

SOB O SOL DA LIBERDADE: ESTÉTICA E IDENTIDADE DO ARTISTA NA CONTRACULTURA BRASILEIRA

Dr. MARCELO FERNANDO DE LIMA
Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR)
Curitiba, Paraná, Brasil.
(marcelolima@utfpr.edu.br)

Dra. PATRÍCIA MARCONDES DE BARROS
Universidade Estadual de Londrina (UEL)
Londrina, Paraná, Brasil
(patriciamarcondesdebarros@gmail.com)

RESUMO: Objetivamos neste artigo estudar a representação da identidade do artista brasileiro na contracultura, movimento global que surgiu no final da década de 1960 com o objetivo de agregar artistas e ativistas em torno da refutação dos valores da sociedade capitalista industrial. No terreno da estética, ela deu origem a um projeto que rompeu com as hierarquias, estabelecendo uma relação direta entre arte, vida cotidiana e ação política. Neste estudo, pretendemos evidenciar a identidade do artista da contracultura. O artigo está dividido em três partes: na primeira, apontamos as raízes históricas da contracultura; na segunda, falamos de seu projeto estético; na terceira, discutimos a identidade do artista.

Palavras-chave: Cultura brasileira. Contracultura. Identidade. Estética. Política.

Artigo recebido em: 29 abr. 2020.
Aceito em: 14 maio 2020.

UNDER THE SUN OF FREEDOM: AESTHETICS AND THE ARTIST'S IDENTITY IN THE BRAZILIAN COUNTERCULTURE

ABSTRACT: In this article we aim at studying the representation of the identity of the Brazilian artist in counterculture, a global movement that emerged in the late 1960s with the aim of bringing together artists and activists as concerns the refutation of values in industrial capitalist society. In the field of aesthetics, it gave rise to a project that broke with hierarchies, establishing a direct relationship between art, everyday life and political action. In this study, we intend to highlight the identity of the counterculture artist. The article is divided into three parts: in the first, we point out the historical roots of counterculture; in the second, we talk about its aesthetic project; in the third, we discuss the artist's identity.

Keywords: Brazilian culture. Counterculture. Identity. Aesthetics. Politics.

*Trago comigo um retrato
Que me carrega com ele bem antes
De o possuir bem depois de o ter*

*Toda felicidade é memória e projeto
Cacaso, 2002*

O jornalista Toninho Vaz conta, na biografia *O bandido que sabia latim* (2001), que o poeta curitibano Paulo Leminski nunca chegou a ter emprego com carteira assinada porque não tinha documento de identificação. Assim como na canção de Caetano Veloso, o poeta, “sem lenço e sem documento”, sobrevivia desempenhando atividades que tinham em comum apenas o uso engenhoso da linguagem, sendo pago quase sempre de maneira informal, sem registro profissional. Apesar das exigências burocráticas, nunca se rendeu ao ato de portar documentos civis e assinar uma carteira de trabalho, ato de pertencimento a uma vida integrada e cordata.

O gesto de Leminski, herdeiro da contracultura no campo da poesia, mais do que uma desorganização aparente representava uma reação a uma sociedade cada vez mais preocupada em controlar seus integrantes, seja por meio de relações opressoras de trabalho ou por seu poder de vigilância. Não ter documentos é também estar livre do controle social e assumir uma identidade que vai além daquilo que

consta nos papéis: nome, idade, filiação, endereço, estado civil, experiência profissional.

A geração de Leminski assistiu, pela cada vez mais onipresente televisão, às manifestações nos Estados Unidos contra a Guerra do Vietnã, quando jovens da “era de aquário” rasgavam seus documentos como forma de protesto e para não serem incorporados às tropas do exército; no Brasil do golpe civil-militar, cujo período mais violento coincidiu com o auge da contracultura (1968), os cidadãos eram obrigados a portar documento de identidade o tempo todo quando saíam às ruas, cacoete autoritário que é mantido até os dias de hoje.

O que essa pequena história envolvendo o poeta tem a ensinar sobre a identidade dos artistas brasileiros da contracultura? Na verdade, mostra a atitude desses artistas diante das ideias hegemônicas e a forma como deveriam se posicionar quanto a sua participação no mundo da arte – uma atitude, diga-se, que foi incorporada no modo de vida.

A reflexão sobre a formação da identidade do artista da contracultura exige alguns olhares sobre a história e a estética. À guisa de exposição didática, dividimos nosso artigo em três segmentos. No primeiro, apontamos as raízes históricas da contracultura percorrendo os condicionantes sociais que levaram à adesão de jovens de boa parte do mundo ocidental, muitos deles vivendo um momento privilegiado do capitalismo. No segundo, nossa preocupação é expor informações sobre os pressupostos estéticos da contracultura brasileira. Na terceira parte, procuramos definir uma identidade que consiga abarcar, de maneira geral, as diversas atitudes diante da arte e da estética assumidas pelos artistas da contracultura.

De saída, podemos dizer que se trata de um quase paradoxo: avessos a todo tipo de rótulo e documentos de identidade, os artistas da contracultura defenderiam, a princípio, o direito de não ter nenhuma. Essa ideia, no entanto, nada mais é do que um truísmo. Apesar de fluida, a identidade do artista da contracultura busca se opor às formas culturais hegemônicas da sociedade. Com objetivo de manter essa luta, faz da identidade uma espécie de trincheira.

A JUVENTUDE NA ERA DOS EXTREMOS

As três décadas depois do final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) são conhecidas como uma época de grande desenvolvimento econômico e social no Ocidente, sendo um dos períodos mais prósperos da história recente. Por um lado, um robusto plano de desenvolvimento liderado pelos Estados Unidos em 1948 (*Marshall Plan*), com a transferência de valor equivalente a US\$ 129 bilhões nos dias de hoje, para a reconstrução da Europa, possibilitou a formação de um amplo mercado que beneficiou principalmente empresas norte-americanas; a criação de programas de bem-estar social pelos governos europeus conferiu segurança aos

trabalhadores, que passaram a ter acesso a saúde, educação gratuitas e universais, além de previdência e aumento da renda.

Nos Estados Unidos, o domínio do mercado internacional no projeto de reerguer em poucos anos a Europa fez com que o cidadão médio, beneficiado pela ampliação da venda de produtos estadunidenses, tivesse acesso a bens de consumo e se acomodasse cada vez mais ao “sonho americano” da casa própria no subúrbio cheia de eletrodomésticos, do carro na garagem e de um futuro certo para o filho que estudaria em uma das tantas universidades do país – formação esta capaz de lhe garantir bom emprego numa multinacional.

Na França, por sua vez, essa época foi chamada de “Les trente glorieuses”, período de 1946 a 1975, que fez saltar o nível de vida do francês médio; com as garantias dadas pelas instituições, teve uma série de direitos assegurados e um alto padrão de vida. Comandado pelo general Charles de Gaulle, herói da resistência à ocupação nazista e por isso mesmo símbolo de uma França até hoje evocada por movimentos nostálgicos e ressentidos com a imigração, o país parecia ter um futuro promissor.

Ademais, os avanços tecnológicos davam a ilusão de que a racionalidade e o domínio científico poderiam assegurar uma “era de certezas”. Transformações desencadeadas por urbanistas como Le Corbusier – e que culminaram na construção de Brasília, no meio do cerrado brasileiro desabitado, pensada por seus admiradores Lúcio Costa e Oscar Niemeyer –; avanços da medicina e das condições sanitárias, permitindo salvar doentes e aumentar a expectativa de vida; a corrida espacial culminando com a chegada dos primeiros seres-humanos à Lua – tudo apontava para um futuro brilhante.

As condições sociais, culturais e econômicas que permitiram que a classe média desfrutasse de ascensão em seus padrões de vida não chegaram, no entanto, a todos os setores da sociedade ocidental. Havia sim uma Europa que se levantava da guerra de forma “gloriosa” perfazendo “trinta” anos de progresso ininterrupto, mas também uma África, uma América Latina, uma Ásia em conflito e uma população invisível formada por minorias que ainda não haviam se levantado e que começavam a lutar por seus direitos. Essa população até então invisível na esfera pública compunha uma outra Europa e uma outra América e não tinha os “pale blue eyes” celebrados na canção interpretada por Frank Sinatra.

Havia também a instabilidade política provocada pela disputa entre os blocos capitalista e comunista, levando os Estados Unidos e, principalmente, União Soviética, China, Alemanha Oriental e Cuba a terem um papel importante na disputa da influência sobre os países do assim chamado Terceiro Mundo: as nações da África e da Ásia recém-independentes, a América Latina em efervescência política, empolgada com a tomada do poder em Cuba por jovens rebeldes em 1958. Dessa polarização resultaram as tentativas de revoluções populares seguidas de golpes militares na América do Sul e as guerras intermitentes na Ásia e na África.

A década de 1960 foi um caldeirão de mudanças em que um mundo aparentemente caduco em suas próprias conquistas entrou em ebulição. Nos Estados Unidos, que firmou sua hegemonia econômica, a agenda de direitos civis reuniu milhões nas ruas. De maneira cada vez mais intensa, os jovens questionavam e rejeitavam as instituições e os líderes da política tradicional. Em seu lugar, os ativistas passaram a defender os direitos de vários grupos ignorados pelo *establishment* – tais como negros, mulheres, homossexuais, imigrantes e os americanos não brancos –, além de uma agenda voltada para a ecologia e o pacifismo, com a defesa da desmilitarização sob o slogan “make love not war”. Ademais, a posição central das sociedades ocidentais do pós-guerra foi desafiada não apenas por estudantes, mas pelos próprios grupos de cidadãos comuns e de “subalternos”.

Na verdade, a expansão do acesso a bens materiais e o crescimento da economia no pós-guerra, em vez da complacência e do contentamento, despertaram nos jovens expectativas de mudanças sociais e culturais ainda mais profundas do que aquelas proporcionadas pelos governos. A geração *baby-boomer*, nascida sob a euforia do fim da Guerra, atribuía aos mais velhos a definição de políticas equivocadas que haviam imposto limitações a sua liberdade, criticando a Guerra Fria, os avanços do capitalismo, a sociedade materialista, as desigualdades sociais, questionando também a estagnação das artes, cuja transformação em mercadoria impôs freios a seu poder de provocação (HOPKINS, 2011, p. 74).

Eric Hobsbawm explica a “revolução cultural” a partir do triunfo do indivíduo sobre a sociedade. Antes dela, o papel e a identidade dos sujeitos eram “prescritos”, ainda que não totalmente “determinados” pelos ditames da comunidade. A nova geração promoveu o rompimento das amarras que uniam os seres humanos, que consistiam não apenas nas relações entre as pessoas, mas também no cumprimento de padrões sociais bastante restritivos (HOBSBAWM, 1996, p. 334).

A tensão desse momento é abordada, por exemplo, no romance *On Chesil Beach*, de Ian McEwan, que mostra o malsucedido casamento de dois jovens (Edward e Florence) oriundos de estratos sociais opostos. Uma malfadada noite de núpcias leva ao rompimento da união recém-iniciada, mas ao mesmo tempo mostra as novas possibilidades de indivíduos que, imersos nos potenciais de transformação da contracultura, com uma explosão de energia, não precisam mais se ater a papéis sociais e identidades fixas para manter as aparências. Eles tinham a certeza de que algo estava mudando em suas vidas e em seu país, e isso os fazia otimistas (McEWAN, 2018, p. 25).

Essa sensação, no entanto, não se restringia às nações mais ricas. Surgida no primeiro mundo, a contracultura foi um fenômeno que se espalhou por algumas nações do Terceiro Mundo e também por aquelas que estavam atrás da “cortina de ferro”, onde a insurreição política marcou o final dos anos 1960, sendo responsável pela formação de um destacado grupo de artistas no leste europeu, tais como os tchecos Milan Kundera, Ivan Klíma e Václav Havel.

Em meio à ação política contra a repressão denominada de Primavera de Praga, o movimento foi sufocado pela invasão do país por tanques soviéticos e pelo expurgo de intelectuais, obrigados ou a emigrar – como Milan Kundera, que mora na França desde a década de 1970 – ou a ficar na clandestinidade, como Ivan Klíma, que dirigiu por vários anos uma editora secreta, responsável pela circulação da melhor literatura produzida no país até a abertura no final dos anos 1980 (ROTH, 1990).

Um dos porta-vozes da contracultura nos anos 1960, o filósofo Herbert Marcuse transformou seus seminários na Universidade da Califórnia em espaço de mobilização. Ele defendia que as inovações científicas e tecnológicas, que transformaram a razão em instrumento de dominação na sociedade capitalista, introjetavam nos indivíduos uma cultura da subserviência, anulando suas próprias identidades. Usando as teorias freudiana e marxista, Marcuse afirma que as massas não têm *ego* nem *id*, mas apenas o superego repressor que lhes impõe uma vida alienada, sem autonomia.

Em seu clássico *O homem unidimensional*, publicado em 1964, o filósofo postula que as massas se autorrealizam no consumo e carecem de tensão interior, tendo suas vidas inteiramente administradas pelo governo e pelas empresas; seus desejos são previstos pelo “sistema”, que é capaz de satisfazê-los com publicidade e mercadorias:

As prescrições para a desumanização e injustiça estão sendo administradas por uma burocracia racionalmente organizada, fato que é, no entanto, inevitável. A alma contém poucos segredos e anseios que não possam ser discutidos, analisados e pesquisados. A solidão, condição indispensável para manter a oposição do indivíduo em relação à sociedade, tornou-se tecnicamente impossível. (MARCUSE, 2007, p. 75)

Comprometido com os destinos da revolução e com uma visão utópica de sociedade, no final da década de 1960, Marcuse via com otimismo o engajamento dos jovens nas mudanças políticas do Ocidente; passou a acreditar na possibilidade de uma revolução vinda dos jovens da classe média, beneficiados pelos avanços proporcionados pelo capitalismo, como o acesso à universidade – e não mais o proletariado, considerado, nos primeiros escritos de Marx, como a única força capaz de vencer o capitalismo.

Para Marcuse, a luta de classes estava superada; só existia nos rincões mais remotos do planeta. Dessa forma, a revolução só aconteceria pela ação da juventude, capaz de acabar com o que chamava de “obscenidade”: expor, todos os dias, uma imensidade de mercadorias que poderiam ser consumidas apenas por aqueles que tivessem dinheiro, ignorando que existiam, ao mesmo tempo, pessoas totalmente privadas da satisfação de necessidades básicas (MARCUSE, 1969, p. 8).

Na prática, a transformação ocorreu com a incorporação de diversas ações, envolvendo política, costumes, consumo, sexualidade, mudanças na forma de se encarar a produção artística – o que gerou um choque com a geração anterior. De uma forma geral, a contracultura funcionava em oposição aos ideais da sociedade capitalista ocidental, contrapondo-se à mentalidade da classe-média quanto à percepção de fatos cotidianos – o trabalho, a sexualidade, o conceito de família –, e contra o gosto médio criado pela indústria cultural, sobretudo no pós-guerra, com a assimilação acrítica dos padrões estéticos norte-americanos.

Opondo-se a esse universo, a contracultura e seus elementos identitários podem ser entendidos como uma oposição à cultura classe-média. Em vez da repressão e do controle dos corpos, pregava a liberdade sexual; no lugar do dinheiro e do consumo, defendia as relações de troca e o desapego quanto à posse e a informalidade; em vez do sedentarismo, pregava o nomadismo, incorporado pelos jovens que, a exemplo da geração *beatnik*, encontravam na viagem real ou imaginária – abrindo as “portas da percepção” com o uso de drogas ou em experiências espirituais – uma marca identitária; no lugar da vida nas grandes cidades e da solidão individualista, seus adeptos buscavam a formação de “sociedades alternativas” em vilarejos ermos, retomando experiências anarquistas do século XIX; no lugar da ética do trabalho que visava à acumulação, buscavam o ócio e atividades manuais, como o artesanato e a produção de alimentos.

Um dos primeiros intelectuais a escrever sobre o tema no Brasil, o jornalista Luiz Carlos Maciel explica que a adesão à contracultura refletiu sua inquietação de jovem que viveu a efervescência dos anos 1960, mas também a ousadia que marcou sua geração em todo o mundo. “Num plano mais imediato, foi a busca da liberdade individual e da felicidade pessoal; num plano mais amplo, foi a busca revolucionária por uma sociedade mais justa e mais humana. Em todos os níveis, essa busca obrigou a uma luta apaixonada contra repressões internas e externas” (MACIEL, 1997, p. 15).

Como o próprio nome já diz, a contracultura jamais poderia tomar o lugar da cultura hegemônica; caso isso ocorresse, perderia sua essência, que é o questionamento permanente dos pressupostos da sociedade. Ainda que ela não tenha destruído o “sistema” ou tenha promovido uma revolução, como defendia Marcuse, deixou um legado importante. A vida de milhões de pessoas no mundo todo teria sido diferente se não tivesse havido as manifestações, os questionamentos e os movimentos que se organizaram no final dos anos 1960. E outro teria sido o destino da produção artística.

EXPERIMENTAÇÕES ESTÉTICAS DA CONTRACULTURA

No século XX, a experimentação estética encontrou seu auge no Modernismo, movimento internacional que abriu espaço para a pesquisa permanente de novas linguagens, capazes de problematizar os desafios de um mundo que vivia grandes transformações no conhecimento, na tecnologia e nos modos de vida. O alto Modernismo foi resultado da inquietação de artistas que procuravam criar novas linguagens, levando às últimas consequências o princípio de Ezra Pound segundo o qual era necessário inovar sempre – “make it new”. O ponto que unia artistas de diversas tendências era o fato de “acreditarem que muito superior do que o conhecido é o desconhecido, melhor do que o comum era o raro e que o experimental é mais atraente do que o roteiro” (GAY, 2008, p. 18).

A ascensão do fascismo e do nazismo na década de 1930, tendo como consequência a Segunda Guerra Mundial, provocou uma diáspora dos artistas ligados ao Modernismo, que se concentravam até então nas principais capitais europeias. Graças às experiências mais radicais do movimento, a arte modernista passou a ser considerada como “degenerada” pelos nazistas e “decadente” pelos censores de Stalin, encontrando refúgio nos Estados Unidos, centro do capitalismo. O final da guerra levou a uma supervalorização dos grandes nomes do Modernismo, até porque eles foram combatidos pelos nazistas e pelos comunistas; valorizá-los representava exaltar os ideais de liberdade da ideologia norte-americana.

Com a hegemonia dos EUA no pós-guerra, as convenções modernistas tornaram-se moeda corrente entre os críticos, sendo também valorizadas no mercado de arte e popularizadas entre o público médio. Se nas primeiras décadas do século XX os modernistas circulavam livremente pelas ruas de Paris e suas obras estavam penduradas nas paredes de pequenas e raras galerias privadas, como a que foi montada aos poucos por Gertrude Stein e seu irmão num estúdio na *rue de Fleurus* (STEIN, 2002), ou em exposições independentes, no pós-guerra os artistas tornaram-se celebridades internacionais e seus trabalhos passaram a ter grande valor nas casas de leilão mais badaladas do mundo.

O pós-guerra levou a uma institucionalização da arte, sobretudo do Modernismo, com a formação de grandes museus, promoção de exposições, apropriação pela indústria cultural. Com isso, o mito básico do Modernismo como forma de arte em oposição ao *establishment* perdia seu valor, porque estava cada vez mais envolvido com a máquina do estado, daquele momento em diante seu principal patrono; o artista e sua obra tornavam-se produtos. Bancos, empresas e fundações transformaram coleções de arte em ativos financeiros; com elas, buscavam melhorar sua imagem ou obter benefícios fiscais (FURIÓ, 2000, p. 284). O resultado é que houve uma estagnação do processo criador exatamente num cenário de grandes mudanças tecnológicas, políticas e sociais que demandavam respostas estéticas à altura (LUCIE-SMITH, 1979, p. 16).

O esgotamento do alto Modernismo, que teóricos consideram um ponto de virada para o pós-Modernismo, abriu caminho para manifestações estéticas mais radicais, muitas vezes aprofundando a experiência combativa de sua fase heroica, sem fazer concessões ao mercado e às instituições ligadas ao estado. A ascensão desse novo tipo de arte coincide com a movimentação que questionava a cultura do Ocidente capitalista nos anos 1960, com as diversas manifestações da contracultura.

Marshall Berman, ao falar desse período nos Estados Unidos, afirma que as diversas expressões artísticas voltaram-se para a rua e para a vida cotidiana, com uma multidão de artistas tocando, dançando, apresentando peças de teatro, pintando murais, fazendo *happenings*, “saturando as ruas com imagens e sons ‘político-erótico-místicos’, confundindo-se com a ‘merda cotidiana’ e, pelo menos algumas vezes, acabando por vencê-la, embora, outras vezes, mistificando a si próprios e aos outros quanto a que caminho estavam seguindo” (BERMAN, 1997, p. 304).

No Brasil, a chegada da contracultura coincide com a ascensão do golpe civil-militar de 1964, que interrompeu um ciclo democrático de quase 20 anos e se opôs às reformas de base do governo João Goulart, respaldadas por movimentos sociais, pelas ligas camponesas, sindicatos, artistas, intelectuais e organizações estudantis. Apesar do golpe, que teve inicialmente amplo apoio da imprensa, de empresários, organizações patronais, parte da igreja e da classe média, a cultura continuou a ser dominada por produtores de orientação política de esquerda (SCHWARZ, 2001). Parte dessa produção seguia os ditames mais convencionais, presas a uma noção de cultura ligada ao nacional-popular e, muitas vezes, limitada a convenções estéticas realistas; parte incorporava os pressupostos de liberdade que estavam no cerne da noção de contracultura.

Ao analisar o legado da contracultura, Luiz Carlos Maciel (1996) destaca como seu ponto alto nas ideias da Tropicália, que, embora desenvolvidas por um pequeno núcleo de artistas em torno de Caetano Veloso e Gilberto Gil, estavam em circulação na obra de diversos artistas brasileiros que atuavam na música, teatro, literatura, cinema e nas artes plásticas. O nome foi criado em 1967 por Caetano a partir de uma exposição de Hélio Oiticica, o *performer* que procurava transcender as limitações das convenções e materiais tradicionais das artes plásticas, além de assumir publicamente uma identidade que questionava os padrões burgueses bem comportados da época.

De uma maneira simplificada, Hélio pode ser considerado um exemplo modelar da identidade do artista da contracultura, em sua luta corporal permanente para extrapolar os lugares, as fronteiras e as funções tradicionalmente atribuídas à arte: “A fundação de uma obra não é a produção infinita de objetos: é a formulação de uma possibilidade de vida”, afirmava; sua arte existia em espaços inusitados e utilizava objetos incomuns, aparentemente.

Os novos ares da arte apareciam também no cinema de Glauber Rocha, que tentou fazer um cinema nacional levando em conta a própria precariedade da

condição terceiro-mundista como fator estruturante da economia da obra, como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), mas sobretudo em *Terra em Transe* (1967), que rompe com as convenções realistas do cinema e torna a própria realização do filme como uma experiência existencial e identitária.

Da mesma forma, a atuação do diretor José Celso Martinez Corrêa, que inicia sua carreira como encenador à frente de textos realistas, foi se aproximando cada vez mais de um teatro provocador, que procurava atingir de maneira mais imediata e profunda o público, levando-o a participar das encenações. Baseado no teatro dialético de Bertolt Brecht e sobretudo em Antonin Artaud, Zé Celso faz de suas peças rituais cada vez mais incisivos no final dos anos 1960, a exemplo da encenação em 1967 de *O Rei da Vela* (1937), de Oswald de Andrade.

Na música, a obra-prima do movimento é o disco *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968), que contou com a participação coletiva de artistas como Caetano e Gil, os Mutantes e o maestro Rogério Duprat. Influenciado pela antropofagia oswaldiana, o álbum faz misturas ousadas na produção cultural brasileira: os arranjos eruditos de Duprat misturados à dramaticidade de canções tradicionais; a irreverência dos Mutantes que utilizavam guitarra elétrica para fazer um arranjo de samba de autoria de Jorge Benjor.

De uma maneira geral, as artes na contracultura tornaram-se mais ousadas, propondo confrontos com o público e desafiando a censura da autoridade militar e a sociedade. Como defende o crítico Paulo Reis (2006, p. 62), “algumas exposições provocaram rupturas na própria ideia de mostra tradicional de arte ao não representarem mais o *locus* de simples reunião de obras. Elas tinham como intenção a quebra das fronteiras da percepção da arte pelo público e foram o palco, por excelência, das experimentações formais dos artistas”.

A relação da arte com a contracultura é resumida por Maciel (1996, p. 73), para quem sua principal função era nada mais, nada menos do que transformar totalmente a sociedade, meta partilhada pelos jovens artistas envolvidos em projetos culturais e em movimentos políticos para a derrubada da ditadura: “Os jovens daquela época pensavam que o sentido da vida humana era transformar. O quê? De preferência, tudo, mas principalmente o que estava estabelecido pela cultura ocidental burguesa [...]. A arte colocava a mudança na ordem do dia”. E isso levava à busca da construção de uma imagem de artista, a construção de uma identidade, que fosse oposta ao que era oferecido pelo “sistema” até aquele momento.

A VIDA COMO ARTE

A década de 1960 foi o início de um processo que culminou com a formação de identidades múltiplas no mundo ocidental, com o questionamento de velhos papéis que mantinham os indivíduos em trajetórias previsíveis. Depois de muita luta,

mulheres, negros, homossexuais, indígenas, imigrantes e outras minorias passaram a ser sujeitos de direitos; sua existência na esfera pública pressionou padrões sociais e cânones artísticos.

Essas identidades emergentes tiveram uma abrangência global, muitas vezes combinando-se a traços de caracteres nacionais que vinham sendo formados desde meados do século XIX. No Brasil, a partilha de um conjunto de atributos entre artistas da contracultura foi muito influenciada pelo contexto internacional; somando-se a isso, esse processo está em pleno diálogo e reaviva a tradição mais radical de outras manifestações artísticas, como as experiências da fase heroica do Modernismo.

Enquanto movimento internacional, a contracultura estabeleceu uma ligação com a rebeldia comportamental do artista. O mote “é proibido proibir”, que apareceu pela primeira vez pichado nas ruas de Paris durante o Maio de 68, cantado por Caetano Veloso – e transformado num *happening* dramático em 15 de setembro de 1968, na final paulista do Festival Internacional da Canção, sob furiosa vaia do público que lotava o auditório – é uma divisa que sintetiza o que vinha sendo feito pelos artistas dessa geração e os enfrentamentos contra o autoritarismo. Influenciados pelo existencialismo de Sartre, pelas ideias de Marcuse, pela Revolução Cubana, por Wilhelm Reich, por Timothy Leary, os jovens queriam mudar o mundo com gestos e ações, muitas vezes, buscando a desobediência civil.

Em 1968, Hélio Oiticica cunhava o lema “Seja marginal seja herói”, frase que servia de legenda para o corpo de um homem deitado no chão, imagem da qual se depreende um significado ambíguo: à primeira vista, não sabemos se está apenas deitado, descansando, “curtindo” o momento de ócio criativo enquanto a sociedade “careta” trabalha para manter o sistema, ou se foi abatido em algum conflito armado. Na verdade, Oiticica faz uma homenagem a seu amigo Cara-de-cavalo (Manoel Moreira), envolvido em diversos crimes, morto pelo esquadrão da morte em uma favela do Rio – mas o que fica é a estetização da resistência.

A arte passa a ser sinônimo de guerrilha e o artista se identifica como um herói contraventor, à margem de todas as outras formas de produção, porque elas estão dominadas pelo estado repressor. A verdadeira arte não está mais em locais como a galeria, o museu, a sala de concerto ou a livraria - está nas ruas, em meio às contradições da vida moderna.

Leminski (2013, p. 93) captou bem esse movimento:

en la lucha de clases
todas las armas son buenas
pedras
noches
poemas

No Brasil, com o problema adicional do fechamento ou da intervenção sobre os canais de divulgação cultural depois do golpe civil-militar de 1964 – com censura a peças, prisão e exílio de artistas, imposição de cortes obrigatórios a letras de música, proibição da publicação de determinados textos literários –, os produtores tiveram que criar seus próprios veículos de comunicação. Foi nesse período que floresceu no país uma série de empreendimentos alternativos – jornais e revistas culturais, muitas delas sob a forte vigilância do aparelho de censura, bem como a publicação de livros manuscritos ou impressos de forma artesanal, com o uso de mimeógrafo, distribuídos e vendidos nas ruas, nas praias, nas filas de ônibus, em feiras *hippies* e entradas de shows de rock.

No caso da poesia, a precariedade dos meios – garantindo a liberdade de criação sem a submissão a instituições ou à engrenagem comercial – fez também com que o teor dessa poesia fosse, nas palavras de Paulo Leminski (1986), de “baixa definição”, até mesmo para se contrapor a duas tendências anteriores da poesia consideradas de “alta definição”: a vanguarda concreta e a poesia engajada. A produção poética da contracultura conseguia dar espaço ao que havia de mais genuíno na poesia, no dizer de Leminski (1986, p. 42), pois buscava nela a “pura alegria de existir, estar vivo e sobretudo ainda ter 25 anos”.

Podemos notar a adesão a esse novo “*carpe diem*” no poema “Na corda bamba”, de Cacaso (2002, p. 55):

Poesia

Eu não te escrevo

Eu te

Vivo

E viva nós!

Ricardo Chacal (1976, s/p) expressa a potência do “faça você mesmo”, que foi possível na literatura por meio da utilização do mimeógrafo. As “artimanhas” eram variadas para o “drop out”, inerente ao sonhador que se quer ver livre das amarras, sem a terceirização do sistema como bem ilustra no poema “EXP”:

mal vc abre os olhos e uma voz qq vem lhe dizer

o q fazer o q comer como investir

todos querem se meter numa coisa que só a vc compete: viver a sua vida

deletar, destruir, detonar esses atravessadores

a vida é uma só e seu melhor guia é a sua experiência

não terceirize sua vida

viva, viva, viva essa é a sua vida

O artista brasileiro da contracultura tinha poucas opções além da marginalidade, devido às limitações impostas pela violência do regime. A ironia, a brincadeira, o lúdico, presentes na literatura e em certas criações artísticas do período mostram um espaço de resistência ao autoritarismo, já que todas as outras formas de participação estavam fechadas. “A alegria foi o que permitiu que se alicerçasse a possibilidade de o artista afirmar – sempre em oposição às forças do terror, do dilaceramento e da dor – pelo sim, ainda que, para isso, precisasse chegar ao ‘dérèglement de tous les sens’, ou abrir ‘as portas da percepção’” (SANTIAGO, 1989, p. 22).

Como postula Oswald de Andrade: “A alegria é a prova dos nove”. A aproximação com o Modernismo é evidente em diversas posturas dos artistas da contracultura brasileira, em específico a antropofagia. Não por acaso, a linguagem do teatro foi renovada com a montagem de *O rei da vela*, em 1967, uma peça de Oswald de Andrade que estava praticamente esquecida. A montagem foi decisiva para formar a identidade do grupo Oficina, que havia tido até então um papel importante na montagem realista de clássicos, mas seguindo ainda um modelo tradicional de encenação.

A incorporação de experiências estéticas mais ousadas e a transformação da encenação numa espécie de ritual colocou a figura de Zé Celso no centro da criação, deslocando a ideia de autoria do dramaturgo para o encenador, fazendo um teatro libertador e absoluto – levando em conta a ideia de que o teatro não é apenas texto, mas o espetáculo vivo e a possibilidade de transcender o ato passivo de se sentar na poltrona e fruir a peça confortavelmente. Nas palavras de Maciel (1996, p. 166), ao sair de uma sessão, o “público ficava espantado. Estavam soltos no palco uma energia inédita e desabusada, uma liberdade, uma petulância, um prazer em representar que nunca se viu antes. Desde o primeiro momento, o estilo insólito do trabalho dos atores chocava e fascinava o espectador”.

O mesmo ocorria com a linguagem do cinema, refletindo uma tendência popularizada na Europa, com o surgimento de uma nova onda, em que a figura do diretor se confundia com a do intelectual e do ativista político, marcando território no espaço público e moldando uma nova identidade de artista. Essa imagem é forte nas figuras dos franceses François Truffaut e Jean-Luc Godard, oriundos da crítica cinematográfica dos *Cahiers du Cinéma*, e no Brasil no personagem magnético de Glauber Rocha, com seu estilo polêmico e panfletário. Maciel (1996, p. 67-8), que acompanhou toda a carreira do cineasta baiano como amigo e colaborador, conta que o método de Glauber era caótico, em sintonia com a identidade da contracultura:

Glauber chegava no *set*, olhava pro lado, escolhia a posição da câmera e só aí explicava para os atores e o *cameraman* o que ia acontecer. [...] Era uma espécie de improvisação sob controle. Mas, claro, aquilo era só o começo. No *set* de filmagem, quando o trabalho realmente decolava, ele se deixava guiar exclusivamente pelo momento,

modificando quase tudo o que havia sido previamente ensaiado. Ao rodar, ia mudando, inventando.

Outro artista importante para se pensar a identidade na contracultura foi José Agrippino de Paula. Suas obras são consideradas como marcos da contracultura brasileira, a exemplo do livro *Pan América*, publicado em 1967, e do filme *Hitler do III Mundo* (1968). *Pan América* funde a realidade ao insólito com um realismo fantástico na apresentação alegórica do Brasil e de seus sujeitos incautos, desde seus ditadores, a esquerda heroica da década de 60. Nessa perspectiva, entrecruzam estética pop, literatura *beat*, contracultura, surrealismo, entre outros horizontes descortinados no experimentalismo do Tropicalismo.

O filme *Hitler do III Mundo* é o único longa-metragem em 35mm do artista, realizado com recursos limitados e filmado entre os anos de 1968 e 1969. Suas obras foram compostas em diferentes linguagens (cinema, teatro, literatura), estabelecendo entre si uma complexa dialogia, indo da ficção ao realismo fantástico e outros componentes, que propiciaram uma ruptura aos padrões artísticos tanto na forma como no conteúdo – tornando-as marginais à época e alcançando o século XXI ainda como inovadoras e fundadoras de uma nova sensibilidade estética.

O filme *Hitler do III Mundo* ficou duas décadas no anonimato, sendo divulgado apenas em circuitos restritos no período de abertura política na década de 1980. O teor da obra reside na crise de identidade do indivíduo, num momento de torpor advindo do contexto histórico em que foi construída, centralizada na figura de um ditador impotente que resolve instaurar o fascismo no III Mundo e em uma esquerda representada por heróis, com finais trágicos.

Agrippino foi um artista polifônico, marca identitária característica no que denominamos como artista da contracultura – um indivíduo que transita por diversas e complexas linguagens, assumindo diferentes papéis de forma liberta, inclusive de quaisquer orientações sedimentadas da política e estética tradicional.

Mas toda essa liberdade tem um preço, como mostra o poema de Guilherme Mandaro (1976, p. 55), um dos fundadores do grupo Nuvem Cigana, do Rio de Janeiro, que popularizou o uso de mimeógrafo para a circulação da poesia da década de 1970:

Há coisas que não se pode mais dizer
Há coisas que ficarão por muito tempo caladas
caladas e presentes
como um calafrio num corpo só
distantes do movimento vivo
às vezes as coisas permanecem
como o fogo morto de alguma necessidade
precário o tempo do silêncio necessário
perpétuo o tempo de uma ausência imposta

Havia uma ideia de luta contra o sistema realizada por meio das linguagens artísticas, expressando um novo comportamento que causou a desconfiança da sociedade estabelecida frente à vida autônoma, autêntica (na perspectiva sartreana), contudo não menos difícil do que os demais representantes das alas que sofriam as sanções da repressão ditatorial. Muitos foram perseguidos e presos “sem motivos concretos”; o destino de alguns foi da loucura ao suicídio – a exemplo de Torquato Neto, de Mandaro e Ana Cristina Cesar – outros se isolaram por vontade própria, à margem de tudo, mantendo a postura antissistema, como José Agrippino.

No momento que vivemos hoje, o ano de 2020, entre a pandemia e os pandemônios, quando a história parece se repetir em forma de pesadelo, evocando os velhos fantasmas que impedem o avanço do processo civilizatório, o que sobrou dos sonhos da geração de 1968? Em que medida as “armas buenas” ainda podem combater a opressão? De tudo ficou um pouco – do medo e da rosa, como diria Drummond (1984, p. 92).

Apesar de ter sido um movimento que teve seu auge num período de grandes transformações históricas, a contracultura ainda existe de forma residual em meio às mudanças do país nos últimos 50 anos. Por um lado, sua poética está entranhada na canção brasileira – de Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção a Liniker, não deixando morrer as conquistas da “linha evolutiva” da MPB, na expressão de Caetano Veloso; na literatura e nas artes cênicas, ela está aí, explorando outras linhagens: a prosa e a poesia da “quebrada” das periferias, feitas por aqueles(as) que compõem uma identidade outra – periférica e global, antenada com as causas mundiais, contra o racismo, a homofobia, por uma arte feminina, expressando-se na internet, em “batalhas” de slam nas praças, no “ativismo” das ruas.

Mas também há um certo vazio, uma sensação de “ponte bombardeada” que só podem ser superados com novas armas e novos artistas. Quem sabe as manifestações que vieram com a morte trágica de George Floyd, levando milhões de americanos às ruas para questionar o racismo, não sejam um sinal de que o “silêncio áspero” dos últimos anos esteja para ser quebrado – não para recuperar nostalgicamente a contracultura, mas para reinventá-la em um outro contexto. Precisamos da memória para reinventar os projetos.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. C.F. Moisés e A.M.L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- CACASO. *Lero-lero*. Rio/São Paulo: 7 Letras/Cosac Naify, 2002.

- CHACAL, Ricardo. *Muito prazer*. Rio de Janeiro, out/nov 1971 (mimeografado).
_____. *Libreto*. Rio de Janeiro: Edições Corta e Cola, 2019.
- FURIÓ, Vicenç. *Sociología del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia - de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- HOBBSAWM, Eric. *The age of extremes: a history of the world, 1914-1991*. Nova York: Vintage Press, 1996.
- HOPKINS, Michael F. *The Cold War*. Londres: Thames & Hudson, 2011.
- LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos*. Curitiba: Criar Edições, 1986.
_____. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Late modern: the visual arts since 1945*. Londres: Thames & Hudson, 1979.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MANDARO, Guilherme. *Hotel de Deus*. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1976.
- McEWAN, Ian. *On chesil beach*. Londres: Vintage, 2018.
- MARCUSE, Herbert. *One-dimensional man: studies in the ideology of advanced industrial society*. Londres: Routledge, 2007.
_____. *An essay on liberation*. Boston: Beacon Press, 1969.
- PAULA, José Agrippino de. *Pan América*. São Paulo: Papagaio, 2001.
- REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
_____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- ROTH, Philip. A conversation in Prague. In: *The New York Review of Books*. Nova York, 12 abr. 1990.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.
- STEIN, Gertrude. *Autobiographie d'Alice Toklas*. Trad. Bernard Faÿ. Paris: Gallimard, 2002.
- VAZ, Toninho. *O bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARCELO FERNANDO DE LIMA é doutor em Letras (2010) pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (PPGEL-UTFPR). Atua ainda no Bacharelado em Comunicação Organizacional (Comorg) na mesma instituição.

PATRÍCIA MARCONDES DE BARROS é mestre (2003) e doutora (2007) em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), com pós-doutorado em Literatura, Cultura e Tradução pela Universidade Federal de Pelotas. Atualmente é professora na Universidade Estadual de Londrina (UEL).