

UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS ERECHIM
CURSO DE HISTÓRIA

VITÓRIA FERREIRA BANDEIRA

“O QUE ME IMPORTA É NÃO ESTAR VENCIDO”:
A CONTRACULTURA NO BRASIL DA REPRESSÃO E ANÁLISE DA OBRA DE
SECOS & MOLHADOS

ERECHIM

2022

VITÓRIA FERREIRA BANDEIRA

**“O QUE ME IMPORTA É NÃO ESTAR VENCIDO”:
A CONTRACULTURA NO BRASIL DA REPRESSÃO E ANÁLISE DA OBRA DE
SECOS & MOLHADOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de História da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), como requisito para obtenção do título de Licenciatura em História.

Orientador: Prof. Dr. Gerson Luís Egas Severo

ERECHIM

2022

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Bandeira, Vitória Ferreira

"O que me importa é não estar vencido": A Contracultura no Brasil da repressão e análise da obra de Secos & Molhados / Vitória Ferreira Bandeira. -- 2022.
65 f.

Orientador: Doutor Gerson Luis Egas Severo

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de Licenciatura em História, Erechim, RS, 2022.

1. Cultura. Contracultura. Repressão. Movimento Social.. I. , Gerson Luis Egas Severo, orient. II. Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

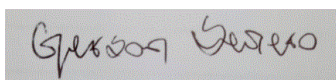
VITÓRIA FERREIRA BANDEIRA

**“O QUE ME IMPORTA É NÃO ESTAR VENCIDO”:
A CONTRACULTURA NO BRASIL DA REPRESSÃO E ANÁLISE DA OBRA DE
SECOS & MOLHADOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em História da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), como requisito para obtenção do grau de licenciada em História.

Este trabalho foi defendido e aprovado pela banca em 10/10/2022.

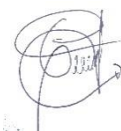
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Gerson Luís Egas Severo – UFFS
Orientador



Prof.^a Dr. Letícia Sabina Wermeier Krilow – UFFS
Avaliadora



Prof. Dr. Gerson Wasen Fraga – UFFS
Avaliador

Dedico este trabalho a minha mãe, Maria, e a
minha irmã, Talita. Sem elas nada seria
possível.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a minha família que, independentemente da distância, sempre estiveram comigo e me apoiaram ao longo da graduação. Agradeço ao meu pai, Celso, que à sua maneira me incentivou a estar e permanecer na Universidade. Agradeço aos meus irmãos, Paola e Arthur, pelo carinho e atenção de sempre. Em especial, agradeço a minha mãe, Maria, e a minha irmã, Talita, sem elas nada em mim seria possível de acontecer.

Agradeço a minha companheira, colega de curso e sempre amiga, Laíza Marchiori Saraiva, que desde o primeiro dia me proporcionou o privilégio de concluir essa etapa juntas. Sem ela, a graduação não teria sido a mesma.

Agradeço a Universidade Federal da Fronteira Sul por oferecer um ensino público de excelência e por tornar possível a conclusão de curso de muitos estudantes. Gostaria de agradecer a todos os professores e professoras do curso de Licenciatura em História, do campus Erechim. Através do contato com cada um deles obtive vasto conhecimento.

Em especial, agradeço ao professor Gerson Severo. O primeiro professor que tive contato quando entrei na Universidade. Agradeço profundamente o empenho e o carinho durante a orientação deste trabalho. Foi uma honra compartilhar essa experiência de escrita com um dos grandes professores da Universidade.

Toda caminhada não é realizada de maneira solitária, somos compostos por significativas pessoas que contribuem de alguma forma para que tudo se torne possível. Em vista disso, durante a graduação não foi diferente e aqui, nesta breve página dedicada a agradecimentos, citei apenas alguns nomes. Contudo, essa importante trajetória é composta por tantos outros. Amigos, demais familiares, colegas, servidores...

A todos vocês, a minha eterna e sincera gratidão!

Jurei mentiras e sigo sozinho
Assumo os pecados
Os ventos do norte não movem moinhos
E o que me resta é só um gemido

Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos
Meu sangue latino
Minha alma cativa

Rompi tratados, traí os ritos
Quebrei a lança, lancei no espaço
Um grito, um desabafo
E o que me importa é não estar vencido

Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos
Meu sangue latino
Minha alma cativa (SECOS & MOLHADOS, 1973).

RESUMO

O presente trabalho apresenta a pesquisa realizada acerca do tema que norteia o estudo, neste caso, o tema versa sobre o movimento de contestação social e reivindicação por meio da cultura, que é a Contracultura do século XX, em especial nas décadas de 1960 e 1970. Pesquisando acerca do conceito de Cultura para adentrar o conceito da Contracultura e a filosofia do movimento, o trabalho conta com uma grande gama de referências bibliográficas, através de estudiosos das áreas de História, Ciências Sociais, entre outras. Além disso, descreve as principais ações da Contracultura no Brasil e em mais alguns países, tendo como fonte de pesquisa os álbuns musicais de 1973 e 1974 da banda brasileira, Secos & Molhados. Analisando a produção dos discos e as letras das canções como um objeto da História, a fim de legitimar a hipótese de que nas criações dos Secos & Molhados encontramos um exemplo da Contracultura do Brasil. Por fim, aborda o cantor Ney Matogrosso como um dos influentes artistas que trataram a questão da liberdade sexual, tema tão caro à Contracultura na época.

Palavras-chave: Cultura; Contracultura; Repressão; Movimento Social.

ABSTRACT

The present work presents the research carried out on the theme that guides the study, in this case, the theme is about the movement of social contestation and demand through culture, which is the Counterculture of the 20th century, especially in the 1960s and 1970s. Researching about the concept of Culture to enter the concept of Counterculture and the philosophy of the movement, the work has a wide range of bibliographic references, through scholars in the areas of History, Social Sciences, among other. In addition, it describes the main actions of the Counterculture in Brazil and in some other countries, having as a source of research, the musical albums of 1973 and 1974 by the Brazilian band, Secos & Molhados. Analyzing the production of records and the lyrics of the songs as an object of History, in order to legitimize the hypothesis that in the creations of Secos & Molhados we find an example of the Counterculture of Brazil. Finally, it addresses the singer Ney Matogrosso as one of the influential artists who addressed the issue of sexual freedom, a topic so dear to the Counterculture at the time.

Keywords: Culture; Counterculture; Repression; Social Movement.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. ESTUDO DOS CONCEITOS E AS PRINCIPAIS AÇÕES DA CONTRACULTURA	13
2.1 O CONCEITO DE CULTURA E CONTRACULTURA: REFLEXÕES ACERCA DA ORIGEM E DA FILOSOFIA DO MOVIMENTO CONTRACULTURAL	14
2.1 “A IMAGINAÇÃO CONTRA O PODER”: PRINCIPAIS AÇÕES DA CONTRACULTURA NA EUROPA E NOS ESTADOS UNIDOS	22
3. O INICIO DO TEMPO DE REPRESSÃO BRASILEIRA E AS PRINCIPAIS AÇÕES DA CONTRACULTURA NO BRASIL	27
3.1 A PRIMEIRA DÉCADA DA REPRESSÃO: BREVE CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO DO BRASIL EM TEMPOS DE DITADURA MILITAR	28
3.2 “PODEM ME PRENDER, PODEM ME BATER”: AS REPRESENTAÇÕES DA CONTRACULTURA NO BRASIL DA REPRESSÃO	35
4. SECOS & MOLHADOS COMO CONTRACULTURAL E A FIGURA EMBLEMÁTICA DE NEY MATOGROSSO	44
4.1 A CONTRACULTURA EXISTENTE EM SECOS & MOLHADOS: ANÁLISE DOS ÁLBUNS DE 1973 E 1974	45
4.2 “O GATO PRETO CRUZOU A ESTRADA”: NEY MATOGROSSO COMO UM EXPOENTE CONTRACULTURAL	54
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
FONTES	61
REFERÊNCIAS	61

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho de conclusão de curso aborda como tema de pesquisa a Contracultura das décadas de 1960 e 1970, e tem o intuito de compreender como esse movimento de contestação social agiu por meio das práticas culturais, buscando revolucionar aspectos comportamentais, políticos e econômicos ao redor do mundo. Além disso, busca contextualizar o período histórico em que a Contracultura surge como meio de manifestação, abordando aspectos do sistema político e do meio social. Tendo como foco o estudo da Contracultura no Brasil, a pesquisa acerca do regime ditatorial implantado no país nas décadas trabalhadas também está sendo contemplada ao longo da escrita do trabalho, bem como a análise e a interpretação das fontes históricas escolhidas para a pesquisa. Nesse caso, os dois primeiros álbuns musicais da banda brasileira Secos & Molhados.

As questões que norteiam o presente trabalho concentram-se em entender o movimento de Contracultura e o porquê da sua importância no mundo do pós-guerra. Além de buscar compreender como as suas manifestações culturais eram criadas, realizadas e aceitas no meio social, principalmente no Brasil da Ditadura Militar, onde as liberdades individuais de livre expressão foram cerceadas pelo regime. A partir da definição da fonte histórica para a pesquisa, as questões se seguem para ponderar se a produção cultural da banda Secos & Molhados se caracteriza ou não como um exemplo da Contracultura brasileira. A hipótese a ser defendida no presente trabalho é a de que, de fato, a importância do movimento foi e é consistente, nos termos defendidos, para o contexto em que estava inserida, além de demonstrar que o trabalho do célebre trio musical da década de 70 foi realmente uma expressão permeada pelos aspectos da Contracultura.

A problematização da pesquisa se interliga com a justificativa sobre a escolha do tema contido no presente trabalho. Tendo consciência de que a Cultura, ao mesmo tempo que pode ser libertária, pode ser um objeto do poder dominante para consolidar seus projetos e sua hegemonia enquanto sistema, a necessidade de escrever, de falar e de pesquisar sobre esse elemento tão importante e constitutivo da História, da sociedade, da política e dos indivíduos, é extremamente fundamental e urgente. Principalmente porque passamos por períodos marcados por regimes autoritários e fascistas que sucateiam a Cultura como meio de liberdade e de expressão da população, exaltando uma cultura produzida pelos detentores do poder, que impossibilitam o povo de assimilar a sua própria conjuntura. É nesse sentido que a problematização se mistura com a justificativa, pois escrevo esse trabalho com o verdadeiro

desejo de que as forças retrógradas que insistem em se sobressair sejam totalmente aniquiladas da História e que a Cultura seja libertadora, para todos. Além disso, tem-se a oportunidade de trabalhar e analisar um objeto que é pertencente à História Cultural, a música, visando contribuir para as pesquisas que cercam o âmbito da História e Música, História do Brasil e História dos Movimentos Sociais.

O objetivo geral que cerca o presente trabalho está em apresentar o contexto que a Contracultura carrega em si, principalmente abordando o período político do Brasil nos anos 60 e 70, e de analisar como o movimento impactou na produção e na apresentação dos dois primeiros álbuns de Secos & Molhados. Além dos objetivos específicos que abordam a pesquisa da historiografia da Contracultura, a apresentação das ações contraculturais no Brasil da repressão e em outras localidades, analisa-se a obra da banda Secos & Molhados, exclusivamente os álbuns de 1973 e 1974, além de algumas das canções que constituem os respectivos álbuns. Por fim, um dos objetivos específicos é ainda o de pesquisar sobre a emblemática figura do artista Ney Matogrosso, um dos integrantes da banda em estudo.

A metodologia entendida como adequada para encaminhar a escrita do presente trabalho se concentra na revisão bibliográfica em teses, dissertações, livros, capítulos de livros, artigos e matérias para realizar leituras e apontamentos, que serviram para obter conhecimento sobre o tema e como referência ao longo da produção do trabalho. Além da análise das fontes, seguindo alguns passos de estudo sobre música contida em uma das referências utilizadas, o historiador Marcos Napolitano, a leitura e a escrita foram processos concomitantes, e nas referências bibliográficas encontram-se grandes nomes da historiografia, das ciências sociais, da filosofia e das letras: estudiosos como Raymond Williams, Carlos Fico, Marcelo Ridenti, Stuart Hall, entre diversos outros.

A escrita dos capítulos tem a pretensão de resultar em uma leitura de relativamente fácil compreensão para que diversos tipos de leitores, inclusive de fora do ambiente acadêmico, possa se aproximar do tema. No primeiro capítulo, temos um estudo dos conceitos de Cultura e Contracultura, além de algumas ações contraculturais nos Estados Unidos e na Europa. No segundo capítulo, é contextualizada a conjuntura brasileira da Ditadura Militar, a implementação do golpe e sua manutenção no poder, bem como algumas das principais ações da Contracultura no Brasil. O terceiro capítulo aborda de maneira mais aprofundada a fonte escolhida para ser analisada, percorrendo um caminho de estudo dos álbuns e de algumas canções de Secos & Molhados, além de tecer reflexões sobre a significativa figura do artista Ney Matogrosso. Por fim, nas considerações finais, sintetizo as conclusões que obtive ao estudar, pesquisar, analisar e escrever sobre o tema descrito nesta introdução.

2. ESTUDO DOS CONCEITOS E AS PRINCIPAIS AÇÕES DA CONTRACULTURA

Ao pensar sobre o caro conceito¹ de Cultura, em toda a sua carga polissêmica e em todos os distintos posicionamentos e inúmeras reflexões, nos cabe abordar alguns pontos centrais de compreensão para, sequencialmente, melhor entendermos o nosso conceito de maior foco, a Contracultura. Haja visto que toda e qualquer palavra tem sua historicidade, é fundamental pesquisarmos sobre os conceitos que serão constantemente utilizados no decorrer da escrita. Sendo assim, no primeiro subcapítulo do presente capítulo fundamento meus pensamentos através de historiadores, filósofos e cientistas sociais que trabalham com o universo da Cultura e da Contracultura para dar embasamento aos argumentos e para construir o campo de análise que nos dará o suporte necessário para imergirmos na leitura do presente trabalho.

Ademais, serão trabalhadas duas possíveis origens distintas do movimento de Contracultura encontradas nas bibliografias que abordam a temática. Bem como, a filosofia existente nesse grande movimento de contestação social, para nos aproximar da compreensão de que, por meio da Cultura, temos importantes meios para nos rebelar contra o sistema dominante, que supõe uma única noção de Cultura, sendo esta a Ocidental, onde, diversas vezes, a Cultura foi utilizada pelas forças coercitivas de poder como um dispositivo de molde e captura dos indivíduos pertencentes a determinadas sociedades. Sendo um objeto de utilidade variada, a Cultura presente na Contracultura é completamente distinta das que encontramos nos sistemas fascistas do século XX, por exemplo.

Ainda neste primeiro capítulo, serão abordadas, no segundo subcapítulo, as principais ações do movimento de Contracultura nos Estados Unidos e na Europa das décadas de 50 e 60, para tentar nos aproximar ainda mais do movimento através de exemplos claros, além de melhor entender como de fato as movimentações aconteciam, quais seriam suas criações, seus expoentes e seus frutos no meio social - ponderando acerca do contexto histórico a que a Contracultura pertence, e os momentos que a formam, fundamentada através de uma pesquisa bibliográfica realizada ao decorrer da escrita do presente trabalho e de reflexões próprias, diante da compreensão que se tem sobre a filosofia do movimento.

¹ Os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, no primeiro capítulo do livro – O que é Filosofia? – trabalham com a noção de que um conceito não está fadado a criar definições; logo, podemos entender a dificuldade em que encontramos para explica-los. Os conceitos são criados e “evidentemente todo conceito tem uma história” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 29). Portanto, os estudos e a noção que se tem sobre determinados conceitos podem variar de acordo com pensadores e contextos históricos.

2.1 O CONCEITO DE CULTURA E CONTRACULTURA: REFLEXÕES ACERCA DA ORIGEM E DA FILOSOFIA DO MOVIMENTO CONTRACULTURAL

Quem tem consciência para ter coragem
 Quem tem a força de saber que existe
 E no centro da própria engrenagem
 Inventa a contra mola que resiste²

Em nosso senso comum, a Cultura pode ser compreendida apenas como manifestações artísticas, ritos religiosos, lendas, vestimentas, entre outros exemplos. Realmente, esses elementos constroem uma Cultura, porém ela é um componente social muito maior, e extremamente, complexo. A Cultura é produzida, é criada; logo, é transformável, é ajustável à medida que for sendo necessária dentro das sociedades e das relações entre diferentes culturas, resultando em outros aspectos característicos de distintos grupos sociais. Dito isso, o sociólogo inglês, John B. Thompson irá classificar as pesquisas que envolvem o tema da Cultura:

[...] como o estudo do mundo sócio-histórico constituído como um campo de significados. Pode ser pensado como o estudo das maneiras como expressões significativas de vários tipos são produzidas, construídas e recebidas por indivíduos situados em um mundo sócio-histórico. Pensado dessa maneira, o conceito de Cultura se refere a uma variedade de fenômenos e a um conjunto de interesses que são, hoje, compartilhados por estudiosos de diversas disciplinas... (THOMPSON, 2011, p. 165).

Sendo assim, o entendimento que se tem sobre o conceito de Cultura é, como já dito anteriormente, extremamente diverso. Em dois diferentes exemplares de dicionários, geralmente usados em escolas, a palavra Cultura é definida como “o conjunto de características que não são inatas, e que se criam e se preservam ou aprimoram através da comunicação e cooperação entre indivíduos em sociedade.” (FERREIRA, 2011, p. 271). Ou, ainda, “desenvolvimento intelectual; saber; ilustração” (LUFT, 2005, p. 250). Porém, de acordo com o sociólogo galês, Raymond Williams (1992) a dificuldade é muito mais complexa e é encontrada logo na definição do próprio conceito que, ao longo dos anos, vem sendo modificado:

Começando como nome de um processo – cultura (cultivo) de vegetais ou (criação e reprodução) de animais e, por extensão, cultura (cultivo ativo) da mente humana – ele se tornou, em fins do século XVIII, particularmente no alemão e no inglês, um nome para configuração ou generalização do ‘espírito’ que informava o ‘modo de vida global’ de determinado povo. (WILLIAMS, 1992, p. 10).

Nesse sentido, o conceito de Cultura passa a ter relação com outro importante conceito; Civilização. Porém, segundo o filósofo britânico Terry Eagleton (2003) essa relação

² SECOS & MOLHADOS, 1973.

será fortemente abalada no século XIX, pois Civilização passa a ser estudado como um conceito muito presente e usado pelo massacrante processo de imperialismo e seus personagens imperialistas nos diversos discursos proferidos nesse momento histórico. Consequentemente, acaba se tornando uma espécie de molde cultural das grandes potências, para ser implementado nos países que estavam sendo invadidos e vistos como inferiores pela elite imperialista da Europa.

Segundo Norbert Elias (2011), os conceitos de Civilização e Cultura passaram a ter um forte embate entre França e Alemanha nos séculos XIX e XX, devido à diferença em que ambos os conceitos eram empregados por esses países. A França servia-se do conceito de Civilização como ponto alto de sua autoimagem e o usava como um exemplo a ser seguido, forçosamente, nos territórios invadidos por eles. Por outro lado, a Alemanha utilizava-se desse conceito como algo extremamente secundário, devido ao uso do conceito de Cultura (*Kultur*), que confere “ênfase especial a diferenças nacionais e à identidade particular de grupos.” (ELIAS, 2011, p. 24).

Diante das diferenças nacionais citadas acima como sendo um elemento formador da Cultura de uma determinada nação, de um determinado grupo e povo, o sociólogo paulista José Luis dos Santos ressalta que:

Cada realidade cultural tem sua lógica interna, a qual devemos procurar conhecer para que façam sentido as suas práticas, costumes, concepções e as transformações pelas quais estas passam. É preciso relacionar a variedade de procedimentos culturais com os contextos em que são produzidos. As variações nas formas de família, por exemplo, ou nas maneiras de habitar, de se vestir ou de distribuir os produtos do trabalho não são gratuitas. Fazem sentido para os agrupamentos humanos que as vivem, são resultado de sua história, relacionam-se com as condições materiais de sua existência. (SANTOS, 2006, p. 8).

Thompson (2011), ao analisar e descrever as diferenças nacionais através dos símbolos utilizados nas culturas, nos permite refletir sobre o processo de fabricação dessas simbologias presentes na formação das culturas nacionais, e em como essa ação permeia o pensamento preconceituoso de quando realizamos uma avaliação e/ou comparação sobre o “outro” e o classificamos como um ser culturalmente inferior. Além, de desconsiderar as diversidades culturais existentes em nossa contemporaneidade,³ o sociólogo irá traçar cinco pontos de observação para entendermos melhor esse processo de criação, além de compreender como o funcionamento e a manutenção das diferentes Culturas acontecem.

³ Essa reflexão está presente também em uma das obras do sociólogo polonês, Zygmunt Bauman (2012), em que, nesse sentido, é abordado o conceito de Cultura como uma hierarquia, onde há uma exclusão da pluralidade, pois “O conceito só faz sentido se denotado como *a cultura*; existe uma natureza ideal do ser humano, e a cultura significa o esforço consciente, fervoroso e prolongado para atingir esse ideal, para alinhar o processo de vida concreto com o potencial mais elevado da vocação humana.” (BAUMAN, 2012, p. 93).

O primeiro meio de análise é denominado como formas simbólicas *intencionais*, onde há uma proposta clara de dominação cultural pelo sujeito e/ou instituição que emprega tais métodos. O segundo é o *convencional*, em que há uma produção de regras e leis para manterem-se ativas em meio à sociedade. O terceiro e quarto método são, respectivamente, chamados de *estrutural* e *referencial*, onde é analisado como os aspectos estruturais são articulados em inter-relações culturais, além de refletir sobre como esses aspectos são referenciais para um determinado sistema dominante, os representando. O quinto e último é o *contextual*, onde devemos observar o contexto sócio-histórico onde há a produção e manutenção desses simbolismos que sustentam as diferentes Culturas.

Ademais, a construção de uma identidade nacional dos Estados Modernos e da formação das nações está intimamente ligada à produção de uma Cultura, que será um dos importantes aspectos que dará fundamento para essas construções se manterem ativas. A identidade nacional é composta por elementos culturais que permeiam o imaginário do mito da criação de uma determinada nação.⁴ Aspectos muito particulares estão inseridos nesse processo criativo e formador, buscando uma homogeneidade dentro das sociedades que, entre elas próprias, possuem inúmeras diferenciações. Buscando ganhar as mentes e os corações da sua população, a Cultura passa a ser regida pelos letrados do Estado e qualquer outra manifestação cultural que fuja do modelo imposto é, de alguma maneira, perseguida, censurada e excluída.

De acordo com o sociólogo jamaicano Stuart Hall (2006), em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, a forma como o Estado usa e molda a Cultura para fortalecer a ideia de nação está fortemente ligada com a sua estratégia de manutenção no poder, construção de uma identidade nacional, e como meio de captura dos cidadãos pertencentes aquela sociedade:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos [...] As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a “nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. (HALL, 2006, p. 50-51).

Sendo assim, a Cultura serve como um meio disponível para o sistema vigente estabelecer relações de poder muito fortes com a população e entre os indivíduos que a

⁴ O historiador britânico Eric Hobsbawm cita o movimento nacionalista como um exemplo em que há uma criação de um passado através de lendas e invenções, para manterem-se dominantes em meio à sociedade. Além disso, refere-se que “também é óbvio que símbolos e acessórios inteiramente novos foram criados como parte de movimentos e Estados nacionais, tais como o hino nacional [...] a bandeira nacional [...] ou a personificação da ‘Nação’ por meio de símbolos ou imagens oficiais...” (HOBSBAWM, 2017, p. 14).

constituem. Pois, segundo Santos, “assim é porque as próprias preocupações com cultura nasceram associadas às relações de poder” (2006, p. 80). Nesse sentido, há uma série de equívocos em institucionalizar a Cultura e mantê-la assegurada pelo sistema que visa apenas fortalecer o seu poder em meio à sociedade, sua dominação e a sua hegemonia perante aos indivíduos. Além disso, o sociólogo Zygmunt Bauman (2012) também irá trabalhar com a noção de que a Cultura está fortemente conectada com a manutenção da ordem social predominante. Entretanto, o mesmo pontua que a Cultura:

é tanto um agente da desordem quanto um instrumento da ordem; um fator tanto de envelhecimento e obsolescência quanto de atemporalidade. O trabalho da cultura não consiste tanto em sua autoperpetuação quanto em garantir as condições para futuras experimentações e mudanças. Ou melhor, a cultura se “auto-perpetua” na medida em que não o padrão, mas o impulso de modificá-lo, de alterá-lo e substituí-lo por outro padrão continua viável e potente com o passar do tempo. O paradoxo da cultura pode ser assim reformulado: o que quer que sirva para a preservação de um padrão também enfraquece seu poder. (BAUMAN, 2012, p. 28).

É diante dessa breve perspectiva e ideia de Cultura que podemos adentrar no estudo do nosso conceito central, a Contracultura. Principalmente no ponto em que analisamos a Cultura como algo que nos serve de amparo e resistência contra as forças coercitivas dominantes dos sistemas de poder, buscando alcançar uma mudança social significativa. É nesse sentido que a Contracultura se encaixa como um movimento que visava romper algumas barreiras culturais impostas ao longo do tempo, as quais se mantinham e se mantêm ativas nos discursos e nas ações dos detentores do poder.

Em uma pesquisa similar à realizada com o conceito de Cultura, observa-se que a definição de Contracultura não consta nos dicionários comuns utilizados anteriormente. Entretanto, em outro exemplar de dicionário, onde há um trabalho maior de significações, o conceito é definido como “forma negativa de cultura com o fim de combater os valores culturais vigentes; arremedo de cultura.” (FERREIRA, 2009, p. 538). Esta é uma definição que se encontra completamente longe do real significado que o conceito, bem como o movimento, carrega em si. Esse pequeno recorte traz o que o poder atuante quer que esteja presente no pensamento social em relação a atos que almejam alguma mudança no sistema e vão na contramão dos seus modelos impostos, sejam eles de âmbito econômico, político, cultural, entre outros aspectos.

A nomeação Contra, no conceito de Contracultura, está se referindo ao processo de ir contra a cultura dominante, a cultura Ocidental, a cultura enraizada por um seletivo grupo social que desconsidera as tantas culturas existentes nas demais localidades. Não é um conceito que trabalha com a hipótese de uma anulação de Cultura. Muito pelo contrário, é um conceito que busca alcançar todas as formas culturais consideradas dissidentes, buscando uma mudança

social profunda por meio de um dos mais importantes pilares das sociedades. Para isso, o movimento de Contracultura irá trabalhar muito através das práticas culturais, da alteração do modo de vida, do convívio social e da transformação das mentalidades para alcançar seus objetivos.

No livro *O dicionário do pensamento social do século XX*, o sociólogo estadunidense Edward Batzell irá pontuar que a ideia de Contracultura “é tão antiga quanto a história judaico-cristã do Ocidente; a própria cristandade foi uma contracultura na Jerusalém judaica...” (BATZELL, 1996, p. 134). Contudo, nos atentaremos à noção de Contracultura presente nos anos de 1960 e 1970, considerando seus sujeitos sociais, suas ações e seus contextos históricos para não cometer graves anacronismos no pensamento e na escrita do presente trabalho. Pois, por mais que a Contracultura possa ser entendida e dada como qualquer movimento e/ou ação que busca algum aspecto de mudança dentro de uma cultura engessada e assegurada pelo sistema, abordaremos as características e a filosofia da Contracultura dos “anos 60 que tanto marcaram, de modo radical e definitivo, a experiência da juventude internacional.” (PEREIRA, 1986, p. 12).

À luz dos depoimentos e pensamentos do filósofo brasileiro Luís Carlos Maciel, um autor que tem importantes pesquisas no tema aqui abordado, é pontuado que a origem do conceito de Contracultura:

foi inventado pela imprensa norte-americana, nos anos 60, para designar um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram [...] Contracultura é a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial [...] Pode-se entender contracultura, a palavra, de duas maneiras: a) como um fenômeno histórico concreto e particular, cuja origem pode ser localizada nos anos 60; e b) como uma postura, ou até uma posição, em face da cultura convencional, de crítica radical. (MACIEL apud PEREIRA, 1986, p. 13-14).

Presente em muitos escritos, essa origem do conceito e do próprio movimento de Contracultura é fortemente atrelada aos Estados Unidos como seu local de nascimento. Esse fato está vinculado com uma das obras pioneiras acerca do tema, intitulado *A Contracultura*, livro do historiador estadunidense Theodore Roszak⁵, que ganhou repercussão nos meios acadêmicos. A obra foi escrita no auge dos anos 60 e traz uma visão muito marcada de um estadunidense que estava vivenciando aquelas agitações cotidianamente naquele território. O escritor irá pontuar uma série de acontecimentos e personagens importantes que antecederam e influenciaram o grande movimento de Contracultura nos Estados Unidos (ROSZAK, 1972).

⁵ Autor que, em alguns escritos, é posto como um “dos pensadores que cunhou o termo ‘contracultura’...” (MARTÍNEZ, 2012, p. 152)

Entre estes personagens e acontecimentos estão o poeta estadunidense Allen Ginsberg e a Geração Beat, o sociólogo estadunidense Charles Wright Mills e a sociologia panfletária, o sociólogo alemão Herbert Marcuse e o filósofo estadunidense Norman Oliver Brown com as releituras de Karl Marx e Friedrich Engels, o filósofo inglês Allan Watts e seu misticismo, o psiquiatra inglês Ronald David Laing e seu trabalho de psicanálise, a psicodelia do professor estadunidense Timothy Francis Leary e do escritor, também dos Estados Unidos, Aldous Leonardo Huxley, a reinterpretação do anarquismo pelo escritor estadunidense Paul Goodman, além de outras influências que deram aporte ao movimento de Contracultura.

Para o escritor, a sociedade tecnocrática⁶ dos Estados Unidos fez com que o movimento de Contracultura se tornasse uma contestação política por meio de aspectos culturais propagados pela juventude da época, indo totalmente contrário ao sentido de “*american way of life*”, buscando diferentes modos de ver e entender a vida, tanto no âmbito individual quanto no coletivo. Sendo essa juventude, a pertencente dos Estados Unidos, que teria iniciado, com as suas práticas de protesto, o movimento de Contracultura. Além disso, de acordo com Roszak (1972), a juventude da Europa estava preocupada demais em rediscutir debates e buscar revoluções pelos mesmos métodos já utilizados pela esquerda política em momentos históricos anteriores. Nesse sentido, e em certa medida, observamos que o autor se contradiz ao usar uma citação⁷ dos acontecimentos franceses de Maio de 1968 como um dos exemplos onde o jovem contesta os mesmos pontos que a Contracultura dos Estados Unidos estava colocando em evidência. Inclusive, dando início a uma série de novos pensamentos acerca da esquerda política, surgiria a chamada Nova Esquerda, que entendia a política como uma relação de envolvimento pessoal e não somente de grandes ideias abstratas (PEREIRA, 1986).⁸

Diante do exposto, e da leitura da dissertação do historiador João Henrique de Castro de Oliveira, pode-se concluir que:

Não há como afirmar que os jovens norte-americanos, por não terem uma tradição de esquerda tão “sólida”, estariam predestinados a tocarem o projeto de contestação

⁶ “... forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional. É o ideal que geralmente as pessoas têm em mente quando falam de modernização...” (ROSZAK, 1972, p. 12).

⁷ “A revolução que está começando questionará não só a sociedade capitalista como também a sociedade industrial. A sociedade de consumo tem de morrer de morte violenta. A sociedade da alienação tem de desaparecer da História. Estamos inventando um mundo novo e original. A imaginação está tomando o poder.” (MORTIMER, 1968, apud ROSZAK, 1972, p. 21).

⁸ Nesse ponto, trago uma citação contida no livro *A Microfísica do Poder*, de Michel Foucault. Em uma célebre conversa com Gilles Deleuze, em que reflete sobre essa questão de teoria e prática, muito presente na Nova Esquerda. Deleuze, após o apontamento de Foucault, sintetiza que “uma teoria é como uma caixa de ferramentas [...] É preciso que sirva, é preciso que funcione. E não para si mesma. Se não há pessoas para utilizá-la, a começar pelo próprio teórico que deixa então de ser teórico, é que ela não vale nada...” (apud FOUCAULT, 1979, p. 42).

radical das instituições tradicionais. Isso seria teleologia rasteira. Uma olhada mais atenta ao desenvolvimento das ideologias socialistas na Europa nos revela que, desde a formação das primeiras organizações de trabalhadores, são múltiplas as correntes que propugnam seus próprios métodos e caminhos à realização da utopia maior das esquerdas: uma sociedade livre, igualitária e fraterna. (OLIVEIRA, 2007, p. 71).

Nesse sentido, ainda sob inspiração da dissertação citada acima, temos um outro importante livro que irá deslocar o nascimento da Contracultura para outra localidade. *Provos: Amsterdam e o nascimento da contracultura*, do autor italiano Matteo Guarnaccia, terá como embasamento as ações anarquistas de Amsterdam, dos anos 60, como o que daria origem ao movimento de Contracultura no mundo todo. *Provos* (derivado da palavra holandesa *Provokatie/Provocatie* que, traduzido para o português, significa *Provocação*), que, de acordo com Guarnaccia (2001), foi um movimento composto por um grupo heterogêneo de participantes que, seguindo uma visão anarquista de política e organização social, usou de novas formas para contestar o poder e questionar a sociedade. Segundo sua própria descrição em seu primeiro escrito de mesmo nome e em forma de jornal, *Provos* define-se e explica-se como:

PROVO é uma folha mensal para anarquistas, provos, beatniks, noctâmbulos, amoladores, malandros, simples simoniacos estilistas, magos, pacifistas, comedores de batatinhas fritas, charlatões, filósofos, portadores de germes, moços das estribarias reais, exibicionistas, vegetarianos, sindicalistas, papais-noéis, professores da maternal, agitadores, piromaniacos, assistentes do assistente, gente que se coça e sifilíticos, polícia secreta e toda a ralé deste tipo.
 PROVO é alguma coisa contra o capitalismo, o comunismo, o fascismo, a burocracia, o militarismo, o profissionalismo, o dogmatismo e o autoritarismo.
 PROVO deve escolher entre uma resistência desesperada e uma extinção submissa.
 PROVO incita à resistência onde quer que seja possível.
 PROVO tem consciência de que no final perderá, mas não pode deixar escapar a ocasião de cumprir ao menos uma quinquagésima e sincera tentativa de provocar a sociedade.
 PROVO considera a anarquia como uma fonte de inspiração para a resistência.
 PROVO quer devolver vida à anarquia e ensiná-la aos jovens.
 PROVO É UMA IMAGEM. (PROVOS, apud GUARNACCIA, 2001, p. 15).

Somente nesse trecho citado temos inúmeras referências que nos dariam a possibilidade de realizar outros trabalhos com seus respectivos temas e pesquisas. Entretanto, o presente escrito se restringe a analisar três pontos específicos que constam nessa citação e que nos servem como mais um apontamento para entendermos a Contracultura, bem como sua origem e sua filosofia. Dito isso, a noção de resistência é o primeiro ponto que é possível refletir e conectar com uma das principais características da Contracultura, haja visto que compreendemos a resistência como uma ação que visa rebater dogmas sociais, preconceitos,

dispositivos de captura⁹, paradigmas, entre outras barreiras que são impostas ao indivíduo no meio social. Nesse sentido, entendemos que o movimento de Contracultura foi um artifício extremamente inteligente para, como dito por Provos, incitar a resistência onde quer que fosse possível e para qualquer demanda de contestação que houvesse.

O segundo ponto específico que consta no texto descritivo do movimento Provos é a referência aos Beatniks. Um movimento, já citado anteriormente, de cunho artístico-literário importante, de fim dos anos 50 e início dos anos 60, localizado nos Estados Unidos, onde também há uma grande oposição a alguns aspectos da ordem vigente, principalmente no âmbito da liberdade individual e coletiva. É um dos movimentos citados como precursor do movimento hippie, que é subsequente ao beat, e da Contracultura dentro e fora dos Estados Unidos. Para finalizar o terceiro ponto em análise, temos a última frase da citação de Provos, em que, ao dizer ser uma imagem, está criticando um aspecto muito característico da sociedade capitalista de consumo, onde tudo deve ser materializado, divulgado, visto e consumido como uma imagem, uma vestimenta, um utensílio, uma representação em forma de grandes espetáculos sociais (DEBORD, 2003). Sendo este mais um dos pontos contestados e posto para reflexão através do movimento de Contracultura.

Diante do exposto, e da compreensão obtida através desta narrativa acerca dos conceitos de Cultura e Contracultura, bem como de dois relatos antagônicos de origem do movimento contracultural e sua filosofia, temos que, devido à pluralidade existente na Contracultura, defini-la como um movimento requereria um rigor maior. Entretanto, seguiremos nomeando-a como um grande movimento, predominantemente jovem, onde, independentemente de que em seu corpo de componentes houvesse uma grande miscelânea de pensamentos políticos, ainda assim, nela, era hegemônica a contestação e a rebeldia à ordem vigente, à cultura ocidental, à falsa moralidade, entre outros aspectos. Além de ser um movimento que trouxe novos meios de resistência para as lutas sociais, através das artes, dos costumes, da convivência, da moda, etc. Dito isso, no próximo tópico deste primeiro capítulo iremos abordar algumas ações vistas como contraculturais na Europa e na América do Norte, especificamente nos Estados Unidos.

⁹ Conceito utilizado pelo filósofo francês, Michel Foucault, em que os dispositivos de captura são instrumentos para a formação dos sujeitos, para enquadrá-los socialmente da maneira como instituições, organizações e o sistema de poder impõe como adequado. “O dispositivo é a rede de relações que podem ser estabelecidas entre elementos heterogêneos: discursos, instituições, arquitetura, regramentos, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas, o dito e o não dito.” (CASTRO, 2009, p. 124).

2.1 “A IMAGINAÇÃO CONTRA O PODER”¹⁰: PRINCIPAIS AÇÕES DA CONTRACULTURA NA EUROPA E NOS ESTADOS UNIDOS

A segunda metade do século XX foi marcada por grandes transformações sociais, políticas, econômicas e culturais. Isto só foi possível porque o mundo vivia um pós-guerra, onde foi escancarado um sistema nazista genocida com um número absurdamente elevado de vítimas. Tudo isso em prol de uma manutenção hegemônica de poder e um projeto de expansão territorial e ideológica, alicerçado sobre racismo, xenofobia e homofobia. Ademais, uma significativa tensão entre os dois sistemas completamente antagônicos, entre as duas potências em ascensão, que se sobressaíram com a derrota da Alemanha nazista na Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos com o seu sistema capitalista pujante e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas com o seu projeto socialista alcançando importantes resultados. Era o início da Guerra Fria, que alimentaria o medo da população mundial frente aos avanços bélicos de ambas as nações e os seus sucessivos desentendimentos.

Se não bastasse todo esse caótico e desumano cenário, dez anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos declaram apoio ao Vietnã do Sul, referente ao conflito de duas regiões vietnamitas com ideologias contrárias. Mais uma guerra para assombrar as mentes, já cansadas, da população europeia e estadunidense. Além disso, a imponente juventude que estava surgindo e tomando a frente de resistências, se encontrava exausta com a aparente imobilidade de seus pais frente aos caos global e com a falsa moralidade exercida pelos mesmos. Entretanto, este mesmo panorama de conflito, retrocesso, terror, imobilidade e medo constante, foi também um espaço aberto para que surgissem novos movimentos de reivindicações sociais e políticas, de contestação às normas vigentes e de uma multiplicidade de resistências que se expressavam por meio da cultura. É com esse retrato, e com esse contexto, que a Contracultura da Europa e dos Estados Unidos irá dar início às suas principais ações. Pois, “nos anos 60/70, a militância política da nova juventude também vinha amalgamada com sua própria arte: rock, cinema, arte plásticas, literatura, happenings...” (OLIVEIRA, 2007, p. 86)¹¹.

Para dar seguimento a essas ações, devemos adentrar na década anterior de nosso primeiro recorte temporal, 1950, onde o gênero musical, rock and roll estava em crescente

¹⁰ GUARNACCIA, 2001, p. 13.

¹¹ Happenings é um meio artístico que visa toda aproximação possível com o espectador, ocupando espaços fora das grandes galerias e teatros, mesclando e adentrando no cotidiano do público e usando técnicas de improvisação. (GUARNACCIA, 2001).

evidência, com seu público jovem, acordes de guitarra elétrica e uma forma de dançar completamente nova. Foi este o som que “acompanhou e embalou o dia-a-dia de uma juventude que então começava a descobrir a força e o alcance do seu potencial de contestação” (PEREIRA, 1986, p 44). Sendo assim, o rock foi muito mais que um gênero musical que esteve presente no movimento de Contracultura, ele foi um grande novo fenômeno da cultura mundial. Além disso, o rock obteve uma rápida ascensão na preferência dos jovens da época. Contudo, esse deslocamento de gosto musical se deu muito devido à ação midiática, produções vinculadas ao mercado privado e propagandas, sendo este mais um dos pontos de reflexão alimentada pelos contraculturais daquele momento. Via-se na sociedade de consumo um meio de captura do sistema capitalista, além de ser um dos aspectos característicos da cultura ocidental e de agir como sendo um modo de alienação do indivíduo. Assim, descreve o historiador britânico Eric Hobsbawm:

A indústria de discos, que fez fortunas com o rock, não o criou, e muito menos planejou, mas tomou-o de amadores e pequenos executantes de esquina que o descobriram. Não há dúvida que o rock se corrompeu nesse processo [...] Além disso, como dizia o populismo partilhado pelo mercado e o radicalismo antielitista, o importante não era distinguir entre bom e ruim, elaborado e simples, mas no máximo entre o que atraía mais ou menos pessoas. (HOBSBAWM, 1995, p. 496).

Ao dizer que não foi a indústria quem criou o rock, Eric Hobsbawm está se referindo à origem do gênero, em que, na mistura de blues e country, há uma massiva predominância dos guetos negros dos Estados Unidos como os primeiros expoentes desse gênero musical que tanto fez, e faz, significativas repercussões na sociedade branca e de elite. Diante disso, o então considerável “Rei” do gênero musical em questão foi um artista branco, Elvis Presley. Contudo, o denominado “Pai do Rock” é um artista oriundo dos guetos negros estadunidenses, Charles Edward Anderson Berry, mais conhecido como Chuck Berry. Essa questão racial estará muito presente nas décadas abordadas neste trabalho, com as ascensões dos movimentos negros, sendo estes considerados como mais uma das ações da Contracultura, que abordaremos logo mais.

Retornando ao rock e à sua forma de apresentação que, através de um ritmo contagiante, seguido por danças que sacudiam a falsa moralidade dos estadunidenses, fez com que ele se tornasse o gênero predominante desse movimento de Contracultura, que iria na contramão das instituições de poder. Além desses quesitos, mais um ponto de relevância eram suas letras musicais que mesclavam protesto, reflexão, misticismo, psicodelia, etc. Um grande exemplo disso é a canção do artista estadunidense de folk-rock, Bob Dylan, que em Masters

of War¹², por exemplo, protesta contra a Guerra do Vietnã e toda a tensão do conflito que existia entre os Estados Unidos e a URSS durante a Guerra Fria. O segundo exemplo, uma música que abrange tanto o campo de reflexão quanto o da psicodelia e o do misticismo, é a canção *Lucy in the Sky with Diamonds*, do quarteto britânico The Beatles.

O álbum musical a que pertence a música citada é denominado *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), onde há um rigoroso trabalho artístico a fim de resgatar aspectos culturais orientais, em uma profunda busca mística e de auto reflexão¹³, sendo este um dos pontos que caracterizam a Contracultura dos anos 1960 e 1970. Além disso, a experiência psicodélica vinha acompanhada de um gradual aumento no consumo de drogas alucinógenas, como o LSD, na expectativa de descobrir novos meios de intelectualidade e de espiritualidade em momentos em que após, ou durante, o uso de determinadas drogas, se alcançassem esses espaços da mente e do interior humano, alcançando graus de consciência cada vez mais elevados.

Com alguns dos slogans mais difundidos e conhecidos mundialmente entre gerações e gerações, o movimento hippie, com seus lemas de “faça amor, não faça guerra” e de “paz, amor e liberdade”, foi muito caracterizado por suas ações pacifistas diante dos conflitos bélicos que estavam ocorrendo, tornando-se um importante aspecto contracultural das décadas de 60 e 70, com uma forte influência nos anos de 1960. Assim como destaca o historiador João Henrique de Castro de Oliveira:

Com suas comunidades alternativas, sua subversão aos padrões familiares, seus novos costumes sexuais, suas formas marginais de ganhar a vida, seus cabelos compridos e suas roupas exóticas, começaram desde os primeiros anos da década de 60 a se multiplicar [...] Em todos os lugares ganhava força a alegre contestação pacífica contra a guerra do Vietnã ou pelos direitos civis: música, orientalismo, sit-ins (o ato de, pacificamente, sentar-se e não se levantar como forma de protesto), bruxos, slogans, roupas coloridas, distribuição de flores e sorriso... (OLIVEIRA, 2007, p. 85).

No entanto, essas atitudes reverberaram em um subgrupo que, diante do uso inalterado do Estado sobre os hippies, criariam os yippies, agindo de maneira mais incisiva e radical em prol de máxima liberdade. Apesar de ser um pouco contraditório com um de seus importantes lemas, “*drop out*” (caia fora), pois realizavam suas ações por dentro do sistema do Estado, permaneciam com a ideia de que “cair fora dessa camisa de força ocidental significava ganhar um outro lugar, fugindo então simultaneamente ao cerco do espaço físico, institucional e

¹² Terceira canção (lado A) do segundo disco gravado em estúdio do cantor, com o nome de *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963).

¹³ *Within You Without You* é a primeira canção (lado B) do álbum citado, escrita por George Harrison e que contém muitos aspectos orientais em sua harmonia, como a utilização de um instrumento musical muito comum na região da Índia, a *dilruba*.

lógico desde mundo ocidental” (PEREIRA, 1986, p. 82). Ademais, o movimento hippie irá trazer novas formas de vivenciar o coletivo, com as criações de suas comunidades alternativas que enalteceriam o rock de Janis Joplin e Jimmi Hendrix, outros dois expoentes fundamentais desse momento. O hippismo ainda alimentaria as revoluções sexuais que nas décadas da Contracultura estiveram em voga. Com um discurso contrário ao de monogamia, de repressão sexual e a favor de uma prática de amor livre, muitas ações seriam desencadeadas.

Dentre as tantas reivindicações que tocam a questão da sexualidade, a busca pela visibilidade e direito pleno, tanto das mulheres quanto dos homossexuais, é um ponto extremamente relevante nesse período contracultural. Diante das inúmeras privações mantidas pelas legislações, a comunidade homossexual começou a movimentar-se para ter acesso a direitos básicos como, por exemplo, frequentar todos os espaços públicos sem sofrer qualquer tipo de retaliação ou perseguição. Nesse cenário, o movimento de maior alcance na década de 60 foi a Rebelião de Stonewall, onde, ao reagirem a uma repressão violenta por parte da polícia, a comunidade homossexual desencadeou uma série de manifestações ao longo de cinco dias, que visavam liberdade e segurança a todos os pertencentes da comunidade.

De acordo com Céli Regina Jardim Pinto, no que se refere às movimentações feministas na década de 60, em prol de sua ascensão e liberdade:

na Europa e nos Estados Unidos, o movimento feminista surge com toda a força, e as mulheres pela primeira vez falam diretamente sobre a questão das relações de poder entre homens e mulheres. O feminismo aparece como um movimento libertário, que não quer só espaço para a mulher – no trabalho, na vida pública, na educação –, mas que luta, sim, por uma nova forma de relacionamento entre homens e mulheres, em que esta última tenha liberdade e autonomia para decidir sobre sua vida e seu corpo. Aponta, e isto é o que há de mais original no movimento, que existe uma outra forma de dominação – além da clássica dominação de classe –, a dominação do homem sobre a mulher – e que uma não pode ser representada pela outra, já que cada uma tem suas características próprias (PINTO, 2010, p. 16).

Outra importante movimentação que buscava o acesso a direitos civis básicos, e que cresceu notoriamente nesse período, foi o movimento negro. Ao confrontar o regime racista institucionalizado pela legislação Jim Crow, o movimento negro começaria a dar indícios de sua revolta ainda na década de 50, obtendo seu ápice no fim da década de 60. Ainda nos 50, o caso de resistência mais conhecido mundialmente foi o da ativista negra Rosa Parks, que teria se recusado a ceder seu lugar a um passageiro branco. Naquela época, havia assentos específicos para a população negra em transportes coletivos, sendo esta apenas uma das leis Jim Crow que alimentava a segregação. Outro importante nome que articulou e reuniu um grande número de adeptos à resistência, e a buscar mudanças sociais significativas na década de 60, foi o do pastor Marthin Luther King, agindo pacificamente em suas passeatas e manifestações logo após o episódio de Rosa Parks. Em contrapartida, agindo de maneira mais

radical, Malcon X foi um ativista negro que obteve grande influência no movimento Black Power, que sustentaria, reivindicaria ainda mais em prol da população negra, e inovaria o âmbito cultural e estético nas décadas seguintes.

Pouco menos de um mês depois do assassinato de Marthin Luther King nos Estados Unidos, a França, em maio de 68, eclodiria mais um dos tantos movimentos desse período de Contracultura. Com as manifestações, as barricadas, as ocupações e com as produções culturais, o movimento, que se iniciou com os estudantes e depois com outros personagens sociais, reivindicava mudanças estruturais no ensino universitário, refletia a subjetividade, o existencialismo de Sartre, expunha novos métodos de se fazer política, devido ao desencanto com o socialismo soviético, entre tantas outras demandas que foram levantadas. De acordo com o historiador Hobsbawm, as ações são caracterizadas como:

E se houve um momento, nos anos de ouro posteriores a 1945, que correspondeu ao levante mundial simultâneo com que os revolucionários sonhavam após 1917, foi sem dúvida 1968, quando os estudantes se rebelaram desde os EUA e o México, no Ocidente, até a Polônia, Tchecoslováquia e Iugoslávia, socialistas, em grande parte estimulados pela extraordinária irrupção de maio de 1968 em Paris, epicentro de um levante estudantil continental. Estava longe de ser a revolução, embora fosse consideravelmente mais que o “psicodrama” ou “teatro de rua” descartado por observadores velhos e não simpatizantes... (HOBSBAWM, 1995, p. 292-293).

Para finalizar este subcapítulo que, de maneira sucinta, abordou algumas ações da Contracultura nos Estados Unidos e na Europa, adentraremos brevemente em um dos festivais de música do ano de 1969, o denominado Woodstock. Woodstock tornou-se um marco, pois reuniu muitos aspectos aqui citados como característicos da Contracultura como, por exemplo, o rock como som predominante em seus três dias de festival, em um espaço aberto que possibilitava uma maior liberdade, um grande número de jovens brancos e negros, homens e mulheres, heterossexuais e homossexuais vivenciando o momento com o lema hippie de paz e amor como filosofia em um clima de sintonia, alegria e psicodelia.

Perante o exposto da presente narrativa, sobre algumas movimentações e alguns acontecimentos específicos que melhor ilustram a Contracultura nos Estados Unidos e na Europa, concluímos esse tópico e seguiremos para o próximo capítulo do trabalho. O seguinte versará sobre a conjuntura política e social do Brasil dos anos 60 e início dos anos 70, para melhor compreendermos como a Contracultura chegou ao país e de que maneira ela agiu frente à política de ditadura implantada pelos militares no contexto brasileiro da segunda metade do século XX.

3. O INICIO DO TEMPO DE REPRESSÃO BRASILEIRA E AS PRINCIPAIS AÇÕES DA CONTRACULTURA NO BRASIL

“No dia 18 de maio de 1970 fui preso em São Paulo, com minha mãe [...] Fomos levados para a Oban, onde meu pai foi torturado na minha frente. Passei ainda pelos cárceres do DOPS, Presídio Tiradentes e DOI-CODI/SP” (SÃO PAULO, 2014, pg. 139). Este é o depoimento de Ernesto Carlos Dias do Nascimento, preso com seus pais durante a Ditadura Militar no Brasil. Considerado um subversivo e terrorista, Ernesto tinha apenas dois anos de idade quando foi banido do país, indo embora com sua avó e primos, todos presos políticos. Esta, e mais a de tantas outras crianças, foi a realidade de muitas infâncias marcadas e roubadas pelo regime. Um momento em que no Brasil não havia a liberdade individual e coletiva de qualquer tipo de manifestação contrária à Ditadura, correndo-se o risco de sofrer perseguição, prisão, tortura, exílio e morte.

Retratar os dez primeiros anos desse traumático cenário que constitui a história do Brasil é o foco do presente capítulo. Embasado em obras de historiadores que trabalham com o tema, o primeiro subcapítulo tem o intuito de compreender o contexto sociopolítico que originou o regime, além dos seus recursos de manutenção no poder. Conforme consta na citação acima, abordaremos alguns dos seus aparelhos políticos de repressão, como é o caso do DOPS. Ademais, versaremos sobre os Atos Institucionais de maior impacto no meio político e social, bem como os ditadores que implantaram e asseguraram tais Atos. Tudo isso para dar luz ao entendimento que se tem sobre o período político brasileiro em que a Contracultura se insere.

Por fim, no segundo subcapítulo serão expostas algumas das principais ações contraculturais realizadas por artistas e profissionais das mais variadas áreas. Para melhor ilustrar essas ações serão apresentados claros exemplos de criações culturais, principalmente no âmbito da música, uma abordagem apresentando alguns expoentes da imprensa alternativa no Brasil, alguns movimentos de cunho cultural mais especificamente voltado à resistência, ao ato de denunciar os abusos do regime e ao desejo de mudança frente à Ditadura Militar. Além disso, pretende-se discorrer sobre seus modos de organização e seus feitos na sociedade. A escrita será fundamentada através da leitura de obras que versam sobre o assunto, com diferentes autores e mediante compreensão própria sobre esses aspectos que formam o movimento de Contracultura em um momento em que o Brasil encontrava-se extremamente violento e repressivo, quando quaisquer manifestações culturais, bem como seus

representantes que não tivessem o aval do regime militar, eram fortemente censuradas e perseguidas.

3.1 A PRIMEIRA DÉCADA DA REPRESSÃO: BREVE CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO DO BRASIL EM TEMPOS DE DITADURA MILITAR

Você deve aprender a baixar a cabeça
E dizer sempre: “Muito obrigado”
São palavras que ainda te deixam dizer
Por ser homem bem disciplinado
Deve pois só fazer pelo bem da Nação
Tudo aquilo que for ordenado
Pra ganhar um Fuscão no juízo final
E diploma de bem comportado¹⁴

Diante da escrita do primeiro capítulo, onde citamos as mobilizações e ações sociais frente à cultura dominante, à política de guerra, à falsa moralidade e aos meios coercitivos institucionalizados e assegurados pelo Estado, dentre outras contestações que, devido aos novos personagens sociais de resistência e às suas inovações nas maneiras de reivindicar mudanças políticas, originaram o grande movimento das décadas de 60 e 70, denominado de Contracultura, abordaremos o contexto do Brasil nas décadas contraculturais neste segundo capítulo do trabalho.

O cenário sociopolítico do Brasil nas décadas de 60 e 70 também se encontrava em meio a desejos de mudanças estruturais e em uma série de contestações perseguidas pelo regime dominante no período. Era o tempo da Ditadura Militar no Brasil, onde a perseguição, a censura, a tortura e a morte eram a base de um governo repressivo, que se instaurou após um golpe oriundo das Forças Militares em 1964. Em vista disso, procuraremos entender como essa política repressiva se instaurou e se manteve no poder do Estado no Brasil para, sequencialmente, compreendermos como as ações da Contracultura agiram no meio de uma conjuntura de castração dos direitos civis, da liberdade individual e de expressão.

O professor Nilson Borges Filho, em seu capítulo no livro intitulado O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX, da coleção O Brasil Republicano, inicia sua escrita com os seguintes dados acerca dos governos ditatoriais da segunda metade do século XX na América Latina:

Os anos 1970 ficaram marcados pelo desencadeamento de golpes de Estado e pela entrada dos militares no cenário político de diversos países da América Latina, dentre eles o Brasil. Para se ter uma ideia desse expansionismo militarista, basta saber que, em 1979, dois terços da população latino-americana, calculada na época

¹⁴ GONZAGUINHA, 1973.

em 400 milhões de habitantes, viviam em Estados dotados de regimes militares ou sob dominação castrense. (FILHO, 2013, p. 15).

Sob essa perspectiva, conseguimos entender as turbulências e agitações que todo o mundo estava vivenciando no período da segunda metade do século XX. Diante disso, no Brasil, essa relação de interligação da política com o poder coercitivo e as ações intervencionistas das Forças Armadas, sempre foi um fator marcante na história do país, presente desde o século XIX. Portanto, essa característica é estrutural e culturalmente perpetuada até os dias de hoje. Sendo que isto é devido, em grande medida, à criação da Escola Superior de Guerra, em 1948, em que “se articulava a aproximação entre setores militares e civis, finalmente concretizada com a criação da Escola Superior de Guerra, a qual determinou, com a execução de seus programas, a interação das elites civis com o meio castrense.” (FILHO, 2013, p. 17). Com isso, começou a haver um aumento na falsa sensação de que os representantes das Forças Armadas seriam os responsáveis por assegurar a ordem e a segurança para todos os indivíduos.

Em relação a esse imaginário criado de que as Forças Armadas são o aparelho do Estado que asseguram a ordem, tanto na política quanto na sociedade, é algo que está suposto nas formações das próprias Forças Armadas, como ressalta Borges:

desde os primórdios das Forças Armadas, os militares recebiam uma formação mais política do que profissional, fazendo com que se politizasse e desenvolvesse, no interior da corporação, a crença de que seriam eles os mais identificados com os interesses nacionais e, portanto, como missão, lhes caberia o direito e até o dever de arbitrar as crises políticas (intervindo) em nome da ordem interna (FILHO, 2013, p. 18).

Diante disso, a criação da Escola Superior de Guerra muito se deveu às articulações do presidente Getúlio Vargas, no final do golpe que instaurou o Estado Novo. Pois, de acordo com o historiador José Murilo de Carvalho, em seu livro intitulado Forças Armadas e Política no Brasil (2005), a mobilização do operariado como novo ator político foi impulsionada por Vargas, causando um grande desconforto nas Forças Armadas. Visto que, na Escola Superior de Guerra, a interação era voltada para a elite civil e não para os trabalhadores. Além disso, como consta em um documento escrito pelo tenente Idálio Sardenberg (1987), a Escola estava interligada com a missão militar americana que, no momento da Guerra Fria com a União Soviética, visava combater tal ideologia política para levar o seu sistema, de cunho capitalista, a todas as regiões, onde os Estados Unidos seriam a maior potência e o exemplo de capitalismo a ser seguido pelos demais países.

Perante o exposto, podemos compreender que tudo estava conectado de alguma maneira, seja no âmbito econômico, social, político e cultural. Ademais, tendo conhecimento

de que entre o suicídio de Getúlio Vargas e a instauração do golpe militar passaram-se dez anos, e com isso novos personagens políticos surgiram na história do Brasil. O historiador José Murilo de Carvalho ainda classifica, de maneira ampla, esse espaço de tempo como Era Vargas. Pois, mesmo com a morte de Getúlio Vargas, as Forças Armadas ainda sentiam a necessidade de barrar a herança política deixada por Vargas “ou seu fantasma, que se diziam encarnados em Juscelino Kubitschek e João Goulart. Em 1964, travou-se a batalha final que deu a vitória à facção militar anti-Vargas e a seus aliados civis, abrindo-se novo ciclo político na história do país” (CARVALHO, 2005, p. 102). Principalmente devido à figura do vice-presidente João Goulart, que assumiu a presidência do Brasil em 1961.

Esse período é um dos claros momentos em que o golpe militar começou a dar indícios de movimentação, pois, com a renúncia de Jânio Quadros, em 25 de agosto de 1961, o cargo de presidente da República, em tese, deveria ser ocupado pelo vice-presidente. No entanto, devido à ausência de João Goulart, que estava em uma viagem de trabalho na China, e à sua declarada afinidade com os meios sindicais, os ministros militares e uma série dos demais políticos declararam-se incisivamente contrários à tomada de posse por Goulart. Com isso, houve uma maciça campanha através do governador do Estado do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, para garantir que a Constituição fosse seguida, dando início à chamada Rede da Legalidade (FICO, 2014):

A Rede da Legalidade teve grande importância para o desdobramento da crise, até porque a atitude dos ministros militares havia desagradado a boa parte da opinião pública, inclusive jornais importantes como Correio da Manhã, Jornal do Brasil e outros. Os jornais O Estado de S. Paulo e O Globo apoiaram os ministros, opondo-se à posse de Goulart. Mas a posição legalista prevaleceria (FICO, 2014, p. 20).

Diante disso, foi criada uma emenda constitucional de adoção ao sistema parlamentarista, que restringiu os poderes do presidente. Somente assim João Goulart conseguiu assumir o cargo, em 07 de setembro de 1961. De acordo com o historiador Carlos Fico (2014, p. 22), “a experiência parlamentarista foi um fracasso”, e, com isso, o plesbicito do dia 06 de janeiro de 1963 decidiu pela volta do sistema presidencialista. Entretanto, desde a posse de João Goulart, as forças contrárias a ele começaram a movimentar uma série de ações de desestabilização da figura e do governo do então presidente, além de uma conspiração para a sua derrubada, que ganhou ainda mais força a partir da volta do presidencialismo, momento em que João Goulart reiterava seus plenos poderes enquanto presidente da República do Brasil.

Ademais, João Goulart defendia as reformas de base que por seus opositores eram vistas com grande desagrado. Diante desse cenário, o então presidente realiza comícios em

prol de mobilizar a população para, através da vontade do povo, impulsionar o Congresso para que as medidas começassem a serem aceitas. Para exemplificar uma dessas medidas, há o anúncio, no primeiro comício ocorrido, em 13 de março de 1964, de “um decreto que desapropriava terras às margens dos eixos rodoviários, leitos de ferrovias, açudes públicos federais e que tivessem sido beneficiadas com obras de saneamento da União, e outro que encampava refinarias particulares.” (FICO, 2014, p. 46). Essa atitude, acompanhada de uma mensagem enviada ao Congresso Nacional dois dias após o comício, além da solução dada à Revolta dos Marinheiros, ocorrida em 25 de março de 1964, e de sua ida a uma festa de comemoração da Associação dos Suboficiais e Sargentos da Polícia Militar, em 30 de março de 1964, foram os últimos pretextos para a movimentação de tropas, em 31 de Março de 1964, dos militares do golpe.

Após esse momento, se deu início no Brasil a um regime ditatorial militar que duraria mais de vinte anos, resultando em uma série de perseguições, cassações, censuras, prisões, torturas e mortes. Assim, como descreve Carlos Fico, historiador brasileiro com ênfase nos estudos sobre Ditadura Militar no Brasil:

Houve muita violência após o golpe de 1964, ao contrário do que sustentam alguns analistas que insistem em caracterizar a derrubada de Goulart como uma ação incruenta. Ainda no dia 1º de abril, em Recife, após a destituição do governador Miguel Arraes – que havia sido eleito pelo Partido Social Trabalhista (PST) com o apoio dos comunistas -, estudantes se dirigiram em protesto para a sede do governo, o Palácio das Princesas, e foram recebidos a tiros. Os estudantes Jonas Barros e Ivan Aguiar foram mortos. Arraes foi preso e confinado na ilha de Fernando de Noronha. Ainda em Recife, o velho líder comunista Gregório Bezerra teve seu cabelo arrancado com alicate, seus pés molhados com ácido e seu pescoço amarrado com cordas. Bezerra foi arrastado pelas ruas e seus algozes conclamavam a população – que assistia aterrorizada – a execrá-lo. No Rio de Janeiro, também no dia 1º de abril, estudantes e populares protestavam contra a derrubada de Goulart em frente à Faculdade Nacional de Direito quando foram surpreendidos por integrantes do Comando de Caça aos Comunistas. Os estudantes Ari Cunha e Labib Abduch foram atingidos por tiros e mortos (FICO, 2015, p. 55-56).

O golpe, orquestrado pelos militares, teve um grande apoio da elite brasileira, com empresas nacionais e transnacionais, da Igreja, com a realização das Marchas da Família, com Deus, pela Liberdade¹⁵, além do apoio do governo estadunidense¹⁶. Os Estados Unidos ainda

¹⁵ O historiador Carlos Fico irá salientar que, conforme havia sido proferido pelos militares, as eleições presidenciais do ano de 65 seriam mantidas, logo, nem todos os apoiadores do golpe presumia a Ditadura. Inclusive, muitos desses apoiadores, após ficar claro que os militares ficariam no poder, repudiaram o sistema autoritário que fora implantado no Brasil de 64. Além das classes médias se sentirem lesadas com o saneamento financiado assegurado por Castelo Branco (FICO, 2015).

¹⁶ Operação Brother Sam, articulação do governo estadunidense com alguns militares e políticos brasileiros, que pretendia ajuda bélica intervencionista se houvesse qualquer tipo de confronto por parte dos legalistas. Para exemplificar, “a operação envolveu um porta-aviões, um porta-helicópteros, um posto de comando aerotransportado, seis contratorpedeiros (dois equipados com mísseis teleguiados) carregados com cerca de 100 toneladas de armas (inclusive um tipo de gás lacrimogêneo para controle de multidões chamado CS Agente) e quatro navios-petroleiros que traziam combustível...” (FICO, 2008, p. 98).

seriam os fornecedores da Doutrina de Segurança Nacional, que, através da Escola Superior de Guerra, reformularia a teoria para ser aplicada ao contexto brasileiro daquele momento. A Doutrina esteve presente nos discursos dos ditadores do regime militar no Brasil, “fornecendo o conteúdo doutrinário e ideológico para a conquista e a manutenção do poder em 1964” (FILHO, 2013, p. 17). Através dessa base, construíram outros meios e aparelhos que manobravam a sociedade civil para assegurar a sua hegemonia. Dentre esses meios está a obrigatoriedade de disciplinas escolares e universitárias como Moral e Cívica, Organização Social e Política do Brasil Estudos de Problemas Brasileiros, entre outras, que visavam “criar uma mentalidade nos estudantes, com toda a força ideológica, no sentido de transformá-los em reprodutores da Doutrina” (FILHO, 2013, p. 38). Além dos aparelhos de controle, como o Serviço Nacional de Informação (SNI), criado dois meses após o primeiro militar tomar posse como Presidente da República, o então general Humberto de Alencar Castelo Branco:

Dentre os diversos papéis exercidos pelo aparelho militar, o que mais sobressaiu foi o aparelho repressivo, organizado e implementado pelo Serviço Nacional de Informação (SNI), com base no escopo teórico da Doutrina de Segurança Nacional [...] O órgão gerou uma síndrome de tensão-pressão dentro do próprio aparelho militar entre os oficiais ligados à comunidade de informações e os demais, que não estavam comprometidos com os excessos praticados pelo regime. Foi justamente a comunidade de informações, cujos tentáculos atingiam todo o aparelho militar e órgãos civis e que assumiu uma autonomia relativa das Forças Armadas, que mais reagiu ao projeto de abertura política do general Geisel. É nesse contexto que se configura o confronto militar entre a corporação militar, em que predominam os oficiais moderados, e a comunidade de informações, em que predominam os radicais (FILHO, 2013, p. 23).

O então primeiro presidente da Ditadura Militar, o general Castelo Branco, era um dos oficiais ditos “moderados”, que de início presumivelmente acreditava que a intervenção seria um exercício político transitório para restaurar a ordem frente a uma conjuntura entendida como subversiva. Entretanto, com a posse do segundo presidente da Ditadura, Artur da Costa e Silva, considerado um dos oficiais radicais, e a instauração do Ato Institucional nº 5, a Ditadura Militar toma rumos mais duros e com a nítida vontade de torna-se permanente (FILHO, 2013). Inclusive, os Atos Institucionais foram uma marcante característica do regime militar, sendo dezessete Atos no total. Alguns se sobressaíram em relação a outros, devido seu grau de rigorosidade. O primeiro foi instituído ainda no período em que o presidente da Câmara dos Deputados, o político Ranieri Mazzilli, estava interinamente na presidência da República. Era instaurado o início das tantas cassações políticas que configuraram a Ditadura.

Por mais que a figura de Castelo Branco seja vista como pertencente aos oficiais moderados, foi no mandato dele que ocorreram mais três Atos Institucionais de grande repercussão, sendo o segundo responsável por eliminar o sistema pluripartidário, legitimando

apenas o ARENA (Aliança Renovadora Nacional) e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro), que era o único partido de oposição consentida. Além de dar poder ao Executivo de fechar o Congresso quando fosse necessário, visando benefício próprio. O Ato Institucional nº 3 tornou indireta as eleições de governos estaduais, sendo que as eleições presidenciais se tornaram indiretas ainda no Ato nº 2. Castelo Branco ainda declarou a extinção da União Nacional dos Estudantes (UNE), bem como sancionou a Lei Suplicy, que proibia atividades políticas por parte dos estudantes, entre outras ações discricionárias.

O segundo ditador que ocupou o cargo de Presidente da República foi o marechal Artur da Costa e Silva, e foi em seu mandato que ocorreu a instauração do Ato Institucional nº5, ocasionando novas cassações políticas, suspensão de habeas corpus, maior abrangência da repressão, oposição na clandestinidade, recesso do Congresso, Câmara de Vereadores e Assembleias, além de outras medidas. Com esse decreto, o Serviço Nacional de Informação passou a exercer ainda mais sua funcionalidade de espionagem e controle da vida social, criando subseções em diversos locais estratégicos, como nas universidades federais. Diante disso, o falso moralismo também passa a ser um aspecto ascendente da Ditadura Militar, sendo este um ponto de reflexão e contestação dos contraculturais estadunidenses e europeus, e que também será pauta dos brasileiros:

Os agentes de informações registravam não apenas questões políticas, mas, frequentemente, anotavam o que pareciam ser, a seus olhos, “desvios morais”, relativos, por exemplo, à sexualidade ou ao comportamento dos investigados. Padres eram acusados de “terem amantes”, políticos eram malvistas por serem homossexuais. Trata-se de aspecto importante porque a repressão durante o regime militar foi marcada não só pelo anticomunismo, mas também por forte moralismo que caracterizou aquela época em que os costumes mudaram radicalmente. O movimento feminista – após a introdução da pílula anticoncepcional – liberou o corpo das mulheres, e a juventude, sob a influência do movimento hippie, do rock e do uso de drogas, parecia ser uma ameaça para as mentes mais conservadoras. Também é importante destacar que a espionagem atingia as pessoas comuns, não apenas as que faziam oposição na luta armada ou na resistência democrática. Isto é, um cidadão comum, mesmo politicamente apático, que parecesse uma ameaça aos olhos do regime, era igualmente vigiado e, eventualmente, punido com interrogatórios violentos e, até mesmo, tortura e assassinato (FICO, 2015, p. 70- 71).

Diante desse clima de repressão, medo e violência, o final da década de 60 no Brasil foi marcado por um caótico cenário de autoritarismo que a Ditadura impunha sob os cidadãos brasileiros. Com a saída antecipada de Costa e Silva, devido a um problema de saúde, e o impedimento da posse de Pedro Aleixo, vice-presidente do ditador Costa e Silva, a Junta Militar, formada por três ministros militares, assumiu o poder até a posse do general Emílio Garrastazu Médici. Seu governo “correspondeu à fase de maior repressão, com muitas prisões, tortura e ‘desaparecimento’. Entretanto, ele esteve à frente do chamado ‘milagre brasileiro’” (FICO, 2015, p. 80). O dito “milagre” tratava-se de um plano econômico que,

independente do crescimento do Produto Interno Bruto, promoveu o acúmulo de uma grande dívida externa, um aumento da inflação, crise petrolífera, congelamento de salário mínimo e concentração de renda por parte da elite já existente.

Médici ficou no cargo da presidência até o ano de 1974, momento em que tomou posse o general Ernesto Beckmann Geisel, considerado um militar moderado, ainda que a historiografia atual conteste essa imagem. Com ele se inicia uma série de aberturas políticas, desde o âmbito militar até as forças civis. Através de uma distensão dita “lenta, gradual e segura”, a abertura política não representava completamente a redemocratização brasileira, e, sim, a reconstitucionalização do regime e a volta ao Estado de Direito (SILVA, 2013). Pois, de acordo com o historiador brasileiro, Francisco Carlos Teixeira da Silva:

O projeto de abertura, assim elaborada, deveria claramente comportar garantias básicas para o regime: evitar o retorno de pessoas, instituições e partidos anteriores a 1964; proceder-se em um tempo longo – seu caráter lento –, de mais ao menos dez anos, o que implicaria a escolha ainda segura do sucessor do próprio Geisel e a incorporação a uma nova constituição – que não deveria de maneira alguma ser fruto de uma constituinte – das chamadas salvaguardas do regime, as medidas necessárias para manter no futuro uma determinada ordem, sem o recurso à quebra da constitucionalidade (SILVA, 2013, p. 262-263).

No entanto, o regime ainda se estenderá até 1985, com esse lento método de abertura política e com o último militar ditador na presidência, o general João Figueiredo. Só então o processo de redemocratização brasileira irá começar a acontecer. Sendo assim, diante deste breve exposto dos dez primeiros anos da Ditadura Militar no Brasil, podemos compreender que esse período da história brasileira é marcado por muitas violências em diferentes formas. A tortura, de acordo com a obra *Brasil: nunca mais* (2011), passou a ser considerado um método científico para confissões nos interrogatórios, tornando-se um componente curricular prático na formação de novos militares. Portanto, “a tortura foi indiscriminadamente aplicada no Brasil, indiferente a idade, sexo ou situação moral, física e psicológica em que se encontravam as pessoas suspeitas de atividades subversivas” (ARNS, 2011, p. 44). As prisões eram realizadas com um grande clima de terror, podendo até ser feitas através de sequestros. Além disso:

A suspeita de subversão estendia-se a familiares e amigos das pessoas procuradas pelas forças policiais-militares. À luz da ideologia da Segurança Nacional, o inimigo não era apenas uma pessoa física, era um eixo de relações visto potencialmente como núcleo de uma organização ou partido revolucionário (ARNS, 2011, p. 86).

Ademais, o excessivo uso de muitos aparatos coercitivos como os Departamentos de Ordem Política e Social (DOPS) fez com que a repressão aumentasse significativamente o número de suas vítimas fatais. Além desses dispositivos de captura criados e/ou assegurados pelas Forças Armadas, havia grupos de civis de extrema-direita que apoiavam a Ditadura e

perseguiam indivíduos considerados subversivos. Como é o caso do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), que “atuou de forma auxiliar ao aparato repressivo da ditadura” (BRASIL, 2010, p. 18). Todo esse cenário de cerceamento da liberdade individual, foi alicerçado sob um forte meio de circulação midiática, de propaganda, de música, de slogans, entre outros mecanismos, que mascaravam a violência do regime e mantinham um disfarce de harmonia. É diante desse contexto que a cultura como forma de resistência e que inúmeros artistas através de seus trabalhos irão reivindicar mudanças estruturais em uma Ditadura que os perseguia, os prendia, os torturava e os matava, ou na qual, para não morrer, “optavam” pelo exílio. Sendo assim, estes são os artistas contraculturais, juntamente com seus trabalhos, que serão abordados no seguinte subcapítulo.

3.2 “PODEM ME PRENDER, PODEM ME BATER”¹⁷: AS REPRESENTAÇÕES DA CONTRACULTURA NO BRASIL DA REPRESSÃO

A atmosfera encontrada no Brasil da década de 60, diferentemente da presente nos Estados Unidos e Europa, não era de um medo diante de uma possível guerra que poderia eclodir a qualquer momento. O clima brasileiro já era de um medo cotidiano, diante de uma Ditadura em curso, com um grande poderio montado pelo sistema de Estado, através do golpe que estudamos no subcapítulo anterior. Não desconsiderando o fato de haver repressão nas manifestações de contestação nas sociedades estadunidenses e europeias, no Brasil a repressão institucionalizada era fortemente assegurada pelos representantes golpistas, que usufruíam o poder sobre a população brasileira. Principalmente com a instauração do Ato Institucional de nº 5, a liberdade terminara de ser usurpada nos anos de 1969 a 1978, provocando uma série de medidas arbitrárias, aumento no número de violências e censura repressiva, as ações e os personagens da Contracultura brasileira se formaram diferentes dos encontrados nos Estados Unidos e na Europa.

Contudo, este fato não diminui a criação de um ambiente cultural como meio de mudança social e artifício de resistência, que ocorreu no Brasil da repressão. Em razão de que, segundo o sociólogo Marcelo Ridenti, “após o golpe de 1964, os artistas não tardaram a organizar protestos contra a ditadura em seus espetáculos” (RIDENTI, 2013, p. 143). Contudo, para adentrarmos mais profundamente nos exemplos contraculturais presentes no

¹⁷ ZÉ KETI, 1965.

Brasil das décadas de 60 e 70, devemos nos atentar que a Contracultura brasileira é nomeada, salvo importantes particularidades:

por desbunde (ou curtição), drop-out (“cair fora”), udigrudi (corruptela para underground), cultura alternativa, cultura subterrânea e cultura marginal [...] O desbunde, no caso, gíria pejorativa empregada originalmente para rotular os dissidentes da luta armada, indicava, em suma, uma guinada existencial e comportamental. Dois itinerários cujas distâncias demarcam uma singularidade brasileira, mas que num ou noutro impasse não deixaram de se cruzar [...] Todavia, e não obstante suas diferenças, principalmente no que concernem ao desbunde e à cultura marginal, não os percebo como autoexcludentes [...] Por isso, contracultura, que tem muito mais ganhos se concebida como um conjunto de valores (em sua vasta maioria não formalizada) e, sobretudo, como experiência e prática, desponta como palavra-chave com o potencial de entrelaçar aquelas outras (DINIZ, 2017, p. 27).

Depois de instaurado o golpe de 64, uma das primeiras articulações culturais de relevância para se pensar a Contracultura no Brasil da Ditadura é o show Opinião. Sendo realizado primeiramente na cidade do Rio de Janeiro, teve organização de integrantes do extinto grupo CPC (Centros Populares de Cultura) e protagonismo dos cantores Nara Leão, Zé Ketti e João do Valle, escolhidos criteriosamente para representar uma tríade, respectivamente em relação aos cantores, burguesia, proletariado e campesinato. De acordo com a historiadora Miliandre Garcia (2011), o espetáculo abordou problemas sociais brasileiros em voga no período, e que infelizmente nos cercam até os dias de hoje, como, por exemplo, a desigualdade econômica, seguido de preconceito de classe social, o problema da seca no Nordeste, o anticomunismo, subdesenvolvimento e outras questões emergenciais. A canção que dá nome ao show é uma crítica clara à Ditadura e um clamor de resistência frente às atrocidades que o regime militar demonstrava em seu golpe.

É fundamental ressaltar a importância do teatro como ação contracultural, em grupos que se colocavam como resistência cultural após o golpe de 64. Como é o caso do grupo teatral Dzi Croquettes, da década de 70, que evidenciou temas ligados à sexualidade, um grande tabu imposto e assegurado pela falsa moralidade presente na Ditadura. Além desse, há o grupo Teatro de Arena, fundado ainda na década de 50 na cidade de São Paulo. Diante da instauração do golpe civil-militar, “o Arena viria a se constituir num dos baluartes da resistência cultural. No período, além das peças que procuravam refletir sobre a conjuntura nacional, quase todos os seus integrantes militavam em organizações de esquerda ou eram simpatizantes” (RIDENTI, 2013, p. 139). Alguns dissidentes do Arena se juntaram com a União Nacional dos Estudantes (UNE) e formaram o primeiro Centro Popular de Cultura (CPC), na cidade do Rio de Janeiro, no início da década de 1960. O CPC nasceu a partir do “projeto de fazer uma arte popular em diversas áreas, teatro, cinema, literatura, música e artes

plásticas” (RIDENTI, 2013, p. 140). Entretanto, como vimos anteriormente, o primeiro ditador do regime militar extinguiu a UNE, e com ela todos os seus grupos de articulação. Sendo assim, de acordo com Garcia (2011), o CPC se reestruturou com outro nome, surgindo o Grupo Opinião, que iria organizar o Show Opinião, citado acima.

Diante da filosofia e do intuito que o Grupo Opinião carregava em sua formação e em seus trabalhos culturais, a coerção e a censura da Ditadura Militar estiveram presentes em diferentes momentos e das mais diversas formas, como por meio dos grupos civis que apoiavam a Ditadura e eram assegurados pelo regime em suas ações repressivas, violência que era compactuada por ambos como principal método de manutenção da ordem frente a indivíduos contrários ao regime, e ações pelos ditadores nomeadas como terroristas e subversivas:

A exemplo do CPC, o Grupo Opinião visava apresentar as manifestações de “cultura popular” aos extratos médios da sociedade e expandir a produção de arte engajada para além dos limites dessa classe. Sob esse aspecto, o núcleo de resistência estimulava a disseminação da produção periférica com a apresentação de shows musicais de escolas de samba e compositores populares e oferecia condições para manifestações de oposição e meios de organização da intelectualidade engajada [...] havia ainda a resistência conservadora de direita que se opunha às diretrizes desenhadas pelo Grupo Opinião. Vale notar que no período entre março de 1964 e dezembro de 1968, a maior ameaça à atividade teatral não vinha apenas do trabalho burocrático dos agentes censórios, mas também da ação clandestina de organizações de direita e grupos paramilitares. As companhias teatrais e os empresários do ramo sofriam ameaças constantes e, inclusive, temiam pela segurança nos teatros. Por exemplo, em Liberdade, Liberdade, o Teatro Opinião sofreu desde a invasão de quarenta homens armados com cassetetes e munidos de bomba até a pressão de órgãos policiais (GARCIA, 2011, p. 177-178).

O Centro Popular de Cultura, um pouco antes de ser extinto pela Ditadura, incentivou a criação do projeto literário Violão de Rua: Poemas para a Liberdade, projeto que contou com escritos de diferentes literatos engajados com a filosofia contestatória e crítica presente no cerne do Centro Popular de Cultura. Tendo como intuito a publicação de quinze volumes, obteve êxito somente na publicação de três desses volumes, pois com a instauração do golpe o projeto foi extinto juntamente com o Centro. Em sua maioria, “os poemas expressavam a recusa da ordem social instituída por latifundiários, imperialistas e – no limite, em alguns textos – pelo capitalismo” (RIDENTI, 2013, p. 141). Entretanto, a poesia como forma de resistência tentou se manter em trabalhos independentes dos escritores que faziam parte do Violão de Rua. Um desses profissionais é o poeta Ferreira Gullar, que escreveu, estando em exílio após o Ato Institucional nº 5, o livro de poesia Dentro da noite veloz, em que escancara a função social de uma poesia contestatória. Diante disso, e do entendimento que se tem sobre Contracultura, o poema apresentado a seguir é um claro exemplo dessa ação de escrita

contracultural, indo na contramão de uma cultura assegurada pelo regime militar e descrevendo um cenário de repressão que estava posto nas décadas da Ditadura:

Entre lojas de flores e de sapatos, bares,
mercados, butiques,
viajo
num ônibus Estrada de Ferro-Leblon.
Volto do trabalho, a noite em meio,
Fatigado de mentiras.

O ônibus sacoleja. Adeus, Rimbaud,
relógio de lilases, concretismo, neoconcretismo,
ficções da juventude, adeus,
que a vida
eu compro à vista aos donos do mundo.
Ao peso dos impostos, o verso sufoca,
a poesia agora responde a inquérito policial-militar.

Digo adeus à ilusão
mas não ao mundo. Mas não à vida,
meu reduto e meu reino.
Do salário injusto,
da punição injusta,
da humilhação, da tortura,
do terror,
retiramos algo e com ele construímos um artefato

um poema
uma bandeira. (GULLAR, 1998, p. 39).

Outro importante aspecto contracultural deste momento, e que é fortemente interligado com a criação escrita, foram as produções da imprensa alternativa.¹⁸ Confrontando um mercado bastante consolidado, o da grande imprensa, que inclusive continha significativos apoiadores da Ditadura, a imprensa alternativa percorreu um caminho semelhante de censura e perseguição que as escritas dos poetas contestatórios também percorreu nas décadas de 60 e 70 no Brasil, como citado acima. Após longos processos de organizações em fins dos anos 60 e começo das suas produções no início da década de 70, especialmente após o período que registrou os primeiros indícios de reabertura política, de acordo com o historiador João Henrique de Castro de Oliveira (2007) a imprensa alternativa serviu como um importante meio para as criações escritas dos movimentos feministas, negros e homossexuais a partir da segunda metade da década de 70. Por exemplo, com periódicos como *Brasil-Mulher* (1975), *Gente Gay* (1977), *Tição* (1978), entre muitos outros que, infelizmente, não são encontrados

¹⁸ O historiador João Henrique de Castro de Oliveira aponta três importantes características para definir imprensa alternativa, sendo “a) encampar uma ‘resistência contracultural’ lato sensu; b) opor-se à ditadura civil-militar; e c) apresentar certo esquema de produção em bases distintas do que habitualmente é chamado de ‘grande imprensa’” (OLIVEIRA, 2007, p. 15). Entretanto, o autor ressalta que nem todos os exemplares que compõe a imprensa alternativa no Brasil convergem com os itens a e c da descrição acima.

tão facilmente, e o presente trabalho não tem como escopo temático abordá-los com a intensa pesquisa que merecem.

O semanário carioca de 1969, nomeado O Pasquim, é um dos grandes exemplares dessa imprensa alternativa, contando com o filósofo Luiz Carlos Maciel como um dos escritores, sendo este um importante nome que trabalhou muito com a Contracultura no Brasil, baseando-se fortemente nos expoentes contraculturais dos Estados Unidos, já abordados no primeiro capítulo do presente trabalho. Por mais que este periódico, ao longo dos anos de sua existência, não apresente claramente um esquema de disseminação tão diferente da grande imprensa, O Pasquim era explicitamente contrário à Ditadura e apresentava aspectos importantes do que se entende por Contracultura, principalmente na coluna de Luiz Carlos Maciel, denominada de Underground. Característica que pode ser encontrada na edição 63 de O Pasquim, no ano de 1970, em que Maciel escreve em suas reservadas duas páginas da coluna Underground, alguns apontamentos interessantes sobre a Contracultura:

Se há uma intenção política na contracultura, ela se manifesta de maneira totalmente nova e não convencional. Na nova política do underground, a perspectiva é outra, bicho, e certos valores podem, inclusive, se manifestar com seus vetores invertidos. Abbie Hoffman e Jerry Rubin, por exemplo, acham que a divulgação que os yippies têm nos grandes meios de comunicação de massa, que os transforma em produtos para o consumo, ajuda sua revolução. A ordem estabelecida cria, em seu próprio corpo, o veneno que há de mata-la, é certo, mas a ordem estabelecida é um laboratório infernal e os venenos são múltiplos. Ao contrário das revoluções clássicas e das teorizações do século XIX, no âmbito das quais qualquer revolução depende de um longo e complicado processo político, a revolução encarnada pelo movimento do underground pode ser feita (e está sendo feita) aqui e agora. Segundo a contracultura, a nova sociedade já existe: basta to drop out e aderir a ela (MACIEL, 1970, p. 11).

Para o historiador Marcos Alexandre Capellari (2007), a coluna Underground teve importante papel histórico em um momento de intensa disputa ideológica e comportamental que, mesmo sendo convergentes no discurso de resistência frente à Ditadura, os meios pelos quais essa resistência agiria eram um grande motivo de embates entre a juventude, principalmente após a instauração do Ato Institucional nº 5 e o aumento da luta armada. Diante desse cenário, o trabalho realizado por Luiz Carlos Maciel foi fundamental para dar aporte ao movimento de Contracultura no Brasil. Além dessa contribuição na imprensa alternativa, Maciel também esteve presente no teatro de vertente contestatória, que foi abordado anteriormente, e em alguns roteiros da produção cinematográfica no Brasil das décadas estudadas no presente trabalho, principalmente na década de 70.

O cinema no Brasil percorreu e percorre um longo caminho sinuoso que, por vezes, passa por períodos de estagnação e, em outros momentos, por períodos de ascensão. É o caso

do Cinema Novo, muito atuante no início dos anos 60 e enfraquecendo conforme o regime militar endurece seus aparatos repressivos em meio à sociedade. De acordo com Marcelo Ridenti (2013), o cinema estava refletindo a realidade brasileira e buscava, por meios de suas produções, sua revolução. Fortemente interligado com a filosofia do Centro Popular de Cultura, salvo algumas contradições estéticas presentes nas produções e alguns embates com determinados cineastas que desconheciam a arte como meio predominantemente político, o Cinema Novo tinha “como princípio a produção independente de baixo custo e como temática os problemas do homem simples do povo brasileiro” (RIDENTI, 2013, p. 142). Sendo um dos sucessos dessa nova abordagem o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), do cineasta Glauber Rocha, que é uma forte representação desse movimento de intensa criticidade na história do cinema brasileiro.

Um dos principais pontos de reflexão que cabe, não somente ao âmbito do cinema, mas em todos os direcionamentos artísticos e movimentações dos contraculturais, é a contradição de ser permeada, quase que majoritariamente, por uma elite intelectualizada com maior facilidade de acesso à produção e disseminação de suas criações. Diante desse cenário, logo após a instauração do golpe, o cinema terá significativos trabalhos de autocrítica, muito permeados também das frustrações particulares desses profissionais que não conseguiram dar pleno combate frente a uma Ditadura extremamente forte, refreando as mudanças sociais que estavam sendo discutidas no início dos anos 60, no Brasil e no mundo (NETO, 2021). Essas reformulações do cinema foram acontecendo à medida que conseguiam ou não driblar os aparelhos de censura do regime, tornando-se um aspecto que irá trabalhar de maneira contracultural, visto que está do lado contrário à cultura assegurada pela Ditadura.

No campo musical, temos a maior criação contracultural no Brasil, o movimento Tropicália. Para adentrarmos um pouco em suas características, é interessante retornar alguns anos anteriores, ainda na década de 60, em mais um dos exemplos que temos e entendemos como contraculturais diante da época que estamos abordando, que é a ascensão da Música Popular Brasileira e seus festivais. Por mais que estes festivais tenham sido transmitidos por meio das redes televisivas, ainda os entendemos como um importante expoente que temos como contracultural, pois foi completamente na contramão da cultura promovida e divulgada pelo regime militar e assegurada por uma parcela da sociedade que incentivou e apoiou o golpe durante seu período de vigência. A própria noção de Música Popular Brasileira data deste momento de transformações nas canções brasileiras:

Neste sentido, por volta de 1965, surgiu a sigla MPB, grafada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico, mas que, ao mesmo tempo, pudesse sintetizar “toda” a tradição musical popular brasileira [...] A “ida ao povo”, a busca

do “morro” e do “sertão”, não se faziam em nome de um movimento de folclorização do povo como “reserva cultural” da modernização sociocultural em marcha, mas no sentido de reorientar a própria busca da consciência nacional moderna (NAPOLITANO, 2002, p. 64).

O ano de 1965 também marca a realização do primeiro Festival da Música Popular Brasileira televisionada no Brasil, sendo mantido até o final da década de 60. Momento de exaltação à MPB, com grandes nomes atuantes e com algumas canções repletas de criticidade e reflexivas sobre o cenário repressivo que a Ditadura consolidou na sociedade brasileira. A exemplo disso, temos Roda Viva, canção de Chico Buarque apresentada no Festival de 1967. Na letra da canção, temos um demonstrativo de como o contexto sociopolítico se encontrava no Brasil da Ditadura, com uma série de restrições impostas à sociedade. Em 1967, nesse mesmo festival, Gilberto Gil e Os Mutantes apresentaram a canção Domingo no Parque. Bem como, Caetano Veloso e Beat Boys apresentaram a canção Alegria, Alegria, uma ação importante que marca a presença de importantes nomes do movimento tropicalista em meio a alguns de seus críticos:

Apesar do tom nacionalista que a MPB adquiriu no cenário das lutas culturais dos anos 60, na prática musical em si ela foi menos purista e xenófoba do que supõe a historiografia e a crítica como um todo (sobretudo aquela crítica filiada aos princípios estéticos do Tropicalismo, movimento inicialmente crítico da “MPB nacionalista e engajada”) [...] Aliás, o embate entre tropicalistas e emepelistas, foi muito inflado pela mídia da época, por ocasião da explosão do movimento, na virada de 1967 para 1968 (NAPOLITANO, 2002, p. 65-66).

O tropicalismo é muito citado na historiografia como sendo o único movimento de caráter totalmente contracultural no Brasil. Sendo este um apontamento que, particularmente, tenho algumas ressalvas, pois acredito que toda criação e manifestação que fosse contrária à ordem vigente, costumes engessados e à falsa moralidade nas décadas de 60 e 70 se enquadram como exemplos contraculturais em algum grau. A tropicália não influenciou somente o campo musical, mas também o âmbito da moda, do cinema, das artes plásticas, das letras, do comportamento individual e coletivo. Devido a seu teor contestatório e de forte criticidade, além da aproximação com aspectos internacionais, sendo esta a principal oposição de alguns de seus críticos pertencentes à MPB, o sociólogo Marcelo Ridenti o classifica como uma variante do nacionalismo, visto que “a preocupação básica continuava sendo com a constituição de uma nação desenvolvida e de um povo brasileiro, afinados com as mudanças no cenário internacional, a propor soluções à moda brasileira para os problemas do mundo” (RIDENTI, 2013, p. 150).

O disco-manifesto que elevou a voz dos tropicalistas, bem como o movimento que defendiam, foi o Tropicália ou Panis et Circencis, de 1968, tendo a participação e produção

coletiva dos artistas Tom Zé, Os Mutantes, Gal Costa, Nara Leão, Rogério Duprat, Torquato Neto, Capinam, além de Caetano Veloso e Gilberto Gil, considerados os grandes responsáveis pelo projeto e pelo movimento. Mesclando elementos do rock internacional, do samba, do baião, da bossa nova, entre outros gêneros e elementos musicais, o disco é considerado o exemplo em potencial da Contracultura brasileira. Além disso, o movimento e as canções contidas no disco citado acima:

não criticava necessária e diretamente a ditadura, mas aderava sua críticas mais contundentes às censuras morais impostas pelo regime. Criticavam, especialmente, a base moral reacionária, isto é, os elementos que suportavam a moral e os julgamentos dela correntes. Esses elementos eram: Família, Igreja e Estado (SILVA; GONÇALVES, 2018, p. 243).

Com uma aproximação e exaltação de alguns artistas internacionais vinculados ao rock, uma afinidade com o movimento hippie da Contracultura e com algumas reflexões que contemplam o cenário contracultural dos Estados Unidos, Os Mutantes, participantes ativos do disco Tropicália, são um fruto brasileiro extremamente significativo da Contracultura. Na mesma linha de criação, está o conjunto musical conhecido como Novos Baianos, que, inclusive, alimentou um dos principais aspectos da cultura hippie, o convívio em coletivo, criando sua própria comunidade. O historiador Marcos Napolitano cita esses artistas e trabalhos culturais como pertencentes a um momento de intensas mudanças pelo qual a Música Popular Brasileira passou ao longo das décadas de 60 e 70:

Como espaço alternativo, a MPB “ortodoxa”, nacionalista e engajada se consolidou numa linha musical-comportamental francamente marcada pelo pop-rock, com incursões na contracultura e na música e poesia de vanguarda, reclamando para si a continuidade das ousadias estéticas e comportamentais do tropicalismo de 68. Os “Novos Baianos”, os “malditos” e os roqueiros mais assumidos (Rita Lee, Raul Seixas), para não falar do meteórico conjunto “Secos e Molhados”, representam as diversas vertentes dessa linha, mais forte entre a juventude não universitária (NAPOLITANO, 2002, p. 71).

Os considerados “malditos”, citados acima, também trabalham com um importante aspecto contracultural, a busca por elementos culturais do Oriente. A exemplo disso, temos o álbum musical de 1973 *Ou não*, do cantor Walter Franco (SANTOS, 2020). Os também citados Secos e Molhados são o trio musical escolhido para ser abordado de maneira mais aprofundada, a principal fonte de análise do presente trabalho, para melhor compreender os frutos culturais que a Contracultura brasileira impulsionou nas décadas de 60 e 70. No caso de Secos e Molhados, mais especificamente após 1973. Dito isso, encerro o capítulo 2, na pretensão de ter elucidado da melhor forma possível o cenário sociocultural do Brasil da repressão e de como o grande movimento de Contracultura chegou e se manteve nesse

violento e repressivo período histórico que a Ditadura deixou, como fria e sangrenta marca na história do Brasil.

4. SECOS & MOLHADOS COMO CONTRACULTURAL E A FIGURA EMBLEMÁTICA DE NEY MATOGROSSO

No terceiro e último capítulo do presente trabalho serão demonstradas as análises realizadas através de diversas pesquisas sobre algumas músicas contidas nos álbuns de 1973 e 1974 da banda Secos & Molhados, a fim de apresentá-los como um dos maiores frutos da Contracultura brasileira. Além disso, serão abordadas algumas características marcantes nas suas atuações, bem como alguns aspectos que compõem a capa do primeiro disco da banda em questão. Essa pesquisa está fundamentada na leitura de profissionais da área da historiografia, das letras, da comunicação e das ciências sociais, além de expor compreensões particulares acerca das canções, da estética e da banda como um todo, destacando o teor contracultural existente em sua filosofia.

Utilizando a criação artística da banda como fonte e documento cultural de uma época muito marcante da história do Brasil, é importante ressaltar que as canções não são utilizadas apenas como ilustrações das questões apontadas como contraculturais ou como ilustração da sociedade civil e da Ditadura vigente em nosso país durante as décadas de 60, 70 e 80. Para isso, me baseio das orientações contidas no livro *História e Música* (2002), do historiador Marcos Napolitano. Neste livro, o autor apresenta uma série de apontamentos para analisar criteriosamente as músicas como fontes históricas, não cometendo reducionismos e anacronismos. Além de apresentar dois pilares fundamentais para a análise, a letra (parâmetros poéticos) e a música (parâmetros musicais como a melodia, o arranjo, etc.). Contudo, por não haver nenhum tipo de qualificação, além de não sentir aptidão para tal exercício, a análise irá abordar somente o parâmetro poético da letra e, eventualmente, mencionar se o “clima” melódico vai ao encontro ou não da mensagem poética contida na letra da canção (NAPOLITANO, 2002).

Para concluir este capítulo, o seu segundo subcapítulo será dedicado à figura paradigmática do cantor Ney Matogrosso. O corpo como ação, o corpo como liberdade e o corpo como resistência utilizado por um dos grandes artistas do século XX, durante um dos piores momentos da história do Brasil, um período de cerceamento da liberdade, de violência e repressão alimentadas no cotidiano da sociedade brasileira e asseguradas por um regime de poder golpista e ditador. Além de apresentar outras reflexões relevantes acerca do cantor em evidência. A escrita se baseará nos mesmos materiais utilizados no capítulo de análise das canções, além de outros trabalhos acadêmicos que abordam estritamente a figura de Ney Matogrosso.

4.1 A CONTRACULTURA EXISTENTE EM SECOS & MOLHADOS: ANÁLISE DOS ÁLBUNS DE 1973 E 1974

Quem não vacila mesmo derrotado
Quem já perdido nunca desespera
E envolto em tempestade, decepado
Entre os dentes segura a primavera¹⁹

Após mais de vinte anos da dissolução da banda Secos & Molhados, em uma edição especial de um disco compacto (CD) produzido pelas gravadoras Continental e EastWest, Luís Carlos Maciel escreve no encarte do produto os seguintes apontamentos sobre a banda, bem como sobre suas criações, que serão estudados no presente subcapítulo:

Se, naquele tempo, uma nave-mãe tivesse pousado, por exemplo, na Praça dos Três Poderes, em Brasília e despejasse através de suas portas alguns alienígenas, ela não teria causado um impacto, uma perplexidade e um maravilhamento que pudessem rivalizar com os provados pelas primeiras apresentações ao vivo de um grupo de música popular brasileira chamado Secos & Molhados. Foi um espanto! O impacto inicial era visual: nunca se tinham visto aquelas roupas, aquelas maquiagens, aquelas cores e desenhos; e mais: a movimentação no palco, em especial a coreografia exótica e sensual de Ney Matogrosso era simplesmente desconcertante. O impacto seguinte era sonoro, o espanto também era auditivo. O som dos Secos & Molhados surpreendia não apenas pelo timbre e registros insólitos da voz de Ney mas também impressionava pela sua musicalidade exuberante, nas composições agudas e envolventes, nos arranjos modernos mas sutis e na qualidade contagiante das interpretações. A fase áurea dos Secos & Molhados é um momento singular da história da música popular brasileira. E eles só tiveram fase áurea! Surgiram e acabaram logo, para dar lugar a carreiras solo de seus componentes, como se tivessem sido o brilho súbito de um quasar, uma suave explosão, um sonho irrepetível (MACIEL, 1999).

Para muitos estudiosos do assunto, sendo que alguns deles tiveram a experiência de vivenciar o momento do surgimento da banda, e outros, que assim como quem vos escreve, tiveram a possibilidade de acesso somente após o fim da banda, a definição de Luís Carlos Maciel sobre o Secos & Molhados é completamente condizente com o sucesso meteórico e a relevância histórica, cultural, política e comportamental que esses artistas causaram no início da década de 70, em plena Ditadura Militar no Brasil. O lançamento do primeiro grande trabalho coincidiu com o fim de um dos piores momentos que o regime militar ofereceu ao povo brasileiro, com seu aparelho de repressão assegurado pelo Ato Institucional de nº 5 e com os subsequentes generais ditadores, da chamada linha dura, Costa e Silva e Médici.

A formação da banda aconteceu durante o mandato do general Médici, que, como já visto no capítulo 2 do presente trabalho, criou falsas ilusões à sociedade e assegurou o sistema repressivo forte de seu antecessor Costa e Silva. A idealização da banda veio por incentivo de

¹⁹ SECOS & MOLHADOS, 1973.

João Ricardo, que, no ano de 1970, tinha apenas 21 anos de idade. O jovem músico sempre foi muito ligado ao mundo da arte e da cultura, inspirado muito na figura de seu pai João Apolinário (poeta e crítico de arte). De origem portuguesa, João e sua família foram obrigados a se mudar para o Brasil devido ao fortalecimento da ditadura salazarista, no ano de 1964, momento em que o músico tinha apenas 15 anos de idade:

João Ricardo, desde muito jovem, se interessava por música e era fascinado pelos Beatles (especialmente a inventividade musical de Paul McCartney), Elvis Presley e Chuck Berry. Não se sentiu muito entusiasmado por música brasileira durante seus primeiros anos em São Paulo, porém com o movimento tropicalista chamou sua atenção, principalmente Gilberto Gil. Já tocava piano e violão de ouvido desde a época em que ainda morava em Portugal, e desembarcou no Brasil já pensando na ideia de montar um grupo de rock. Sempre pensando na música, compôs sua primeira canção aos 15 anos de idade, chegando a formar uma dupla [...] Tempos depois da dissolução da dupla, investiu em bandas com formações variáveis e conheceu Gerson, seu vizinho de 16 anos de idade, e ambos passaram a tocar violão apenas por diversão e ausência de compromissos (SILVA, 2007, p. 237-238).

Gerson Conrad foi o segundo integrante a compor o projeto que futuramente daria origem ao Secos & Molhados. Desde a infância teve contato com a música e com instrumentos musicais, juntando-se informalmente a João Ricardo devido ao gosto musical semelhante, sendo o rock o ponto de união entre eles. Com a troca de experiências e aprendizado mútuo, a vontade de formar um grupo musical se tornava cada vez mais latente entre os dois jovens. Surgia então, no ano de 1970, a primeira formação da banda Secos & Molhados. Havia a presença de um terceiro integrante, entretanto sua passagem foi rápida e sem muito impacto.

A banda, que portanto ainda era muito incipiente, começou tocando apenas em pequenos bares do centro da cidade de São Paulo, para pequenos e específicos grupos de jovens. Contudo, foi em um desses eventos, no ano de 1971, que João Ricardo se aproximou da artista Luhli, o principal meio de contato para chegar até Ney Matogrosso. No entanto, antes de abordar como o famoso vocalista foi incorporado ao grupo, é importante ressaltar que o nome da banda foi uma ideia de João Ricardo. Em uma de suas viagens, avistou um armazém de “secos e molhados” e refletiu sobre a ambiguidade do nome em especificar tudo de existente no pequeno armazém e ao mesmo tempo não especificar nada; assim estava definido o nome que também foi aceito pelos demais integrantes do grupo (SILVA, 2007).

João Ricardo e Gerson sentiam a imensa necessidade de encontrar um vocalista para os Secos & Molhados, que, preferencialmente, tivesse uma voz de tom agudo como principal característica. Foi então que, em 1971, a cantora Luhli apresentou um de seus amigos como sugestão ao desejo proferido por João e Gerson: era Ney de Souza Pereira, futuramente conhecido como Ney Matogrosso. Nesse mesmo encontro de apresentação, foram-lhes

apresentados mais dois artistas, o músico Sérgio Rosadas, que participou das produções da banda, e o cineasta Paulinho Mendonça, compositor de um dos maiores sucessos do trio. De acordo com Silva, “apesar de João ter apreciado a voz do amigo de Luhli e de não ter gostado de seu repertório [...] Ney seria o vértice que completaria o triângulo musical com o qual João Ricardo tanto sonhara” (SILVA, 2007, p. 243). Sendo assim, a partir desse momento começaria o caminho da banda Secos & Molhados, com sua formação de sucesso contendo João Ricardo, Gerson Conrad e Ney Matogrosso.

O lançamento do primeiro disco da banda ocorreu em 1973, pela gravadora Continental. Além de conter treze canções que alcançaram grandes índices no mercado fonográfico e que permaneceram por um longo tempo nas estações de rádio, a famosa capa do disco também foi uma marca característica da banda, que já demonstrava sua criatividade e potencial. Na frente há quatro cabeças (dos cantores fixos do trio e do baterista Marcelo Frias) expostas em bandejas, juntamente com produtos encontrados facilmente nos antigos armazéns intitulados de secos e molhados, elementos prontos para exposição e consumo. Ademais, considerando o contexto social e político do ano de lançamento do disco, analiso a capa como uma arte de contestação, refletindo a partir das cabeças expostas como meros objetos do aparelho de Estado. Nesse caso, um aparelho extremamente repressor que castrava as liberdades individuais, extinguindo o direito de qualquer manifestação contrária ao sistema do regime. Essa reflexão fica ainda mais evidente ao observar o verso da capa, onde consta uma janela semiaberta, porém os quatro integrantes aparecem como se estivessem fechados no lado de dentro da mesma.

A música em análise é a primeira do lado A do presente disco. Intitulada de Sangue Latino, é uma composição de João Ricardo e Paulinho Mendonça:

Jurei mentiras e sigo sozinho
Assumo os pecados
Os ventos do norte não movem moinhos
E o que me resta é só um gemido

Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos
Meu sangue latino
Minha alma cativa

Rompi tratados, traí os ritos
Quebrei a lança, lancei no espaço
Um grito, um desabafo
E o que me importa é não estar vencido

Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos
Meu sangue latino
Minha alma cativa (SECOS & MOLHADOS, 1973).

A canção claramente remete ao processo de colonização e dominação sobre os povos latino-americanos, ressaltando que “os ventos do norte não movem moinhos”, mas fazem com que reste apenas “um gemido” e uma “alma cativa”, devido ao grande poder e incentivo dos Estados Unidos durante o golpe civil militar. Ainda assim, demonstra traços de resistência na quarta estrofe da presente música. É uma das grandes canções de cunho político e de manifestação social envolvendo um assunto emergente até os dias de hoje. Além disso, é possível refletir que, no momento da escrita desta canção, o Brasil e outros países da América Latina estavam vivenciando um momento duro de dominação militar, de banimentos e de processos de readequação para se enquadrar na figura social ideal que a Ditadura Militar impunha sobre os brasileiros. Por exemplo, um indivíduo sem a capacidade crítica de ir contra o regime vigente. Este ponto é um dos maiores em proximidade com a Contracultura, principalmente no que tange à resistência.

A seguinte canção em análise do disco de estreia do Secos & Molhados é a segunda do lado A. Nomeada de O Vira, composta por João Ricardo e Luhli, foi a música do álbum mais reproduzida nos meios midiáticos:

O gato preto cruzou a estrada
 Passou por debaixo da escada
 E lá no fundo azul, na noite da floresta
 A lua iluminou a dança, a roda, a festa

Vira, vira, vira
 Vira, vira, vira homem, vira, vira
 Vira, vira lobisomem
 Vira, vira, vira
 Vira, vira, vira homem, vira vira

Bailam corujas e pirilampos
 Entre os sacis e as fadas
 E lá no fundo azul, na noite da floresta
 A lua iluminou a dança, a roda, a festa

Vira, vira, vira
 Vira, vira, vira homem, vira, vira
 Vira, vira lobisomem
 Vira, vira, vira
 Vira, vira, vira homem, vira vira... (SECOS & MOLHADOS, 1973).

Esta remete à reflexão existencialista presente no movimento de Contracultura, lembrando até mesmo algo parecido com o “*drop out*”, o “caia fora”. Só que, nesse caso, é ser o outro dentro de você próprio, é cair fora da sua figura mais permanente de personalidade e ter a possibilidade de agir como outro, de se reconhecer como outro, de “virar” outro em uma espécie de metamorfose. “Em meio à dança, à roda e à festa iluminadas exclusivamente pela luz da lua, o homem adquire liberdade suficiente para assumir publicamente a sua própria

identidade, pois está distante dos olhos do poder” (SILVA, 2007, p. 347). Além disso, abrange aspectos mitológicos e folclóricos presentes nas culturas tanto brasileira quanto portuguesa, considerando algumas características existentes na melodia da canção.

A terceira canção em análise desse disco é a quinta do lado A. Intitulada de Primavera nos dentes, escrita por João Apolinário e musicada por João Ricardo:

Quem tem consciência para ter coragem
Quem tem a força de saber que existe
E no centro da própria engrenagem
Inventa contra a mola que resiste

Quem não vacila mesmo derrotado
Quem já perdido nunca desespera
E envolto em tempestade, decepado
Entre os dentes segura a primavera (SECOS & MOLHADOS, 1973).

A presente canção é um poema de João Apolinário, pai do músico João Ricardo, que musicou o seu escrito. Primavera nos dentes é mais uma canção claramente política e de resistência social, parecida com a primeira que analisamos. Realçando a importância de se ter consciência em um momento de falsas propagandas divulgadas pelos órgãos midiáticos do regime, e inventando meios de resistência para continuar existindo dentro do sistema ditatorial. Tendo a esperança de que com dentes cerrados assegura-se um futuro próspero, persistindo constantemente e das mais diferentes formas, mesmo que o cenário te censure, sufoque, condene, torture, exile e mate. Primavera nos dentes é uma espécie de clamor à resistência por meio da cultura, diante de contextos históricos marcados por autoritarismos e golpes para assumir o poder do Estado.

A quarta canção em análise desse primeiro disco do Secos & Molhados é nomeada Mulher Barriguda. Presente na segunda faixa do lado B, a canção é uma adaptação de uma das poesias do poeta negro brasileiro Solano Trindade:

Mulher barriguda que vai ter menino
Qual o destino que ele vai ter?
Que será ele quando crescer?

La, la, la, la, la, la, la, la...
La, la, la, la, la, la, la-a-a
Yeah

Haverá guerra ainda?
Tomara que não
Mulher barriguda-a-a
Tomara que não

La, la, la, la, la, la, la, la...
La, la, la, la, la, la, la-a-a
Yeah... (SECOS & MOLHADOS, 1973).

Esta é mais uma das canções que tocam no tema existencialista. Nesta, conseguimos observar algumas dúvidas e desejos que estavam presentes nas mentes e corações de pais para com o futuro de seus filhos. Considerando o contexto sociopolítico de repressão e violência que viviam cotidianamente, sem a esperança de um futuro próspero, sem golpistas usufruindo o poder e capturando as liberdades individuais. Além de outra angústia que assombrava o mundo todo, a iminência de uma guerra nuclear entre as duas potências mundiais daquele momento. Não só a juventude estava sendo limitada, como também a próxima geração já estava sendo cerceada, e, possivelmente, sofrendo com diferentes inquietações.

A quinta e última música em análise chama-se Rondó do Capitão, um poema escrito por Manuel Bandeira, que ganhou melodia através do cantor João Ricardo. A canção é a sexta do lado B do presente disco:

Bão balalão,
 Senhor capitão.
 Tirai este peso
 Do meu coração.
 Não é de tristeza,
 Não é de aflição:
 É só esperança,
 Senhor capitão!
 A leve esperança,
 A aérea esperança...
 Aérea, pois não!
 - Peso mais pesado
 Não existe não.
 Ah, livrai-me dele,
 Senhor capitão! (SECOS & MOLHADOS, 1973).

De acordo com o sociólogo José Roberto Zan, o poema de Manuel Bandeira “introduz um conteúdo existencial, falando do peso de se ter esperança num mundo opressivo e suplica ao senhor capitão, num tom de prece, que o livre desse peso” (ZAN, 2013, p. 15). Na ressignificação de Secos & Molhados sobre o poema, podemos entender que a canção remete à opressão que a Ditadura Militar impunha sobre a sociedade brasileira daquele período. Um momento da história do Brasil que quem vivenciou ativamente sentiu um doloroso peso em ter esperança, pois a qualquer momento esse sentimento poderia ser usurpado de alguma maneira pelos golpistas que estavam nos poder. Ironicamente, a canção reporta ao “Senhor Capitão” que retire esse peso de se ter esperança em tempos repressivos, ao mesmo tempo em que é essa a figura que aprisiona a esperança de um futuro melhor.

Essas foram as músicas escolhidas para análise do primeiro álbum. Com esses exemplos e breves apontamentos de observações próprias referentes às canções, o objetivo é cada vez mais encontrar elementos da Contracultura que estiveram presentes nessas criações culturais e, em especial, na banda Secos & Molhados, que contribuiu para o importante

processo de refletir sobre as subjetividades e as falsas moralidades asseguradas pelo regime militar da época. Abordando temas existencialistas, incentivando a resistência e driblando alguns aparelhos de censura, bem como seus censores. Para dar continuidade a essa parte da pesquisa, analisaremos agora o disco de 1974 da banda e algumas músicas que compõem mais essa relevante obra de João, Gerson e Ney.

O segundo álbum de estúdio da banda foi lançado em 1974, pela gravadora Continental. Contendo o mesmo número de faixas do primeiro álbum, este obteve um sucesso inferior ao primeiro, muito por causa das animosidades entre os três integrantes, que já davam indícios de dissolução. Com a mesma característica poética e crítica do primeiro disco, este teve uma interferência ainda menor de Gerson Conrad e Ney Matogrosso, devido ao fato da escolha do repertório ser majoritariamente realizada por João Ricardo. Inclusive, o músico em questão levará o nome da banda consigo mesmo após a dissolução do trio que mais fez sucesso em meio ao público. Secos & Molhados continuaria ainda em 1974, com João e algumas outras formações, que, porém, não alavancariam tamanha repercussão.

A capa desse segundo disco contém um fundo todo preto, diferente da outra, que possuía uma paleta de cores devido à presença de alguns objetos. Nesta, há somente o rosto maquiado dos três integrantes da banda, maquiagem esta que se tornou uma significativa característica do trio. Segundo José Roberto Zan, neste álbum houve algumas canções censuradas pela Ditadura Militar. Essas músicas eram poemas de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Solano Trindade²⁰; João Ricardo havia criado uma melodia para cada um. Devido a essa infeliz passagem de banimento por parte do regime, ação cotidiana dos censores ditadores, o grupo teve que compor rapidamente algumas canções para recompor o disco. Dentre elas está Delírio..., “de Gerson Conrad e Paulinho Mendonça, única sem a participação autoral do líder” (ZAN, 2013, p. 18). Sendo, esta, a primeira música que analisaremos deste segundo álbum de Secos & Molhados:

Não vou buscar a esperança
Na linha do horizonte
Nem saciar a sede do futuro
Da fonte do passado
Nada espero e tudo quero

Sou quem toca, sou quem dança
Quem na orquestra desafina
Quem delira sem ter febre
Só o par e o parceiro
Das verdades à desconfiança

²⁰ Os poemas seriam: Balada – Carlos Drummond de Andrade, Pasárgada – Manuel Bandeira e, Tem gente com fome – Solano Trindade. Anos mais tarde, Ney Matogrosso, em carreira solo, gravou uma versão do belíssimo poema, e de alta criticidade, do poeta Solano Trindade.

Quem delira sem ter febre
Só o par e o parceiro
Das verdades à desconfiança (SECOS & MOLHADOS, 1974).

A presente letra, que tem um sentido quase parecido com a música Rondó do Capitão, faz alusão a esse sentimento de desesperança sobre o futuro, sobre o dia de amanhã ser um pouco melhor que o ontem ou o anteontem. Em tempos repressivos como no Brasil da Ditadura, no Brasil pós AI-5 e no Brasil dos aparelhos de censura, pensar o futuro era mais um motivo de sofrimento, em meio a tantos outros que já permeavam o cotidiano de quem discordava do sistema de poder vigente. O que talvez desse indícios de mudanças sociais no início da década de 60, já não era mais combustível de esperança, tinha sido sufocado e reprimido por parte da elite civil e pelos militares golpistas. O eu-lírico da canção ainda quer tudo o que há de possibilidades de melhorias, porém não espera mais e nem alimenta esse sentimento de que logo tudo virá a ser diferente, além de continuar tentando ser o que é, mesmo que isso lhe cause algum dano.

A primeira faixa do lado B do disco em estudo é a música chamada Angústia. É um poema de João Apolinário, com melodia de João Ricardo e gravada pelo trio. A letra seguirá abaixo para subsequente análise:

Agonizo se tento
Retomar a origem das coisas
Sinto-me dentro delas e fujo
Salto para o meio da vida
Como uma navalha no ar
Que se espeta no chão

Não posso ficar colado
A natureza como uma estampa
E representá-la no desenho
Que dela faço
Não posso
Em mim nada está como é
Tudo é um tremendo esforço de ser (SECOS & MOLHADOS, 1974).

Diante do caótico cenário de perseguição, censura, tortura, prisão, morte e exílio que a Ditadura impunha aos indivíduos que de alguma maneira protestassem contra o modo operacional que o regime adotava, a fuga, por quaisquer que sejam os meios, era de algum modo um meio de possível alívio para conseguir aguentar e sobreviver a esse terrível período da história do Brasil. Esse é o sentimento passado por meio da letra da presente canção, porém a imobilidade frente às atrocidades do regime não deveria ser uma opção, por isso a inconformidade era a ordem do dia. O protesto, por meio de metáforas artísticas ou não, a reflexão sobre as subjetividades criadas e manipuladas pelo sistema, a busca pela transgressão da ordem e de si próprio, eram uma constante e um caminho para confrontar o regime imposto

no Brasil da repressão. A metamorfose, além de ser pessoal, deveria ser no cerne da figura do Estado, para quebrar paradigmas incrustados na sociedade, acabar com dispositivos de controle, relações de poder e com os falsos moralismos.

Para finalizar nossa análise, a música seguinte é composta por João Ricardo e Paulinho Mendonça, presente na quarta faixa do lado B do álbum de 1974 do famoso trio:

O sol que veste o dia
O dia de vermelho
O homem de preguiça
O verde de poeira
Seca os rios, os sonhos
Seca o corpo a sede na indolência

Beber o suco de muitas frutas
O doce e o amargo
Indistintamente
Beber o possível
Sugar o seio
Da impossibilidade

Até que brote o sangue
Até que surja a alma
Dessa terra morta
Desse povo triste (SECOS & MOLHADOS, 1974).

Nessa canção, temos a declaração do eu-lírico um tanto quanto cansado de sua realidade e sem conseguir ter perspectiva de alguma melhora em seu meio. Ainda, há “a imobilidade dos homens e a estaticidade das coisas e das pessoas num momento em que os rios e os sonhos [...] morrem a olhos vistos” (SILVA, 2007, p. 395). Entretanto, o desejo latente de conseguir, de alguma maneira, viver e mudar as coisas a sua volta é algo que ainda persiste. Mesmo que esse meio lhe traga “o amargo”, a possibilidade de poder chegar até o impossível, em uma espécie de utopia frente a tanta desilusão diante do seu contexto de repressão, é o vetor que o move para ter a possibilidade de encontrar “o doce” e a mudança que tanto almeja para, enfim, conseguir vida plena entre os seus, que viviam sob duras penas por declarar-se inconformados com as atrocidades da Ditadura.

As análises acima caracterizam os Secos & Molhados e a sua criação cultural, sendo o principal objeto de estudo e pesquisa para encontrar elementos contraculturais presentes na banda, que foi um fenômeno meteórico no Brasil dos anos 70. Não somente a banda, com suas performances em palco, mas, principalmente, com as letras de suas canções. Repletas de metáforas como meio de manifestar repúdio ao sistema imposto e as subjetividades criadas, vigiadas e controladas, a banda Secos & Molhados conseguiu driblar alguns aparelhos da censura e conquistar um grande número de admiradores, além de adentrar nos lares familiares por meio de suas apresentações televisionadas. Abordando meios de resistência,

existencialismo, sexualidade, maneiras de ir contra a Ditadura através da cultura, e se manifestar através de suas artes, a banda Secos & Molhados tornou-se um dos grandes exemplos da Contracultura brasileira, haja visto que suas produções foram algo completamente fora da cultura dominante daquele momento.

Além de tudo isso, há uma figura que se destaca dos demais integrantes da banda. Era o vocalista Ney Matogrosso. Artista com inúmeras particularidades, que o diferenciavam, com características marcantes e personalidade forte, o artista Ney Matogrosso se tornou um expoente na década de 70 do Brasil da repressão. Seu corpo, sua voz, sua performance, sua subjetividade, eram considerados uma afronta à falsa moralidade pulsante no momento. Ney Matogrosso viria a ser um dos precursores, em termos de objeto, em estudos e debates sobre liberdade sexual, mesmo que nem para o próprio cantor esse tema fosse algo recorrente. Dito isso, abordaremos no próximo subcapítulo a figura do Ney como contracultural diante do período que surgiu no cenário cultural brasileiro.

4.2 “O GATO PRETO CRUZOU A ESTRADA”²¹: NEY MATOGROSSO COMO UM EXPOENTE CONTRACULTURAL

Ney de Souza Pereira nasceu em uma pequena cidade de fronteira do estado de Mato Grosso, no ano de 1941. Pertencente a uma grande família, era filho de uma mãe zelosa e de um militar da aeronáutica, um típico militar que contemplava todas as características dos militares do golpe de 64. Retrógrado, preconceituoso, autoritário e conservador, teve, em seu segundo filho, um dos maiores expoentes de libertação artística e símbolo de resistência da segunda metade do século XX no Brasil. Ney Matogrosso aderiu ao sobrenome do pai, além do desejo de referenciar seu estado, como seu nome artístico. Transgressor da cultura dominante, adepto da cultura hippie e da androginia, usava das suas diferentes artes para manifestar sua desaprovação diante do sistema implantado pela Ditadura, além do repúdio aos falsos moralismos impostos pelas figuras dominantes e suas relações de poder que fabricavam seres acrílicos e enclausuravam subjetividades consideradas subversivas, cerceando suas infinitas liberdades pessoais.

Ney Matogrosso era muito conectado com a natureza e com a diversidade que o campo artístico contempla. Esteve muito ligado a alguns dos principais ideais do movimento de Contracultura, tanto nos aspectos que configuram a Contracultura estadunidense, quanto

²¹ SECOS & MOLHADOS, 1973.

dos aspectos pertencentes à Contracultura brasileira. Essa característica pode ser vislumbrada a partir do seu gosto por obras específicas que tinham intensa relação com o “movimento de contracultura, como o autor Aldous Huxley e os poetas beatniks” (QUEIROZ, 2009, p. 36). Além de ouvir grandes nomes da música contracultural estadunidense, como Janis Joplin e Jimi Hendrix.

Ney saiu da casa dos pais aos 17 anos de idade, após uma intensa briga com seu pai. Assim como, na infância e adolescência, passou por diversas localidades nesse momento em que saiu do Mato Grosso do Sul, conseguindo se manter por meios de pequenos trabalhos, envolvendo ou não a sua arte. De acordo com o sociólogo Flávio de Araújo Queiroz, essa saída de casa foi marcada por uma ambivalência, devido à mãe de Ney Matogrosso:

Sua saída de Mato Grosso deu-se efetivamente por questões de natureza de divergência familiar. O núcleo familiar de Ney de Souza Pereira foi sempre movido por um constante conflito entre ele, seu pai e sua mãe, que se mostrava segundo relatos do cantor dividida emocionalmente entre os dois (QUEIROZ, 2009, p. 24).

Ney Matogrosso, após passar um breve período na Aeronáutica, teve a oportunidade de trabalhar com recreação para crianças, na cidade de Brasília, onde conseguiu colocar a sua música como atividade lúdica nesse novo emprego. Paralelamente a esse trabalho, começou a participar de aulas de canto e de um coral de música erudita, onde, através da visibilidade desse coral, foi convidado a participar de um festival de MPB na Universidade Federal de Brasília. Logo após passar um tempo se apresentando em algumas casas de show e boates, Ney opta por parar de cantar. O artista retorna à cidade do Rio de Janeiro, e, como era adepto do modo de vida cultivado pela cultura hippie, que, como já estudado no capítulo dois do presente trabalho, é um dos maiores exemplos da Contracultura dos anos 60 e 70, passa a viver da renda que o seu artesanato lhe oferecia.

Segundo Queiroz (2009), Ney Matogrosso, ao retornar para o Rio de Janeiro, nesse momento:

de sua aproximação aos ideais de contracultura, retoma suas atividades no teatro, tendo sua primeira experiência profissional nesse campo da arte. Recebendo um convite e compositora Luli, o cantor foi morar em sua residência no bairro de Santa Tereza-RJ, onde passa a ensaiar algumas músicas despretensiosamente com a compositora (QUEIROZ, 2009, p. 30).

A partir desse encontro é que, como visto no subcapítulo anterior, a entrada para os Secos & Molhados estava próxima. Além disso, Ney Matogrosso sempre esteve entrelaçado com o Ney de Souza Pereira, mesmo que involuntariamente, e com as mais diferentes formas de se fazer arte. Ney, enquanto artista, se configurou como uma explosão de performance, atitude e voz, enquanto o Ney, fora dos palcos, era um homem com uma grande timidez, mas convicto de seus ideias. Suas principais inspirações no mundo da música foram Carmem

Miranda, Elvira Pagã e Caetano Veloso, após a eclosão da Tropicália. Contudo, Ney atravessou o campo das artes cênicas e das artes visuais também, além do artesanato realizado por ele durante algum tempo. Essas foram as particularidades levadas por ele ao ingressar na banda Secos & Molhados, e, ao longo do tempo, se transformar em um dos artistas mais influentes do Brasil.

Os três integrantes da famosa banda se diferenciavam muito entre si, inclusive no âmbito da atuação política e artística. Esse fator dinamizou a pluralidade existente e não os distanciou, pelo menos não inicialmente. A autonomia, a performance artística e os ideais contraculturais levados por Ney prevaleceram no interior da banda, contribuindo para a estética e para o comportamento dos Secos & Molhados:

Ney não tinha a intenção de apenas ser a voz principal do Secos & Molhados, mas queria fazer uso de toda a sua experiência acumulada em anos e anos de teatro (máscaras, purpurinas e maquiagem definitivamente não era algo alheio a ele), sua vontade era de conceder à canção a corporificação dos conflitos propostos por ela, uma performance que traduzisse em gestos cênicos os versos e a musicalidade exuberante apresentada pelo grupo (SILVA, 2007, p. 253-254).

A maquiagem se tornou uma grande marca dos Secos & Molhados, sendo inicialmente utilizada por Ney e aderida pelos seus dois colegas. Uma característica que permanece em alguns artistas até os dias de hoje, sob a justificativa de que, através dessas intensas maquiagens e das máscaras, podem ser o que quiserem em cima do palco, podem ser outra pessoa em suas apresentações. Reflexão importante em um momento de buscas e legitimações de subjetividades ao redor do mundo todo. O uso da maquiagem no campo musical foi muito caracterizada por alguns nomes importantes do Glam Rock²², como é o caso do cantor David Bowie em seu álbum *Honky Dory*, de 1971.

A associação feita para Ney com o conceito de androginia está ligada à sua performance no palco e à sua indumentária. Ser andrógino está ligado com expressar características que remetem ao masculino e ao feminino, concomitantemente e em algum grau. Devido a Ney Matogrosso se apresentar com vestimentas que lembravam saias, ter a voz em um tom bastante agudo, rebolar constantemente em suas danças, e demonstrar trejeitos e atitudes que naquela época não configuravam características relacionadas ao homem, a associação ao termo foi frequentemente utilizada. Devido a isso, questões ligadas à sexualidade também estavam sendo discutidas e relacionadas com a figura de Ney Matogrosso, durante o período em que participou do Secos & Molhados e em sua carreira solo.

²² “O Glam ou Glitter Rock surgiu em oposição ao Rock progressivo [...] e à contracultura do fim dos anos 60; não deixando, necessariamente, de ser uma extensão das ideologias desta última” (SILVA, 2007, p. 250).

Ney Matogrosso utilizou seu corpo como artifício de liberdade e de resistência diante de tanto conservadorismo e falsos moralismos impregnados na sociedade brasileira, fomentados pelos militares da Ditadura. Suas indumentárias o deixavam com partes de seu corpo à mostra, o que causava espanto e inconformismo por parte da população. Principalmente porque os Secos & Molhados tiveram algumas de suas apresentações transmitidas por meio dos aparelhos de televisão para todo o Brasil. Além disso, a dança sensual que Ney Matogrosso adotara em suas performances também era um ponto perturbador para os conservadores da época do regime militar.

De acordo com o historiador Durval Muniz Albuquerque Júnior (2019), em um de seus escritos está a abordagem do corpo como espaço de liberdade. Considerando o contexto histórico que está sendo estudado, temos ciência de que os corpos nesse período eram cotidianamente vigiados e capturados pela Ditadura, tornando-se esse um eficaz meio de controle por parte do regime. Entretanto, o corpo é constituído por imagens, gestos, comportamentos, conceitos, entre outros elementos, e é no corpo que a História se inscreve. Além disso, não houve e não há nenhum sistema de poder, golpista e autoritário, que não queira controlar os corpos e as sexualidades, ou, ainda, criar corpos dóceis e sexualidades “não desviantes”. Sendo assim, Albuquerque Júnior enfatiza que:

Não há dado mais imediato, não há realidade mais concreta e incontornável para nós do que nossas carnes. Somente nelas estamos no mundo, somente nelas podemos pensar o mundo, elas, organizadas e pensadas como corpo, são a nossa presença no mundo. Corpo, base de todas as nossas relações e produções (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2019, p. 251).

Diante disso, conseguimos compreender o porquê da figura de Ney Matogrosso ser considerada contracultural. Devido a sua aproximação com muitas reflexões que estavam presentes no grande movimento de contestação social, especialmente realizada por meio de práticas culturais, da segunda metade do século XX, no mundo todo. Ney Matogrosso aderiu à cultura hippie como manifestação política, além de usar metáforas para driblar o forte aparelho de censura da Ditadura. Ney assimilou a arte como uma perspicaz ferramenta de subversão à ordem dominante, conseguindo se expressar por meio de suas criações e apresentações. Ney Matogrosso foi um típico exemplo dos jovens da cultura underground, da cultura subversiva, pertencente ao mundo subterrâneo com sua música e suas provocadoras maneiras de ser e agir. Um contracultural da década de 70 por excelência.

Infelizmente, a abordagem temática do presente trabalho não abrange de maneira ainda mais aprofundada a importante carreira solo de Ney Matogrosso, podendo-se ainda analisar e fazer conexões com jovens e influentes artistas do século XXI que seguem uma

tendência de arte e performance parecidas com as dele, como é o caso do cantor Johnny Hooker e da cantora Liniker, por exemplo. Contudo, esse pode ser o tema para uma pesquisa futura.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto e da realização da pesquisa, podemos chegar ao final da presente monografia com a convicção de que o estudo ao longo da produção do trabalho foi bastante esclarecedor para as questões postas nas problematizações e nas confirmações das hipóteses. Além de iluminar outros pontos de reflexão e análise que não estavam sendo colocados no projeto que norteou o trabalho, e não estavam presentes na compreensão prévia sobre o grande tema da Contracultura. Ademais, como todo trabalho de historiografia visa legitimar sua própria narrativa diante de um processo, fato ou indivíduo, esta escrita não seguiu por caminhos contrários e segue enaltecendo a importância de pesquisar e escrever sobre temas que remetem à Cultura, principalmente pelo motivo de que estamos vivendo com a sombra de um projeto retrógrado e conservador no que tange também aos aspectos culturais.

Nesse sentido, para não vivenciar períodos autoritários, repressivos e de forte censura, como outrora aconteceu, a Cultura deve ser estudada, discutida e compreendida como um meio de liberdade e de resistência, não como sendo um objeto de manipulação nas mãos dos sistemas de poder. Por isso a Contracultura, considerando seu contexto histórico, social, político e econômico, foi tão importante para as diferentes sociedades nas décadas de 1960 e 1970. Com seu caráter reflexivo e contestatório, movimentou as juventudes dos mais variados lugares do mundo, colocando em pauta questões como o existencialismo, mudanças curriculares, liberdade sexual, comunidades alternativas, experiências psicodélicas para alcançar novas formas de consciência, grandes mudanças nos sistemas políticos, negação diante de conflitos bélicos entre países, mudanças comportamentais, além de muitos outros questionamentos. A Contracultura é marcada pela eclosão de uma série de movimentos que reivindicavam, por meio de práticas culturais, grandes rupturas ou quebra total de sistemas hegemônicos que usavam da Cultura como um artifício de manipulação.

Sendo assim, os objetivos propostos no projeto e na introdução do presente trabalho foram contemplados ao longo da escrita, pois esta descreveu o contexto em que a Contracultura estava inserida no Brasil e fora dele. Além de apresentar algumas das principais ações contraculturais no mundo da década de 60 e 70, especialmente através da análise realizada na fonte histórica que foi escolhida para sustentar o último capítulo do presente trabalho. Os resultados obtidos com essa pesquisa foram múltiplos, desde a confirmação das hipóteses postas no início da monografia, até algumas reflexões novas acerca da

Contracultura, principalmente aspectos um tanto quanto contraditórios em comparação com a filosofia, que foi entendida, do movimento.

As ressalvas que gostaria de evidenciar é que o movimento se alastrou em demasia na juventude burguesa. Não era o povo que estava ocupando as universidades francesas em maio de 68, pois o povo nem sequer tinha contato com a academia. Além disso, a maioria dos exemplos contraculturais se contradizia no momento em que aparecia e permanecia com seus trabalhos culturais no topo das linhas de rádio e televisão. Ademais, grande parte do material que foi produzido nas décadas da Contracultura tiveram apoio e incentivo de empresas que não se aproximavam da linha alternativa, que dirá popular. Esses foram os principais pontos que não estavam postos no projeto, pois só obtive maior compreensão durante o período em que estava estudando para escrever a pesquisa.

Contudo, a hipótese de que o movimento de Contracultura foi importante para as sociedades daquele período se mantém, pois as criações culturais e o impacto que elas ocasionaram nesses indivíduos, principalmente no povo jovem, foi de fato revolucionário. Muitas dessas criações estão em voga até os dias de hoje, nos fazendo refletir sobre as nossas subjetividades e noção de Cultura. À exemplo disso, temos o artista Ney Matogrosso que segue criando, cantando e atuando, inspirando gerações e gerações de novos artistas. Além de involuntariamente dar luz a novas possibilidades de se continuar com a pesquisa que abrange o corpo como espaço de resistência no campo musical, considerando também as sexualidades e as identidades de gênero presentes nas obras de artistas contemporâneos a ele, mas que se aproximam e se inspiram no trabalho do paradigmático Ney Matogrosso.

Para finalizar, avalio que a metodologia adotada para pesquisar e escrever o trabalho foi extremamente importante para estudar e alcançar a plena compreensão diante dos objetivos propostos pelo projeto que antecede o presente trabalho. A análise musical realizada nos dois álbuns de Secos & Molhados foi a parte mais delicada, pois exigia um vasto conhecimento do contexto histórico e da intenção poética contida nas metáforas musicais. Contudo, acredito que a abordagem dos conceitos, presentes no primeiro capítulo, bem como as principais ações da Contracultura, foram a sustentação necessária para compreender a Contracultura no Brasil da repressão, aprofundando ainda mais a banda Secos & Molhados que foi a fonte histórica de análise escolhida para ilustrar a Contracultura no Brasil. Além disso, concluo com o desejo de que as respostas para questões norteadoras da monografia, postas na introdução do presente trabalho, tenha sido contemplado de uma maneira esclarecedora e didática.

FONTES

SECOS & MOLHADOS. São Paulo: Continental, 1973. Disponível em: <<https://immub.org/album/secos-molhados>>. Acesso em: 20 ago. 2022.

SECOS & MOLHADOS. São Paulo: Continental, 1974. Disponível em: <<https://immub.org/album/secos-molhados-1>>. Acesso em 21 ago. 2022.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. de. As viagens e as viragens das carnes: o corpo como espaço de práticas de liberdade ou corporificando Michel Foucault. In: BUTTURI JÚNIOR, Atilio. (org) et al. **Foucault e as práticas de liberdade I: o vivo e os seus limites.** Campinas: Pontes Editores, 2019. p. 249-272.

ARNS, Dom Paulo Evaristo. **BRASIL: NUNCA MAIS.** Petrópolis: Vozes, 2011.

BATZELL, Edward Digby. Contracultura. In: OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento social do século XX.** Rio de Janeiro: Zahar, 1996. p. 134-137.

BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura.** Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BRASIL, Clarrisa. Definição. In: _____. **O brado de alerta para despertar das consciências: uma análise sobre o Comando de Caça aos Comunistas.** 124 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. p. 17-19. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/132846/000984619.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 02 set. 2022.

CASTRO, Edgardo. Dispositivo. In: _____. **Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 123-124. Disponível em: <<https://ipfs.io/ipfs/bafykbzacedkxm36j5ogp4ajvciokkbnylborypsrz5nscakndsy7lckknbtmm?filename=Edgardo%20Castro%20-%20Vocabul%C3%A1rio%20de%20Foucault-Aut%C3%A1ntica%20%282009%29.pdf>>. Acesso em: 09 ago. 2022.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970).** 256 f. Tese (Doutorado em História) – Pós-Graduação em História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14052008-132129/publico/TESE_MARCOS_ALEXANDRE_CAPELLARI.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2022.

CARVALHO, José Murilo de. História. In: _____. **Forças armadas e política no Brasil.** 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 13-132.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo.** São Paulo: Coletivo Periferia, 2003. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2022.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é um conceito? In: _____. **O que é Filosofia?** 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 25-48. Disponível em: <<https://pedropeixotoferreira.files.wordpress.com/2014/03/deleuze-gilles-guattari-fecc81lix-o-que-ecc81-a-filosofia.pdf>>. Acesso em: 27 mar. 2022.

DINIZ, Sheyla Castro. Um problema de terminologia (e de perspectiva): “ler com olho-fóssil ou ler com olho-míssil”. In: _____. **Desbundados & Marginais:** MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974). 224 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. p. 21-29. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/998797?guid=1639694258669&returnUrl=%2fresultado%2flistar%3fguid%3d1639694258669%26quantidadePaginas%3d1%26codigoRegistro%3d998797%23998797&i=1>>. Acesso em: 10 ago. 2022.

EAGLETON, Terry. Versões de cultura. In: _____. **A Ideia de Cultura.** Lisboa: Temas e Debates, 2003. p. 11-48. Disponível em: <<https://ipfs.io/ipfs/bafykbzacedx26rcfahxtqd6uzx2ybcsrh3re6sina2mfrndaqoasvqntcdnqu?filename=Terry%20Eagleton%20-%20A%20Ideia%20de%20Cultura-Temas%20e%20Debates%20%282003%29.pdf>>. Acesso em: 22 mar. 2022.

ELIAS, NORBERT. Sociogênese da diferença entre Kultur e Zivilisation no emprego alemão. In: _____. **O processo civilizador**, vol. 1: uma história dos costumes. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 23-48.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Cultura. In: _____. **Mini Aurélio:** dicionário. Curitiba: Editora Positivo, 2011. p. 271.

_____. Contracultura. In: _____. **Novo Dicionário Aurélio da língua portuguesa.** 4. ed. Curitiba: Editora Positivo, 2009. p. 538.

FICO, Carlos. João Goulart e a “Operação Brother Sam”. In: _____. **O grande irmão:** da Operação Brother Sam aos anos de chumbo. O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p. 67-113. Disponível em: <[http://professor.pucgoias.edu.br/sitedocente/admin/arquivosUpload/16926/material/Fico%20-%20O%20grande%20irm%C3%A3o%20\(cap%C3%ADtulo%202\).pdf](http://professor.pucgoias.edu.br/sitedocente/admin/arquivosUpload/16926/material/Fico%20-%20O%20grande%20irm%C3%A3o%20(cap%C3%ADtulo%202).pdf)>. Acesso em: 02 set. 2022.

_____. **História do Brasil Contemporâneo.** São Paulo: Contexto, 2015. Disponível em: <https://ipfs.io/ipfs/bafykbzacebomecijzy3izfkx4hc6ml2zszzedxykiaeqkduswdrioefy6ju5c?filename=Carlos%20Fico%20-%20Hist%C3%B3ria%20do%20Brasil%20contempor%C3%A2neo_%20Da%20morte%20de%20Vargas%20aos%20dias%20atuais-edioracontexto%20%282015%29.pdf>. Acesso em: 01 set. 2022.

_____. **O Golpe de 64:** momentos decisivos. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014. Disponível em: <<https://libgen.is/book/index.php?md5=0068102AC9E406EC0600E74EA7FB6CD1>>. Acesso em: 30 ago. 2022.

FILHO, Nilson Borges. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs). **O tempo da ditadura:** regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 13-42.

FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder. In: _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 41-45.

GARCIA, Miliandre. Teatro e resistência cultural: o grupo opinião. **Ver. Temáticas**, Campinas, v. 19, n. 37. p. 165-182. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/13676>>. Acesso em: 20 ago. 2022.

GUARNACCIA, Matteo. **Provos**: Amsterdam e o nascimento da contracultura. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001. Disponível em: <<https://dodopublicacoes.files.wordpress.com/2009/12/provos.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2022.

GULLAR, Ferreira. Agosto 1964. In: _____. **Dentro da noite veloz**: poesia. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras. p. 39.

HALL, Stuart. As culturas nacionais como comunidades imaginadas. In: _____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 47-65.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. 11. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017. p. 7-24.

_____. **Era dos Extremos**: o breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LUFT, Cultura. In: _____. **Minidicionário Luft**. 21 ed. São Paulo: Ática, 2005. p. 250.

MACIEL, Luíz Carlos. **Underground**. O Pasquim, Rio de Janeiro, 1970. p. 10-11. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=1567>>. Acesso em: 15 ago. 2022.

MARTÍNEZ, Horacio Luján. Theodore Roszak (1933-2011) Um contra-obituário. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, n. 132, p. 151-156, maio 2012. <<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/14349/9112>>. Acesso em: 07 jul. 2022.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música** – história cultural da música popular. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002. Disponível em: <https://psicod.org/pars_docs/refs/46/45584/45584.pdf>. Acesso em: 07 set. 2022.

NETO, Dário Sousa Nascimento. **A história dirigida**: censura e filmes históricos no cinema brasileiro no pós AI-5. 175 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Sergipe, Sergipe, 2021. Disponível em: <https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/14946/2/DARIO_SOUSA_NASCIMENTO_NETO.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2022.

OLIVEIRA, João Henrique de Castro de. **Do underground brotam flores do mal**: anarquismo e contracultura na imprensa alternativa brasileira (1969-1992). 212 f. Dissertação. (Mestrado em História Social) – Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/17078/Dissert_OLIVEIRA_Joao_Henrique_Castro.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 jul. 2022.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rsocp/a/GW9TMRsYgQNzxNjZNcSBf5r/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2022.

QUEIROZ, Flávio de Araújo. **Ney Matogrosso**: sentimento contramão. Transgressão e autonomia artística. 271 f. Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/1218/3/2009_Tese_FAQUEIROZ.pdf>. Acesso em: 24 set. 2022.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs). **O tempo da ditadura**: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 133-166.

ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes LTDA, 1972.

SANTOS, José Luiz dos Santos. **O que é cultura**. 16. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos). Disponível em: <https://edisiplinas.usp.br/pluginfile.php/5767487/mod_resource/content/1/O%20que%20%C3%A9%20Cultura%20-%20Jose%20Luiz%20dos%20Santos.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2022.

SANTOS, Nívea Lins. **Oriente-se, Brasil**: a presença da cultura indiana no cenário musical brasileiro (1968-2012). 326 f. Tese (Doutorado em História) – Pós-Graduação em História, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Franca, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/193143/Santos_NL_te_franca.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. Acesso em: 27 ago. 2022.

SÃO PAULO. ALESP. Comissão da Verdade. Infância Roubada: crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil. 2014. p. 138-151. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/20800_arquivo.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2022.

SARDENBERG, Idálio. Princípios Fundamentais da Escola Superior de Guerra. **Revista da Escola Superior de Guerra**, n. 8, 1987. p. 9-15. Disponível: <<https://revista.esg.br/index.php/revistadaesg/article/view/96/70>>. Acesso em: 30 ago. 2022.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs). **O tempo da ditadura**: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 243-282.

SILVA, Bruno Sanches Mariante da; GONÇALVES, Jessica Yohana. Contracultura e Transgressão: uma análise do álbum “tropicália ou panis et circencis” (1968). **Clio: Rev. De Pesquisa Histórica**, Recife, v. 36, n. 1, 2018. p. 234-254. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/230406/33414>>. Acesso em: 27 ago. 2022.

SILVA, Vinícius Rangel Bertho da. **O Doce & o Amargo do Secos & Molhados**: poesia, estética e política na música popular brasileira. 467 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pós-Graduação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp103551.pdf>>. Acesso em: 01 set. 2022.

THOMPSON, John B. O conceito de cultura. In: _____. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 167-203.

WILLIAMS, Raymond. Com vistas a uma sociologia da cultura. In: _____. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 9-32. Disponível em: <<https://ipfs.io/ipfs/bafykbzacea4nit7zqiheyqlhgw75orh2idy6rfkwi3tovb7nzvmfghkku7c?filename=WILLIAMS%2C%20Raymond%20-%20Cultura-Paz%20e%20Terra%20%281992%29.pdf>>. Acesso em: 21 mar. 2022.

ZAN, José Roberto. Secos & Molhados: metáfora, ambivalência e performance. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 27, jul./dez. 2013. p. 7-27. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29331/16224>>. Acesso em: 04 set. 2022.