

Revista de Literatura,
História e Memória

Dossiê Ditaduras, memórias e
suas representações
artísticas

ISSN 1809-5313

VOL. 10 - Nº 15 - 2014

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 45-57

“TROPICÁLIA”: A FACE DA NASCENTE CONTRACULTURA NO BRASIL NOS ANOS DE CHUMBO

BARROS, Patrícia Marcondes de¹

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar as manifestações artísticas que fizeram resistência à ditadura militar instaurada em 1964. Especificamente, tratar-se-á do Movimento Tropicalista, considerado a face de uma nascente contracultural *hippie* no Brasil. A contracultura foi um movimento de caráter internacionalista que se manifestou de forma singular em cada região do planeta. O termo “contracultura” surgiu na imprensa norte-americana, no início da década de 60, para designar os movimentos alternativos de caráter eclético, místico-político, que tinha por objetivo rebelar-se contra os valores instituídos pela sociedade norte-americana, engendrando uma cultura marginal que se pautava pela transcendência do mundo capitalista e tecnocrático. Através dos êxtases propiciados pelas drogas e filosofias orientalistas, do rock como “hino da revolução hormonal” da juventude, da colocação do sexo como proposição social, da formação das comunidades alternativas, a exemplo, tentava-se buscar a reintegração da totalidade humana, aspirando por uma volta à natureza e retribalização. No Brasil, adquiriu nuances de crítica comportamental, postulando uma forma diferenciada de resistência à ditadura militar instaurada e, também, da análise do caráter identitário brasileiro. A partir das obras tropicalistas esboçou-se na década de 70, com o recrudescer da ditadura, uma variedade de experimentações genericamente rotuladas como contraculturais e marginais. O movimento tropicalista exprimiu novas formas de ser, sentir e pensar o Brasil em um momento de polarização ideológica, indo além; estabeleceu contato com o universo de novas linguagens da contracultura e suas principais proposições.

PALAVRAS-CHAVE: Tropicalismo, contracultura, ditadura militar no Brasil.

ABSTRACT: This article aims to analyze the artistic events that made resistance to the military dictatorship established in 1964. Specifically, the Tropicalia movement, considered the face of a nascent hippie counterculture in Brazil will treat yourself. The counterculture was a movement of internationalist character manifested uniquely in every region of the planet. The term “counterculture” appeared in the American press in the early 60s, to designate alternative movements, eclectic mystical-political character, which aimed to rebel against the values established by the American society, engendering a marginal culture that was ruled by the transcendence of the capitalist and technocratic world. Through the ecstasies enabled by drugs and Orientalists philosophies, Rock as “anthem of hormonal revolution” youth, placement of sex

as a social proposition, the formation of alternative communities, like, it was attempted to seek reinstatement of human wholeness, aspiring for a return to nature and retribalization. In Brazil, acquired behavioral nuances of criticism, postulating a different form of resistance to the military dictatorship established and also the analysis of the Brazilian identity character. From tropicalistas works are sketched in the 70s, with the resurgence of dictatorship, a variety of generically labeled as countercultural and marginal trials. The Tropicalia movement expressed new ways of being, feeling and thinking Brazil at a time of ideological polarization, beyond; established contact with a plethora of new languages counterculture and main propositions.

KEYWORDS: Tropicalism, counterculture, military dictatorship in Brazil.

I "A CONTRACULTURA TROPICAL": MATRIZES E CONSTRUÇÕES DA CONTRACULTURA NO BRASIL

O termo "contracultura" surgiu através da imprensa norte-americana nos anos 60, para designar os movimentos contestatórios à cultura dominante, de caráter internacionalista e que ganhou espaço de circulação amplo, revelando-se inicialmente aos estudantes, grupos minoritários e marginalizados da sociedade, intelectuais da chamada "nova esquerda", como um tema obrigatório de discussão.

Buscou-se através do movimento, uma resposta crítica frente a gama de condicionamentos que levaram o ser humano àquilo que o existencialismo sartriano denunciou como "existência inautêntica", gerada pelas ilusões do capitalismo e pelo rigoroso sistema tecnocrático. Tal sistema racionaliza, ordenadamente, toda a estrutura social, forjando uma natureza humana de acordo com suas conveniências.

Através do descondicionamento do indivíduo frente a um mundo rápido, moderno e incompreensível, chegar-se-ia à existência autêntica, embasada pela formação de uma "nova consciência" caracterizada pelo ideário do movimento *hippie*, da "Nova Esquerda", de novas formas educacionais (surgem os programas das antiuniversidades na Europa e das Universidades Livres nos Estados Unidos), da antipsiquiatria, da revolução sexual e, também, por uma simpatia a manifestações anteriores aos anos 60, como o surrealismo, o romantismo *Sturm und Drang* ("Tempestade e Ímpeto"), a Geração *Beat*, entre outras posturas e pensamentos que encontraram eco nesta geração.

O caráter político da contracultura ganhou visibilidade através da luta integrada pelos direitos civis dos negros, homossexuais e mulheres, da inserção do jovem enquanto importante ator social, da consciência ambiental, do pacifismo, entre outras novas proposições que não eram contempladas na chamada política tradicional. Hall afirma que:

(...) Podemos tratar a crescente politização do *Underground*, desde a luta integrada pelos direitos civis, através de revoltas nos campus, a militância separatista do poder negro e da nova esquerda branca. Aqui, primeiramente se forjou uma crítica ao sistema- pobreza no meio da opulência, o poder do complexo industrial-militar, a obscenidade da guerra e o neoimperialismo americano em escala global, a grande mentira da manipulação dos meios de massa, o crescente absurdo de amplos setores da juventude americana, a educação errônea e compulsiva dos estudantes nas enormes e impessoais estruturas das multiuniversidades dependentes das corporações. Porém, em segundo lugar, à medida que os problemas se ampliaram e começaram a se complicar, forjou-se também um novo estilo de ativismo político: as marchas pela liberdade, a organização das comunidades, ocupação dos *campus*, o “teach-in”, as manifestações de massa, os levantes urbanos caracterizados pelo saque e incêndio, os vários tipos de confrontação. Nesta matriz, algo – uma geração inteira, um continente, uma era de convencionalismo políticos, evasões, ideologias e agrupações foi descongelado. (HALL, 1970, p. 56-57)

Outro ponto crucial para o entendimento da política na contracultura é que não se tratava de uma luta para substituição da sociedade capitalista pela socialista, ambas tecnocráticas e industriais, mas de questionar os pressupostos de uma civilização industrial que colocava como paradigma central a racionalidade científica. A ideia era descentralizar tal paradigma, se abrindo a outras possibilidades e assumir uma nova prática existencial, sem as amarras e a rigidez da sociedade dos “especialistas tecnocratas”. A contracultura foi tida por muitos, como o último sopro do movimento romântico no século XX, uma utopia que foi vivenciada e difundida por minorias e que atingiu a Europa e América Latina de forma específica.

No Brasil, em fins da década de 60, desenvolveu-se uma nascente contracultura, alcançando parte da juventude que tentava articular um discurso de resistência frente à repressão ditatorial, diferente da propagada pelos esquerdistas ortodoxos. Ofereciam respostas diferenciadas e irônicas à questão da nacionalidade, geradora de ferrenhos embates na época e incompreendidas por grande parte da população brasileira. Este discurso advindo da “nova consciência” ganhou visibilidade com o Tropicalismo apreendido como algo exótico, um “enlatado americano”, uma moda burguesa, considerada um verdadeiro perigo para a sociedade, devido às suas ideias desagregadoras da família e do sistema. Tanto a direita militar quanto a esquerda ortodoxa consideravam o “desbunde” um movimento “imaturo”, subjetivo e individualista. Seus participantes foram rotulados de “meninos de Marcuse”, “alienados” e, por fim, “malucos” devido à valorização dos processos intuitivos, sensórios e imaginativos. Maciel rebate tais críticas afirmando que:

(...)Este “transplante de cultura” se não houver más intenções, ocorre de maneira mais ou menos natural, espontânea, porque aquilo era uma informação que veio a alimentar o processo que já estava ocorrendo, um processo cultural no caso de um país subdesenvolvido como o Brasil. Então é uma informação que vêm de um país desenvolvido e acho que esta absorção acontece naturalmente e é positiva, fecunda o processo que a adota, que a importa. Sem haver necessariamente princípios, nenhuma coisa de sujeição e subordinação a esta cultura exterior, uma relação colonizada, que era o que se falava antes da contracultura sobre todas das influências estrangeiras e norte-americanas. Embora a influência tenha sido permanente na cultura brasileira. Nossa cultura não é autônoma, nasceu da cultura europeia: eram os franceses, portugueses, ingleses e esse transplante, primeiro, aconteceu naturalmente. A cultura brasileira desenvolveu com sua cara, com suas características próprias e tudo, a contracultura².

Tais críticas, contudo, não impediram as manifestações da contracultura brasileira, que obteve visibilidade a princípio, com o Movimento Tropicalista, e posteriormente, através da imprensa alternativa em publicações como *Verbo Encantado* (1971-72), *Rolling Stones* (versão brasileira, 1971-72), *Flor do Mal* (1971), *Navilouca* (1974), entre outras. A contribuição do jornalista e filósofo Luís Carlos Maciel, considerado por muitos como o “guru da contracultura brasileira”, foi de suma importância para a divulgação das manifestações culturais e políticas contra o sistema vigente que se espalhavam pelo mundo. Suas obras e artigos dentro da imprensa alternativa, principalmente o seu trabalho precursor no *Pasquim*, com a coluna *Underground* (1969-1971), informava os leitores (em sua maioria, leigos no assunto) sobre a travessia do ideário da contracultura *hippie* no Brasil. Concomitante a essas publicações, observava-se outras iniciativas na literatura, nas artes plásticas e no cinema que faziam coro a essa fase de experimentações, se valendo de uma teia profícua de referências estrangeiras e nacionais, indo do “presente ao passado” e do “erudito ao popular” sem regras, e assim, perpassando as discussões e proposições marxistas. Estabelecia-se assim, uma forma diferenciada de resistência.

2 TROPICALISTAS DELINEANDO NOVAS FORMAS DE SER, SENTIR & PENSAR: A NASCENTE CONTRACULTURA NO BRASIL

(...)A essência do Tropicalismo era um desejo amoroso de modernidade para o Brasil. Era todo um ponto de vista que estava, e continua reprimido e que naquele momento

histórico a gente pôde veicular. Foi um momento de êxtase, de criatividade real e que alimentou e alimenta até hoje este país. Foi talvez o movimento mais moderno do Brasil no sentido de que ele era um movimento ligado a uma civilização contemporânea e de massas, sem ranços, sem compromissos ou peias ideológicas com facções de esquerda, ou de direita. Era a própria inteligência brasileira se manifestando, num momento de consciência, de lucidez e de paixão por esse país. Era também um momento em que uma potencialidade brasileira se apresentou. Porque quando eu falo de Tropicalismo, sempre digo que não é um movimento, é a própria arte brasileira. O modernismo já era assim. A vocação do Brasil é essa. Essa é a nossa fala. Essa é nossa identidade. Há visões superficiais disso, mas essa vocação brasileira está aí em tudo: nessa garra, nessa paixão, nessa identidade universal do brasileiro. (Rogério Duarte em Tropicacos, 2003³)

A contracultura norte-americana foi imprescindível para os tropicalistas na crítica às instituições falidas, a militância ortodoxa, a organização da sociedade, a questão sexual (e sua superação), em suma, a cultura ocidental. Suas principais influências, contudo, partiram de referências nacionais, a exemplo da linguagem geométrica, urbana e visual da Poesia Concreta; do Cinema Novo com o filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha; do Modernismo da década de 20, especificamente o aspecto carnavalizado e antropófago de Oswald de Andrade com a obra *O Rei da Vela* (1937), dirigida no teatro por José Celso Martinez Corrêa. Tais obras sintetizaram aquilo que estava acontecendo no mundo e refletindo-se no Brasil.

O filme *Terra em Transe* tinha como proposição principal, a questão política. Nele se observa a crítica à esquerda ortodoxa que têm o seu ideal revolucionário esmagado pelo poder político mundano. Escandalizou as alas esquerdistas, que chegaram a fazer protestos nos cinemas onde o filme era exibido. Uma das cenas mais polêmicas apresentadas no filme é descrita por Caetano Veloso:

(...) uma cena em particular chocava esse grupo de espectadores: durante uma manifestação popular - um comício - o poeta, que está entre os que discursam, chama para perto de si um dos que o ouvem, operário sindicalizado, e, para mostrar quão des-preparado ele está para lutar por seus direitos, tapa-lhe violentamente a boca com a mão, gritando para os demais assistentes: "Isto é o Povo! Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado!" Em seguida, um homem miserável, representante da pobreza desorganizada, surge dentre a multidão tentando tomar a palavra e é calado com um cano de revólver enfiado na sua boca por um segurança do candidato. (VELOSO, 1997, p. 104)

A peça *O Rei da Vela*, dirigida por José Celso Martinez Correa foi encenada em 1967, pelo Grupo Oficina de São Paulo. Depois de passados quase trinta e quatro anos, o texto trouxe elementos altamente inovadores para o teatro brasileiro e sua montagem afirmou a originalidade e atualidade das ideias oswaldianas. Manifestava a amargura de Oswald frente aos acontecimentos que antecederam 1933, como a crise da bolsa de Nova York, a Revolução de 30 e a Constitucionalista de 1932, que arruinara suas finanças e o forçou a percorrer infundáveis escritórios de agiotagem para se equilibrar financeiramente. O agiota na peça é personificado como o Rei da Vela. O texto, porém, supera a experiência pessoal de Oswald, mostrando os mecanismos da engrenagem em que se baseia o esquema socioeconômico do país. A peça se divide em três atos e os personagens principais são: Abelardo I (fabricante de vela chamado de Rei da Vela, promissor industrial, que representava a burguesia em ascensão), Abelardo II (empregado de Abelardo I que pretende superá-lo), Heloísa de Lesbos (noiva de Abelardo I, lésbica e representante de uma família aristocrática rural falida de São Paulo), Pinote (o intelectual que serve a burguesia, não assumindo o seu compromisso social, tal como o poeta de Terra em Transe), D. Poloca (virgem com mais de sessenta anos que é tentada a passar uma noite com Abelardo) e o representante do capital estrangeiro, Mr. Jones.

A peça discutia de forma extremamente caricatural, a incipiente sociedade industrial do início do século XX, ganhando visibilidade os personagens arrivistas que, para ter um nome ou sobrenome, se casavam com filhas de famílias aristocráticas rurais falidas e nessa união - Abelardo e Heloísa, comicamente associados ao casal romântico medieval, - comungavam seus interesses. A questão sexual é de extrema importância nesta peça; Heloísa tinha tendências homossexuais, assim como seu irmão Totó Fruta do Conde, que revelava o nível de hipocrisia e, portanto, decadência da aristocracia rural.

O que surpreendia o público que assistia à peça não era apenas o texto, mas o modo como Zé Celso dirigiu e lançou novas formas de expressão artística, manifestando-se num espetáculo desreprimido e desconcertante, onde através da comicidade dos estilos insólitos dos personagens interpretava-se uma crítica ao imperialismo americano, ao fascismo, ao socialismo, à tradicional aristocracia cafeeira de São Paulo, à intelectualidade quadrada, racional. Um aspecto interessante no teatro de Zé Celso seriam os elementos mágicos e intuitivos, postos em cena.

Caetano Veloso antes de assistir o espetáculo já tinha composto a música *Tropicália* (1968), muito entusiasmado com que vira no filme *Terra em Transe*. Entretanto, após ver a peça de Zé Celso, realmente percebera que algo estava mudando no cenário das manifestações artísticas no Brasil.

O conceito oswaldiano de deglutição foi retomado pelos tropicalistas de forma lúdica e libertária, assim como havia pregado Oswald: “ver com os olhos livres a realidade”. Esta visão carnalizada e antropofágica do mundo encontra o suporte de um movimento que agregava as formas desse mundo moderno fragmentado, transformando as diversas informações universais num Brasil que era “isto e aquilo” e não o “isto ou aquilo”. As ideias de Oswald traduziam a necessidade de violência e demolição que o grupo tropicalista ansiava. Para o poeta Haroldo de Campos, a tarefa do movimento tropicalista era:

(...)assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades ineludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação. (CAMPOS apud VELOSO, 1997, p.247)

A Antropofagia inspirava-se nas vivências de volta a um passado tribal (PAIANO, 1996). O Brasil foi denominado no Manifesto Antropofágico (ANDRADE, 1929) como o “Matriarcado de Pindorama” - país das palmeiras - gênese dessas pulsões primárias. A ideia, porém, não era a de uma volta a estágios naturais, mas sim defender essas pulsões primárias com os avanços da cultura e a sociedade contemporânea.

O termo “deglutição” seria a maneira encontrada para trabalhar influências colocadas como opostas: o rural versus o urbano, o industrial versus o artesanal, o irracional versus o racional, o país subdesenvolvido, mas industrializado. O resultado da deglutição seriam novas formas culturais aparentemente antagônicas e numa construção mais próxima de elementos nacionais, afastada dos ditames instituídos pelas academias.

A visão circense oswaldiana é retomada pelos tropicalistas e pode ser percebida claramente no seu manifesto *Cruzada Tropicalista*, lançado através do jornal carioca *Última Hora*, na coluna do jornalista Nelson Mota, intitulada *Roda Viva*. A matéria de 05 de fevereiro de 1968, ilustrada com uma foto de Vicente Celestino, anunciava que algo de extraordinário iria acontecer na vida cultural do país:

(...) O filme *Bonnie and Clyde* faz atualmente um tremendo sucesso na Europa e sua influência estendeu-se à moda, à música, à decoração, às comidas, aos hábitos. Os anos 30 revivem em força total. Baseados neste sucesso e também no atual universo pop, com o psicodelismo morrendo e novas tendências surgindo, um grupo de cineastas, jornalistas, músicos e intelectuais resolveu fundar um movimento brasileiro, mas

com possibilidades de se transformar em escala mundial: o Tropicalismo.

Assumir completamente tudo que a vida nos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido. (MOTA apud CALADO, 1997, p. 175)

Os tropicalistas ironizavam a música que os emepebistas tradicionais, estudantes e demais nacionalistas ortodoxos proclamavam com o intuito de popularizar a arte e didatizar as “massas” para uma revolução, além de estabelecer uma identidade nacional limitada a símbolos já sacralizados e na visão tropicalista, ultrapassados:

O samba-canção, forma nacional de música, viverá o seu grande esplendor e o cavaquinho será eleito o instrumento da moda, em substituição às antiquadas e estrangeiras guitarras elétricas. Cada jovem terá em seu quarto um cavaquinho e muitos conjuntos surgirão, muitos regionais, todos uniformizados e com o indispensável chapéu de palhinha, já que o chapéu-chile é só para usar na rua, com o terno de linho... (CALADO, 1997, p.175)

Os artigos que integravam o manifesto, definiam também, o ideário tropicalista: filosofia, ídolos, músicas preferidas e até mesmo a linguagem visual para se transformarem numa mistura de “palmeiras, abacaxis, maria-mole e xarope bromil”. (CALADO, 1997, p.175)

A filosofia de assumir tudo que a vida nos trópicos podia ofertar, sua “cafonice”, sem os preconceitos estéticos, se daria com o uso de chavões, provérbios e até cantadas da época expressando a assimilação do chamado “senso comum” e trazendo-o como uma arte genuína, tais como: “Verde assim, que dirá madura”, “Esta é a nora que mamãe queria”, “Arte Moderna é prá enganar os trouxas”. As festividades comerciais colocadas como religiosas também eram, segundo os tropicalistas, datas de extrema importância: Natal, Ano Novo, Dia das Mães, entre outras, que deveriam ser comemoradas em infindáveis piqueniques onde estarão sempre presentes: laranjas, bananas, fritadas de vagem e garrafas de tubaína. Abaixo os jantares e coquetéis. Viva o piquenique! (CALADO, 1997, p. 178).

A ironia funcionava como um estopim na guerrilha ideológica contra conservadores das mais diferentes alas da política tradicional. O LP manifesto *Panis et Circenses* lançado em 1968, propõe este confronto, a exemplo de canções contestadoras como *Questão de Ordem e É Proibido Proibir*, esta última inspirada nas lutas juvenis de Maio de 68 francês. Tais canções apresentadas respectivamente por Gilberto Gil e Caetano Veloso no III Festival Internacional da Canção em 1968,

foram vaiadas por jovens representantes da esquerda tradicional. A postura irreverente, a presença das guitarras elétricas dentro da música popular brasileira, fundindo o rock ao samba, bolero, baião e composições de difícil assimilação à intelectualidade mediana, foram bastante criticadas e incompreendidas. O fundamento da rebelião tropicalista era mais estético do que político, pois havia a necessidade de uma arte popular de ponta, de caráter internacionalista. Contudo, o Tropicalismo não foi apenas uma estética de vanguarda; ofereceu também uma nova visão da chamada “realidade brasileira”, sem as limitações ideológicas tradicionais. Diz Gilberto Gil:

Fôrmica, azeite de dendê, aquela tragédia dos trópicos % os “tristes trópicos”, como diria Lévi-Strauss. A influência estrangeira, ao mesmo tempo colonizadora e redentora, o bem e o mal juntos, unidos na mesma célula-mater de tudo o que nascia no Brasil. O Tropicalismo era o descaminho. (GIL apud MACIEL, 2014, p.165)

Tal “descaminho” apontado por Gilberto Gil foi percorrido em várias instâncias artísticas, não se reduzindo apenas ao aspecto musical (que ganhou grande visibilidade na época devido ao apelo televisivo e dos Festivais de Música). Na literatura, por exemplo, temos a obra *PanAmérica* (1967), do arquiteto paulista José Agrippino de Paula, considerada um mito da então nascente contracultura brasileira. Comparados aos espectadores do filme de Glauber e do espetáculo teatral de José Celso, ou aos ouvintes do disco de Caetano, os leitores de José Agrippino foram muito poucos. Na referida obra vanguardista “deglute” diversas referências do contexto vivido das décadas de 60 e 70 com uma linguagem insólita, seguindo um dos objetivos principais daquela geração que era o de criar uma arte que fosse não apenas genuinamente brasileira e socialmente comprometida – como suas antecessoras imediatas –, mas também avançada, mesmo em relação ao que se fazia nos países do Primeiro Mundo. (MACIEL, 2014, p.)

Os acontecimentos se desenrolam numa sequência onírica, sem obedecer às categorias de tempo e espaço; os personagens são imagens simbólicas, arquetípicas, delírios do narrador; o método de composição é arbitrário, anárquico, pop. Um fluxo arrebatado afirma a liberdade da criação acima de todas as leis, normas, categorias, hábitos, expectativas ou o que for (MACIEL, 2014, p. 145).

Tal obra apresentou uma ruptura frente às estéticas literárias prevaletentes na época, indo além do bom gosto e bom senso:

Carlos Ponti arrancou as calças, dirigiu as nádegas pequenas e redondas e lançou um potente jato de merda para cima. Jorrava merda líquida, esguichando para os lados e a multidão espremida na Bolsa de Valores, corria. (AGRIPPINO apud MACIEL, 2014, p. 145)

Um aspecto surrealista se apresenta com a sucessão de imagens bizarras advindas do inconsciente e da experiência psicodélica, uma forma audaciosa de desterritorialização dos jovens da época. Tem-se a impressão em alguns trechos da obra de que se trata de uma viagem de ácido lisérgico. Estabelece também, pontos de contato com a literatura *beat* e nos remete tanto a obra de Jack Kerouac como a de Jorge Mautner, com a pioneira, *Deus da Chuva e da Morte* (1962).

Ao olhar do leitor incauto, apresenta a princípio um caráter grotesco que esconde uma secreta sofisticação que vai ficando cada vez mais evidente à medida que o livro é lido. A construção despreziosa das frases e dos capítulos, que ignora o recurso de abrir novos parágrafos, conduz a um “crescendo” lírico. Afirma Maciel:

O autor escreve toda a obra como se não soubesse escrever. A dicção de suas frases, soando como se pertencesse a uma redação de criança, evoca, contudo, um lirismo cada vez mais poderoso e envolvente. Entre outros indescritíveis momentos, o narrador anônimo nos leva a uma filmagem num estúdio cinematográfico de Hollywood em sua época áurea e apresenta seus personagens principais – Marilyn Monroe, Burt Lancaster, Marlon Brando, Harpo Marx, Joe DiMaggio, entre outros. Depois, envolve-nos numa guerrilha latino-americana com a presença de Che Guevara. Mostra uma disputa rabelaisiana entre dois grandes capitalistas – DiMaggio e Carlo Ponti –, descreve o parto fantástico de Marilyn Monroe e nos conduz aos apoteóticos capítulos finais, num delírio de imagens que, a certa altura, chega a lembrar a clássica descrição do corpo cósmico do Senhor Krishna, no Baghavad Gita, para terminar num verdadeiro apocalipse: “Marilyn Monroe agachou sobre os joelhos, abriu as pernas e lançou um horrível lamento, e de sua vagina vermelha escapou em grandes hordas o exército de fetos. A multidão minúscula de fetos abandonou o útero de Marilyn Monroe armada de lanças e espadas”. (MACIEL, 2014, p. 147)

Literariamente, tal obra apresenta uma densidade artística que não deve nada a outras obras notáveis que surgiram no Brasil naquele contexto.

Após a fase tropicalista (com a prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil e exílio de ambos em 1971), deu-se uma série de experiências genericamente rotuladas como contraculturais pautadas na produção independente e experimentalismo. Essas experiências que se desenvolveram na década de 70 enfrentavam dificuldades por serem desvinculadas das universidades, das instituições em geral, da política oficial e do esquema de produção e difusão da informação (BUENO, 1978). Uma grande parte permaneceu no anonimato ou foi divulgado em círculos restritos, sem possibilidades de ampliação e aprofundamento do trabalho. Alguns que obtiveram uma relativa divulgação, chegaram às bancas de jornais, às livrarias, contudo, atingiram

pequena parcela da juventude brasileira, geralmente da classe média e antenados com os movimentos de contracultura. Além dos jornais da imprensa alternativa “existencial” ou de “costumes” (como eram comumente estereotipados este tipo de publicação relacionada à contracultura), tivemos a revista *Navilouca* (1974), e livros como *Me segura que eu vou dar um troço* (1972), de Wally Sailormoon, *Os últimos dias de paupéria* (1973), de Torquato Neto, *Fragmentos de sabonete* (1973), de Jorge Mautner, *Urubu-rei e Os morcegos estão comendo os mamãos maduros* (1972), de Gramiro de Matos. Tais experiências assinalavam em seu teor a ruptura com os padrões vigentes, a contrainformação (frente às empresas manipuladoras das informações) se utilizando do *Underground* americano, referências místicas e messiânicas as mais diversas, pois se tratava de ousar, sem as barreiras já convencionalizadas e experienciar outras formas e linguagens musicais, literárias, teatrais, cinematográficas, psicanalíticas, existenciais, entre outras. Cada experimento artístico revelava horizonte de possibilidades descortinadas por essa geração que ofereceu uma nova forma de resistência e ativismo político, indo além da polarização ideológica da época.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A contracultura foi um importante movimento de cunho juvenil que colocou em questão a sociedade ocidental, capitalista e tecnocrática. A difusão dessas ideias no Brasil comportou soluções diferentes, ao esbarrar em realidades sociais, políticas e culturais complexas e singulares.

Inicialmente tais ideias puderam ser vistas através do Movimento Tropicalista que deflagrou o processo de renovação e revolução dentro da arte brasileira, num contexto de recrudescimento da ditadura militar e de polarização ideológica. Diz Bueno:

(...)O Tropicalismo, além de ter atuado seu ufanismo sem demagogia populista; além de ter incorporado o tom parodístico e bem-humorado, crítico e dessacralizador de Oswald de Andrade e do legado antropofágico do Modernismo; além de ter transferido a criação poética e revolucionária para as letras de música; além de ter, antropofagicamente, colocado em confronto o legado anterior da música popular brasileira com a música pop internacional; além disso tudo estava assumindo, nos palcos e nos meios de massa, atitudes e comportamentos, quer dizer, linguagens novas, muito mais próximas da agitação juvenil internacional do que qualquer outro movimento, dentro e fora do Brasil. (BUENO, 1978, p.28)

Apesar da afirmação dos críticos de que o movimento era “colonizado” e estaria repetindo as experiências estrangeiras e incorporando-as no Brasil com atraso e diluídas, “macaqueando” sua matriz, os tropicalistas ao contrário, incorporaram e digeriram esses dados, antropofagicamente. Assumia-se através do movimento, todo o atraso, a cafonice, o subdesenvolvimento, entre outros elementos nacionais e transformavam em arte genuinamente brasileira relacionando-a com aquilo que acontecia no exterior e também com referências do passado e do presente, do clássico e do popular, mostrando que o país não poderia se definir identitariamente de forma simples, genérica e una.

A questão comportamental advinda da contracultura norte-americana foi de suma importância para a produção de uma resistência e diferenciação de grupo composto por uma minoria de jovens no Brasil. Contudo, mesmo sendo um movimento pouco compreendido por grande parte da população brasileira, provocava reações de desagrado e reprovações. A linguagem utilizada pelos tropicalistas não era de fácil entendimento para a maior parte da população e incomodava devido à dimensão política que causava por conta das críticas e reflexões que propunha contra as instituições, à repressão militar, a ortodoxia da esquerda (incentivando a mudança não apenas do discurso, mas da linguagem), a ideia linear de identidade nacional brasileira. O movimento tropicalista fez uma intervenção fulgaz que, contudo, abriu caminho para uma descentralização cultural importante a uma série de experiências artísticas que aconteceram pós-68, rotuladas de contraculturais e marginais.

NOTAS

¹ Doutora em História (UNESP). Pesquisadora do Laboratório de estudos e pesquisas em História, Moda e Cultura, do(a) Universidade Estadual de Maringá (UEM). Autora do livro “Panis et Circensis”: A ideia de nacionalidade no Movimento Tropicalista. Eduel, 2000.

² Entrevista concedida a autora deste artigo no dia 07 de setembro de 2005, no Rio de Janeiro. Compõe a dissertação de mestrado defendida na UNESP: A Contracultura na América do Sol: Luiz Carlos Maciel e a Coluna Underground.

³ <<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/tres-tropicos-da-tropicalia/tropicaos/um-desejo-amoroso-de-modernidade-pelo-brasil#sthash.kCwWvi73.dpuf>>, acesso em 04/07/2014.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. *O Rei da Vela*. Editora Abril, São Paulo, 1976.

BARROS, Patrícia Marcondes de. *Panis et Circences*: a ideia de nacionalidade no Movimento Tropicalista. Eduel, 2000.

_____. *A Contracultura na América do Sol: Luiz Carlos Maciel e a coluna Underground* (1969-1971). Dissertação de Mestrado, UNESP, 2003.

BUENO, André Luiz de Lima. *Contracultura: As utopias em marcha*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Letras, Rio de Janeiro, PUC, 1978.

CALADO, Carlos. *Tropicália: A História de uma Revolução Musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. Beco do Azougue, 2003.

<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/tres-tropicos-da-tropicalia/tropicaos/um-desejo-amoroso-de-modernidade-pelo-brasil#sthash.kCwWv173.dpuf>, acesso em 04/07/2014.

HALL, Stuart. *Los hippies: uma contra-cultura*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1970.

MACIEL, Luiz Carlos. *O Sol da Liberdade*. Editora Vieira & Lent, Rio de Janeiro, 2014.

NETO, Torquato. *Os últimos dias de Paupéria*. 2ª edição. São Paulo, Max Limonad, 1982.

PAULA, José Agrippino de. *PanAmérica*. São Paulo, Papagaio, 2001.

PAIANO, Enor. *Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996. Livro do Professor.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo. Cia das Letras, 1997.

FONTES

Entrevista concedida a autora deste artigo no dia 07 de setembro de 2005, no Rio de Janeiro. Compõe a dissertação de mestrado defendida na UNESP: *A Contracultura na América do Sol: Luiz Carlos Maciel e a Coluna Underground*.