV Encontro Anual do SOCINE, realizado pela UFSC em novembro de 2000. p. 14.

²⁰⁷ Idem, p.36.

Mas o processo de multiplicação dos discursos ainda ruma em várias vias, por muitas buscas, em muitos textos que a memória protegeu e que o múltiplo, hoje à disposição, nos concede. Apropriações e citações que comentam, num viés político, vivências que se constroem no múltiplo, no eternamente mutante, no esgarçado.

Penso na atitude pós-moderna como a de um homem que ama uma mulher muito culta e sabe que não pode dizer-lhe “eu te amo desesperadamente”, porque sabe que ela sabe (e ela sabe que ele sabe) que esta frase já foi escrita por “Liala”. Entretanto existe uma solução. Ele poderá dizer: “Como diria Liala, eu te amo desesperadamente”. Nenhum dos dois se sentirá inocente, ambos terão aceitado o desafio do passado, do já dito que não se pode eliminar, ambos jogarão conscientemente e com prazer o jogo da ironia... e ambos terão conseguido mais uma vez falar de amor²⁰⁸.

Agora, *Mutantes* voltam a ser *hit*. Descobrem-se gravações feitas no exterior, ainda em 1972, e novamente reverencia-se sua obra. E, desta vez, o rock internacional também se interessa pela obra, reeditando antigo material produzido sob os ventos que pretendiam varrer o AI-5 para longe do projeto contracultural local. Também o *Pasquim* volta a ser editado, com o argumento de que a política no país, acorrentada ao neoliberalismo planetário, poderá tornar a ser escape para um desabafo contra o projeto de interdependência que tende a deixar pouco espaço para um Não individual ou mesmo regional. Em um mundo que já se pretende de corrente centralizada, o humor talvez ainda sirva para desautorizar verdades absolutas. Mas se da primeira vez que se editou *Mutantes* e *Pasquim* lidava-se com a farsa, desta vez os estilingues talvez se tornem vidraças e a farsa se falseie a si mesma.

²⁰⁸ ECO, Umberto. *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1.991. p. 57.

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

Figura 01	-	Rita Lee	-	Noiva	-	p. vii
Figura 02	-	Corpobra	-	Instalação	-	p. 17
Figura 03	-	Leila Diniz	-	Grávida	-	p. 25
Figura 04	-	Sig	-	Top Top	-	p. 29
Figura 05	-	Rita Lee	-	Medieval	-	p. 42
Figura 06	-	Mutantes	-	Hippies	-	p. 46
Figura 07	-	Rita Lee	-	Hippie	-	p. 56
Figura 08	-	Mutantes	-	na cama	-	p. 68
Figura 09	-	Mutantes	-	Divina Comédia	-	p. 75
Figura 10	-	Mutantes	-	Místicos	-	p. 78
Figura 11	-	Mutantes	-	Quixotescos	-	p. 81
Figura 12	-	Mutantes	-	ET's	-	p. 84
Figura 13	-	Mutantes	-	Trogloditas	-	p. 89
Figura 14	-	Mutantes	-	Rita e banda	-	p. 96
Figura 15	-	Mutantes	-	Noiva e Becas	-	p. 103

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

1. **ACHARD**, Pierre et al. *Papel da Memória*; trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.
2. **ADORNO**, Theodor W. A Indústria Cultural. In: COHN, Gabriel (org.). *Sociologia*; trad. Flávio Koghe, Aldo Onesti e Amélia Cohn, p. 92-99. 2.ed. São Paulo: Ática, 1994. (col. Grandes cientistas sociais, n. 54).
3. _____ . Sobre Música Popular. Op cit. p. 115-146.
4. **ALIGHIERI**, Dante. *A Divina Comédia*; trad. Cristiano Martins. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1984.
5. **ÁLVAREZ**, Sonia E. La (trans)formación del (los) feminismo(s) y la política de género en la democratización del Brasil. pp. 229-289, LEÓN, Magdalena (org.). *Mujeres y Participación Política - Avances y desafíos en América Latina*. Colombia Bogotá: TM Edit., 1994.
6. **ANDRADE**, Mário de. *Macunaíma - o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Martins, 1978.
7. **BAKHTIN**, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. 4. ed. Brasília: UNB\HUCITEC, 1999.
8. _____. *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. São Paulo: UNESP\HUCITEC, 1988.
9. _____. *Problemas da poética de Dostoievski*; trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
10. **BARBOSA**, João Alexandre. *As Ilusões da Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Col. Debates).
11. **BARRETT**, Michèle. *The Politics of Truth – From Marx to Foucault*. California: Stanford University Press, 1991.
12. **BARTHES**, Roland. *Mitologias*; trad. Buongiorno e Souza. São Paulo: DIFEL, 1985.
13. **BENJAMIN**, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*; trad. José Lino Grunnewald. São Paulo: Abril, 1975. (Col. Os Pensadores)
14. _____, *O Narrador*; trad. Erwin T. Rosental. São Paulo: Abril, 1975. (Col. Os Pensadores)

15. _____, Pequena história da fotografia, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 5. ed. p.91-107. São Paulo: Brasiliense, 1993.
16. **BERLINCK**, Manoel Tosta. *CPC – Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984. (Col. Krisis)
17. **BERMAN**, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*; trad. Carlos F. Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
18. **BLACKBURN**, Robin. *Obsolete Communism: The Left-Wing Alternative*, New York: McGraw-Hill, 1969.
19. **BONTEMPO**, Márcio. *Estudos atuais sobre os efeitos da Cannabis Sativa (Maconha)*. São Paulo: Global/ Rio de Janeiro: Ground, 1980.
20. **BOTTOMORE**, Tom (ed.). *Dicionário do Pensamento Marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
21. **BÜRGER**, Peter. O significado da vanguarda para a estética contemporânea: resposta a Jürgen Habermas, trad. Iná Camargo Costa, *Arte em Revista* nº 7, p.91-2. São Paulo: CEAC, 1973.
22. **CALADO**, Carlos. *A Divina Comédia dos Mutantes*. 2.ed. Rio De Janeiro: Editora 34, 1996.
23. **CAMARGO**, Maria Lúcia de Barros. Ana Cristina Cesar: A poeta faz ensaios, in FUNCK, Susana Bornéo (org.). *Trocando Idéias sobre a Mulher e a literatura*, Florianópolis: PGI/UFSC, 1994, p. 441-452.
24. _____ *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina César*, Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo: USP, 1990.
25. **CAMPOS**, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
26. **CAMPOS**, Geir. *Canto de Peixe & outros cantos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
27. **CARDOSO**, Irene de Arruda Ribeiro. Maio de 68: O Advento do Individualismo e da Heteronomia, *Revista Tempo Social*, n 1, pp. 235-246. São Paulo: USP, 1989.
28. _____ Memória de 68: Terror e Interdição do passado, *Revista Tempo Social* n. 2, pp. 101- 112. São Paulo: USP, 1990.
29. **CASHMAN**, Jonh. *LSD*; trad. Miriam Schnaiderman, 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1980. (col. Debates)

30. **CESAR**, Ana Cristina. *A Teus Pés*. Rio de Janeiro: Ática, 1998.
31. _____. *Inéditos e Dispersos*, 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
32. **COHEN**, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo:USP/Perspectiva, 1989. (Col. Debates)
33. **COSTA**, Albertina de Oliveira. É viável o feminismo nos Trópicos? - Resíduos de insatisfação - São Paulo, 1970, *Caderno de Pesquisa*, n.66, p. 63-69, agosto de 1988.
34. **COSTA**, Jurandir. *Sem fraude nem favor* – estudo sobre o amor romântico. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
35. **DIAS**, Ângela e **LYRA**, Pedro. Paródia: Introdução, *Revista Tempo Brasileiro* n. 62, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
36. **DIEGUES**, Carlos. *Cinema Brasileiro – Idéias e imagens*. Porto Alegre: EdUFRGS/MEC, 1988.
37. **DOSSE**, François. *História do Estruturalismo*, vol. 1: o campo do signo 1945-1966; trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio; Campinas: UNICAMP, 1993.
38. _____. *História do Estruturalismo*, vol.2: o canto do cisne de 1967 aos nossos dias; trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio; Campinas: UNICAMP, 1994.
39. **ECO**, Humberto. *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*; trad. Aurora Bernardini e Homero de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
40. **FARACO**, Sérgio (org.). *O Livro dos desaforos*. Porto Alegre: L&PM, 1998 (Col. Pocket, n.124).
41. **FARIA**, Lia. *Ideologia e Utopia nos anos 60 – Um olhar feminino*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997.
42. **FAVARETTO**, Celso. *Tropicália, Alegoria, Alegria*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 1996.
43. **FLAX**, Jane. Pós-modernismo e as relações de gênero na teoria feminista; trad. Carlos A. de C. Moreno. In **HOLLANDA**, Heloísa Buarque de. *Pós-modernismo e política*, p. 217-250. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
44. **FOUCAULT**, Michael. *Microfísica do Poder*; trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
45. _____. *Nietzsche, Freud & Marx - Teatrum Philosophicum*; trad. Jorge Lima Barreto. São Paulo: Princípio, 1987.
46. _____. *História da Sexualidade 1: A Vontade de Saber*; trad. Maria Thereza da C. Albuquerque e J. G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

47. **GARCIA**, Marco Aurélio e **VIEIRA**, Maria Alice (org.). *Rebeldes e Contestadores – 1968*: Brasil, França e Alemanha. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999.
48. **GOLDBERG**, Anette. *Feminismo no Brasil Contemporâneo: O percurso intelectual de um ideário político*. Rio de Janeiro, n. 28, pp. 42-70, 2º semestre de 1989.
49. _____. Tudo começou antes de 1975: Idéias inspiradas pelo estudo da gestação de um feminismo “Bom para o Brasil”, in *Relações Sociais de Gênero e Relações de Sexo*, p. 1-45. São Paulo: USP, 1989.
50. **GOLDENBERG**, Mirian. *Toda Mulher é meio Leila Diniz*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
51. **GOLDSTEIN**, Laurence. *The Female Body – Figures, Styles, Speculations*. Michigan/USA: The University of Michigan Press, 1991.
52. **GUATTARI**, Félix e **ROLNIK**, Suely. *Micropolítica – cartografias do desejo*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
53. **GUERIN**, Daniel. *Ensaio sobre a Revolução Sexual – após Reich e Kinsey*; trad. Carlos Eugênio M. de Moura. São Paulo: Brasiliense, 1969.
54. **GULLAR**, Ferreira. *Dentro da Noite Veloz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
55. _____. *A Luta Corporal*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
56. **HABERMAS**, Jürgen. Modernidade versus Pós-Modernidade; trad. Anne-Marie Summer e Pedro Moraes, *Arte em Revista* n.º 7. p.86-91. São Paulo: CEAC, 1973.
57. **HABERT**, Nadine. *A Década de 70 – Apogeu e Crise da Ditadura Militar Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994. (Série Princípios)
58. **HALL**, Stuart. *A Questão da Identidade Cultural*; trad. Andréa Jacinto e Simone Frangella. Campinas: Unicamp, 1995.
59. **HARAWAY**, Donna. Um manifesto para os Cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In: **HOLLANDA**, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
60. **HOLLANDA**, Heloísa Buarque. *26 Poetas Hoje – antologia*. Rio de Janeiro: Labor, 1976.
61. _____ e **GONÇALVES**, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
62. _____. *Impressões de Viagem - CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

63. _____ (org.) *Pós-modernismo e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
64. _____ (org) *Tendências e Impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
65. **HUTCHEON**, Linda. *Uma Teoria da Paródia – Ensinos das formas de arte do Século XX*; trad. Teresa L. Fleire. Lisboa: Ed. 70, 1985.
66. **HUYSEN**, Andreas. A Cultura de massa enquanto mulher, p.41-69 in *Memórias do Modernismo*; trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
67. _____ A Política cultural do Pop in *Memórias do Modernismo*, op.cit., p. 94-122.
68. _____ A busca da tradição: vanguarda e pós-modernismo nos anos 70, p. 92-4; trad. Iná Camargo Costa, *Arte em Revista* n. 7. São Paulo: CEAC, 1973.
69. **KAPLAN**, E. Ann (org.). *O mal-estar no Pós-modernismo: teorias, práticas*; trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
70. **KEHL**, Maria Rita. *A Mínima Diferença – masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
71. **LEE**, Rita. *Discografia e letras*. Disponível em: <[http://www..geocities.com/SunsetStrip/Palms/2839/letras/html](http://www.geocities.com/SunsetStrip/Palms/2839/letras/html)>.
72. **LYOTARD**, Jean-François. Resposta à questão: o que é o pós-moderno?, p. 94- 95; trad. Iná Camargo Costa, *Arte em Revista* n. 7. São Paulo: CEAC, 1973.
73. **MACHADO**, Irene A. A Ficcionalidade das Vozes Discursivas, pp.109-207 in *O Romance e a Voz – A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*, Rio de Janeiro: Imago/FAPESP, 1995.
74. **MAFFEI**, Marcos. *Os Escritores, 2 – As históricas entrevistas da Paris Review*; trad. Bárbara Lambert et all. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
75. **MAIACOVSKI**, Vladimir. *Antologia Poética*; trad. E. Carrera Guerra. Rio de Janeiro: Leitura, 1956.
76. **MALTZ**, Bina, **TEIXEIRA**, Jerônimo, **FERREIRA**, Sérgio. *Antropofagia e Tropicalismo*. Porto Alegre: EU / UFRGS, 1993.
77. **MARCUSE**, Herbert. *Eros e Civilização - uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*; trad. Álvaro Cabral, 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
78. **MARTINS**, Luciano. A Geração AI-5, p.72-103 in *Ensaio de Opinião*, Vol. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

79. **MATOS**, Gregório. *Escritos de Gregório de Matos*. Porto Alegre: LPM, 1986. (Col. Rebeldes malditos)
80. _____. *Poemas do Boca do Inferno*. São Paulo: Princípio, 1993. (Col. O Prazer do Texto).
81. **MATOS**, Olgária C.F. Reflexões sobre o Amor e a Mercadoria. Discurso 13, *Revista do Departamento de Filosofia* da FFLCH da USP. São Paulo: Polis, 1983.
82. **MOLES**, Abraham. *O Kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Col. Debates)
83. **MONEGAL**, Emír Rodríguez. Carnaval, Antropofagia, Paródia, *Revista Tempo Brasileiro* n. 62 - Sobre a Paródia, Julho-Setembro de 1980.
84. **MORAES**, João Quartim. A mobilização democrática e o desencadeamento da luta armada no Brasil em 1968: notas historiográficas e observações críticas, *Revista Tempo Social*, n. 1. São Paulo: USP, 1989.
85. **MORAIS**, Frederico. *Artes Plásticas - a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
86. **MORICONI**, Ítalo. *Ana Cristina César: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura, 1996. (Col. Perfis do Rio).
87. **NIETZSCHE**, Friedrich. *A Gaia Ciência*; trad. Márico Pugliesi, Edson Bini e Norberto Lima. São Paulo: Hemus, 1976.
88. **O'NEILL**, Eileen. (Re)apresentações de Eros: explorando a atuação sexual feminina, p. 79-100 in JAGGAR, Alison M. e BORDO Susan R. (editoras). *Gênero, Corpo, Conhecimento*; trad. Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997. (Coleção Gênero)
89. **PAES**, Maria Helena S. *A Década de 60 – Rebeldia, Contestação e Repressão Política*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993. (Série Princípios)
90. **PASQUIM**, O. Rio de Janeiro: Codecri, n. 22, 20 a 26 de novembro de 1969.
91. **PAZ**, Otávio. *Conjunções e disjunções*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
92. **PEREIRA**, Carlos Alberto M. *O que é Contracultura*, 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Col. Primeiros Passos)
93. **PESSANHA**, José Américo. Leila Diniz, Liberdade e Subjetividade, p.495-496, *Estudos Feministas*, ano 2, n. 2. Rio de Janeiro: CIEC/ECO/UFRJ, 1994.
94. **PITANGUY**, Jacqueline e **DINIZ**, Eli. Leila Diniz e a Antecipação de Temas Feministas, p. 474-494, *Estudos Feministas*, ano 2, n. 2. Rio de Janeiro: CIEC/ECO/UFRJ, 1994.
95. **PIVA**, Roberto. *Abra os olhos & diga Ah*. São Paulo: Massao Ohno, 1976.

96. **POERNER**, Artur José. *O Poder Jovem*, 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. (Col. Retratos do Brasil)
97. **PONGE**, Robert (org.). 1968, *O ano das muitas primaveras*. Porto Alegre: UE / Prefeitura de Porto Alegre, 1998.
98. **REICH**, Wilhelm. *A Função do Orgasmo – Problemas econômico-sexuais da energia biológica*; trad. Maria da Glória Novak. 19. ed. São Paulo: Brasiliense; 1995.
99. **REIS**, Daniel Aarão e **MORAES**, Pedro de. 68: *A Paixão de uma Utopia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.
100. **ROSZAK**, Theodore. *A Contracultura*; trad. Donaldson Garschagen, 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.
101. **SANCHES**, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.
102. **SCHNAIDERMAN**, Boris. Paródia e “Mundo do Riso”, p.89-96, *Revista Tempo Brasileiro* n. 62. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
103. **SCHWARZ**, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969, p.61-92, *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
104. **SKIDMORE**, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo 1964-1985*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
105. **SODRÉ**, Muniz. *A Máquina de Narciso – Televisão, indivíduo e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
106. _____. *A comunicação do Grotesco – Um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil*, 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1975.
107. **SUBIRATS**, Eduardo. *A cultura como Espetáculo*; trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.
108. **TAVARES**, Carlos A. P. *O Que são Comunidades Alternativas*. São Paulo: Nova Cultural / Brasiliense, 1985. (Col. Primeiros Passos)
109. **TELES**, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.
110. **THOUREAU**, Henry D. *Walden ou A Vida nos Bosques*; trad. Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984.
111. **TORQUATO NETO**. *Os Últimos Dias de Paupéria*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

112. **VALÉRY**, Paul. *Literatura, Tel Quel* n.1. Barcelona: Editorial Labor, 1977. (Colección Maldoror)
113. **VASCONCELLOS**, Gilberto. *Música Popular – de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
114. **VELHO**, Gilberto. *Nobres e Anjos – Um estudo de tóxicos e hierarquia*. Rio de Janeiro: Fund. Getúlio Vargas, 1998.
115. _____ *Individualismo e Cultura – Notas para uma antropologia da Sociedade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
116. **VELOSO**, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
117. **VENTURA**, Zuenir. *1968: O Ano que não Terminou*. Rio De Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
118. **WEBER**, Max. *Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*; trad. Vinícius Eduardo Alves. São Paulo: Centauro, 2000.
119. **WEIL**, Andrew. *Drogas e Estados Superiores da Consciência*. São Paulo: Ground, 1986.
120. **WOODCOCK**, George. *Anarquismo – Uma história das idéias e movimentos libertários – Vol.1 – A idéia*; trad. Júlia Tettamanzy. Porto Alegre: LP&M, 1983.

DISCOGRAFIA

(Todos os discos foram lançados pela Polydor do Brasil)

- | | |
|---|------|
| 1. Os Mutantes | 1968 |
| 2. Mutantes | 1969 |
| 3. A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado | 1970 |
| 4. Jardim Elétrico | 1971 |
| 5. Mutantes e seus Cometas no país do Baurets | 1972 |