

CULTURA E CONFIGURAÇÕES INSTITUCIONAIS: ANOS 60 E A NOVA DIMENSÃO DA SUBJETIVIDADE

GT 32- Sociologia do Arte e da Cultura

Wilson Madeira Filho

Professor Titular da Faculdade de Direito da Universidade Federal Fluminense (UFF)

Thais Maria Lutterback Saporetti Azevedo

Mestre e doutoranda do programa de Pós-Graduação em Sociologia e Direito da UFF
Bolsista Capes

Resumo

O trabalho em tela versa sobre a década de 1960, com ênfase no ano de 1968, e os contornos na dimensão da subjetividade. A dimensão e a repercussão dos eventos, hoje comum aura “mítica”, apontam o período como de enorme impacto na história mundial. O presente texto, confrontando a mitologia contemporânea sobre os anos 1960, vai esboçar, em um primeiro momento, algumas das principais características apontadas sobre esse período, para, num segundo momento, confrontá-las com a hipótese de uma retomada da carnavalização enquanto tradição social simbólica. Num terceiro momento, observam-se peculiaridades do movimento no Brasil, através de um extrato junto à música popular. Num quarto momento, os movimentos sociais atuais, são examinados pela raiz psicológica dessa ritualização. Nas considerações finais, pondera-se sobre a neocarnavalização.

PALAVRAS-CHAVES: Contracultura; Engajamento; Subjetividade; Carnavalização; Máscara.

*Eu to vendo, sabendo,
Sentindo, escutando e não posso falar...
To me guardando pra quando o carnaval chegar
(Chico Buarque, Quando o carnaval chegar)*

Eu, você, nós dois, já temos um passado, meu amor, diz a letra da canção *Saudosismo*, de Caetano Veloso. A letra já aludia, nos anos 1980, à sensação face a uma mitologia edificada, a uma “era de ouro”, onde novos pilares foram construídos e heróis de um novo mundo teriam rompido a bruma por trilhas abscondidas. João Gilberto, qual novo Jasão, teria sido um guia dos argonautas, dos novos baianos, a dedilhar o ritmo do inconformismo.

Hoje, nos dias e noites de 2013, lá fora, nas ruas, novas multidões, protestos e exultações religiosas tomam as ruas. Metalinguagem social? Estaria a sociedade, com suas “primaveras” cívicas a citar seus referenciais míticos de participação?

Esse texto revisita alguns dos elementos da revolução da subjetividade dos anos 1960, a partir de produções contemporâneas. Vale dizer, quais valores tem sido preferencialmente acionados ao se destacar as conquistas de quais movimentos culturais e políticos?

Resgatar valores de antanho, acionando os anos 1960 como era neoclássica tem seu preço. Walter Benjamin (1987) já alertava que o passado é messiânico, ou seja, ele é qual um Messias arquetípico que acionamos para direcionar o presente. Podemos dizer que o passado é sempre uma invenção do presente, que vai colher no que lhe antecedeu as teias e tramas que fortaleçam o sentido que se pretende dar às coisas.

O presente texto, confrontando a mitologia contemporânea sobre os anos 1960, vai esboçar, em um primeiro momento, algumas das principais características apontadas sobre esse período, para, num segundo momento, confrontá-las com a hipótese de uma retomada da carnavalização enquanto tradição social simbólica. Num terceiro momento, observam-se peculiaridades do movimento no Brasil, através de um extrato junto à música popular. Nas considerações finais, pondera-se sobre a sociedade individualizada.

Uma nova subjetividade?

Na tradição marxista, a preocupação para se conhecer a realidade é delimitar o seu objeto, já que o processo de problematização do objeto leva à construção ou recorte deste último, e então, a leitura será realizada a partir do conhecimento externalizado. Portanto, a realidade precisa estar suficientemente madura para ser conhecida, pois, tem um momento específico para ser demonstrada, na medida em que as contradições inerentes podem ainda não estar dadas. A realidade é histórica, produto e criação da própria humanidade, e deve estar preparada para ser revelada.

Em 1968, como “a razão tinha pressa”, os “revolucionários” não queriam mais esperar que as condições históricas estivessem dadas. Desejavam mudanças radicais, posturas firmes em prol das alterações das condições sócio-político-econômicas de maneira imediata, tomando as rédeas da condução de suas liberdades, na busca de um sentido novo para a existência, suplantando as perspectivas das gerações passadas. Todavia, agora, passados 45 anos, a perspectiva histórica compõe a própria tradição marxista como parte da moldura a ser analisada.

Nesse sentido, alertava Michel Löwy (2013, p. 153):

Designamos pelo termo marxismo historicista uma corrente metodológica no seio do pensamento marxista que se distingue pela importância central atribuída à historicidade (dialeticamente concebida) dos fatos sociais e pela disposição em aplicar o materialismo histórico a si mesma. Ela se caracteriza também pela incorporação de certos temas do historicismo “clássico” no quadro de sua teoria do conhecimento – não de forma eclética mas por uma apropriação crítica que nega/conserva/supera (*Aufhebung*) estes temas, no seio de uma visão de mundo marxista.

Tratavam-se os movimentos sociais dos anos 1960 de uma politização que estaria atrelada à construção de “um sonho coletivo”, em que se rechaçava a sociedade de consumo, as regras tradicionais e impositivas. Nesta esteira, se propunha a quebra de todos os códigos da ação política, anteriormente marcada pelo conservadorismo.

A ruptura do paradigma político anterior teria o condão de trazer à esfera política os desejos vividos privadamente, colocando em seu núcleo essencial inovadores valores e preocupações, anseios mais íntimos dos indivíduos, como a necessidade de liberação sexual e alternativos vínculos de escolha para os padrões preestabelecidos. Tratava-se da politização das relações sociais e humanas.

“Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada”, já anunciava um antigo comercial de TV. Para Eric Hobsbawn (1995) tratava-se da anunciada morte da vanguarda após os anos 1950, fruto da crise do socialismo numa *era de extremos*.

A dimensão e a repercussão dos eventos de 1968, todavia, apontam este ano como de enorme impacto na história mundial. São mudanças coletivas de percepção provocadas por uma geração que se queria inovadora, na qual os indivíduos se ergueram em ações inusitadas contra o autoritarismo no interior da sociedade que perpassava várias esferas de relações: no interior dos lares, no espaço profissional, nas Forças Armadas, nas instituições de ensino, no domínio político e em tantos outros.

Movimentos de todas as bandeiras erguem sua voz: pacifistas, feministas, negros, hippies, homossexuais, defensores dos direitos civis.

Chamada muitas vezes de movimento *underground*, a contracultura, nascida nos EUA, floresceu também na Europa Ocidental e atingiu, não com a mesma intensidade, outros países do mundo capitalista. Não foi um movimento com princípios e/ou programas formulados e divulgados. O termo foi e é usado para indicar vários movimentos da juventude nos anos 60, como o movimento *hippie*, as manifestações no cinema, teatro, imprensa, artes plásticas e o *rock*, que foi sem dúvida a expressão máxima (PAES, 1995, p. 22).

A consciência pacifista e antinuclear são propagadas, em oposição à tradição militarista das gerações anteriores. “Faça amor, não faça guerra” tornou-se um importante *slogan* difundido na retaliação a posturas beligerantes. Os horrores da Guerra do Vietnã (massacres, napalm...) marcaram de forma profunda esse cenário. E as justificativas da guerra não mais convenciam esta sociedade em ebulição. Os jovens estadunidenses contestavam o “porquê” do conflito, encarando-o como uma luta sem sentido. A intervenção militar, para grande parte de população, passava a ser vista como símbolo da arrogância imperialista norte-americana.

No rol das mudanças trazidas pela década de 1960 é importante destacar as revoluções institucionais, por vezes mais profundas que as revoluções sociais. A mudança da condição da mulher no século XX é sentida como mais abrangente do que todas alterações acumuladas até então. Não significa somente a mudança no código jurídico que a abarca, mas a mudança no modo de ser.

O feminismo promoveu mudança de comportamentos sem utilizar a força e sem derramar uma única gota de sangue. Plural, sem dono nem estruturas de controle centralizadas e sem aspiração de tomada do poder, o feminismo segue revigorado, defendendo a democracia radical, erguendo suas bandeiras de liberdade e igualdade entre os sexos, acatando novos desafios e espalhando transformações por onde quer que passe (SCHUMACHER, 2008, p. 215).

A revolução, contudo, não é completa, é construção cotidiana. A “revolução” não é tida como harmonia e perfeição, mas como ação envolvendo avanços e retrocessos, já que as próprias relações são dialógicas e não permitiam a alteração uníssona dos padrões comportamentais, de modo absoluto e taxativo. Mas, destaca-se um sentimento de “dádiva” feminista, representando a afirmação plena do direito de igualdade. Nesse sentido, a década de 1960 é tida como a do questionamento da família enquanto instituição, a quebra da tradição que até então marcava o seio familiar. Passava-se a considerar tal espaço como um ambiente de autoritarismo, injustiça e insatisfação. A família “autoritária” era marcada tão somente pela reprodução dos papéis já definidos tradicionalmente, não abrindo espaço para o diálogo e para a interlocução com outras possibilidades de conduta. Por isso, novas formas de organização familiar foram propostas e incorporadas na atmosfera destes acontecimentos.

Marca também desta atmosfera é a descrença nos partidos políticos para representação popular. Pressupõe-se a participação na política através de um engajamento amplo, sob um código antiautoritário, de senso crítico e contestação das estruturas. É o questionamento a partir da premissa de que os modelos vigentes não eram satisfatórios, com o completo descrédito no sistema partidário e a busca por formas alternativas de deliberação.

Ao mesmo tempo, a inovação no cenário público é marcada com a junção da arte com a política, trazendo um engajamento sem precedentes. Percebe-se um redimensionamento das formas humanas de fazer arte. O artista traz à tona a expressão da sensibilidade, que ultrapassa a racionalidade. A contracultura é pautada em uma atividade intelectual criativa de natureza engajada e os papéis do artista, traduzidos em representar, refletir e modificar, passam a ter por impulso o próprio reflexo social.

Não à toa, o símbolo musical dos anos 1960 foi o rock, em letras mais politizadas e reflexivas. Neste cenário, explodiram ícones como os Rolling Stones e os Beatles. Há a intensa pessoalização da experiência musical através da criação, alcançando novas regiões da experiência que ainda não haviam sido exploradas. As próprias formas de liberdade eram colocadas na música.

A arte pode ser vista também como uma “válvula de escape”, para uma vida que se inventava e não a que lhe foi ofertada, os movimentos culturais buscavam afirmar uma nova postura de vida. E essa possibilidade deveria ser atendida através da quebra dos padrões estabelecidos, as regras deveriam ser rompidas. Os representantes da contracultura não desejavam ser incorporados ao sistema, a questão não era essa. O foco era a rejeição a esta ordem de coisas, de consumismo desenfreado, de perfil elitista e posturas exibicionistas.

A dita Revolução dos anos 1960 expressaria um desejo coletivo: o sonho de transcendência. Representaria a afirmação de uma nova forma de vivência do desejo, do que se quer e do que se pode querer. Tabus são quebrados, na liberação de parcelas populacionais historicamente segregadas na sociedade. Foram tempos de rebeldia, de sentimentos de solidariedade e comunhão. Sonhos de justiça e liberdade tão profundos que lançaram gerações em trincheiras opostas (ZAPPA & SOTO, 2008).

A verdadeira modificação trazida pelas mobilizações sociais presentes na citada década não teria se traduzido em aspectos econômicos nem tampouco políticos, mas, sobretudo, culturais. É um tipo estranho de revolução, a da vida cotidiana, em que se transforma o desenvolvimento das relações pessoais. O movimento denominado de contracultura queria derrubar a sociedade de moralismo rígido e não simplesmente escapar dela.

Ainda que não tivessem muito bem definidos “aonde” chegar com as mudanças, em qual porto atracar com os navios dos movimentos de contestação, mais importante para os questionamentos da época era a necessidade de partir, sair da inércia e estagnação diante da realidade vivida.

A moldura da carnavalização

As narrativas e a mitologia sobre as “priscas eras” dos anos 1960 permitem pensar uma realidade social “em suspenso”, onde um comando onírico ocupou, por um momento, o espaço do mundo vivido, prometendo uma ordem outra, alterada, suspendendo a lei anterior, nos moldes do que Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, classifica como carnavalização. Bakhtin, em análise a obra do autor russo, destacava a construção de um romance polifônico:

Nem o herói, nem a ideia e nem o próprio princípio polifônico de construção do todo cabe nas formas do gênero e temático-composicionais do romance biográfico, psicológico-social, familiar e de costumes, ou seja, não cabe nas formas que dominavam na literatura da época de Dostoiévski e foram elaboradas por contemporâneos seus como Turguiêniev, Gontcharóv, L. Tosltói. Comparada à obra desses escritores, a obra de Dostoiévski pertence a um tipo de gênero totalmente inverso e estranho a eles (BAKHTIN, 1981, p. 87).

Para determinar as raízes dessa poética anacrônica, Bakhtin começa por explorar o passado

literário próximo, comparando o herói de Dostoiévski com a tradição do romance de aventura europeu. Mas essa característica, apesar de pertinente, não é considerada suficiente, uma vez que "o tema de aventura em Dostoiévski combina-se com uma problematidade profunda e aguda, além do mais, está totalmente a serviço da ideia" (BAKHTIN, 1981, p. 90).

É, portanto, reportando-se à história dos gêneros literários, onde a poética alimenta-se da constante revitalização da memória, onde o passado ressurgue no presente e é-se velho e novo conjuntamente, que se deve buscar as origens dessa escrita diferencial.

Ocorre que a combinação do caráter aventureiro com a aguda problematidade, o caráter dialógico, a confissão, a vida e a pregação não é, em hipótese alguma, algo absolutamente novo e inédito. Novo era apenas o emprego polifônico e a assimilação dessa combinação de gêneros por Dostoiévski. A combinação propriamente dita tem suas raízes na remota Antigüidade (BAKHTIN, 1981, p. 91).

A partir daí, Bakhtin vai comentar um campo especial da literatura, formado por inúmeros gêneros, mas interiormente cognatos, chamado pelos antigos de campo do cômico-sério. Para especificar esse campo próprio, enumera as principais características de alguns de seus gêneros. Três pontos são salientados como determinantes: 1) a atualidade viva, o dia-a-dia como objeto de apreciação; 2) a lenda não serve como base, as obras fundamentam-se na experiência ou na fantasia livre; 3) a pluralidade de estilos e a variedade de vozes, com o emprego amplo de gêneros intercalados, como cartas, manuscritos, paródias etc.

Dos gêneros do cômico-sério, Bakhtin elege dois principais em sintonia com a poética de Dostoiévski, são eles o *diálogo socrático* e a *sátira menipeia*.

Quanto ao diálogo socrático, suas principais manifestações seriam: 1) a natureza dialógica da verdade, que nasce *entre os homens*; 2) a sincrise (confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto) e anácrise (método pelo qual se força o interlocutor a externar sua opinião); 3) os heróis são ideólogos; 4) a provocação da palavra pela palavra; 5) a ideia combina-se organicamente com a imagem de seu agente.

Já na sátira menipeia, ressaltariam as seguintes particularidades: 1) aumenta o peso específico do elemento cômico; 2) está livre da lenda e não está presa à verossimilhança; 3) cria situações extraordinárias para experimentar ideias filosóficas (heróis sobem e descem ao inferno, erram por países fantásticos etc.); 4) naturalismo do submundo (aventuras em bordéis, covis, entre ladrões, com orgias eróticas e cultos secretos); 5) é o gênero das "últimas questões", com a vida humana e o próprio homem vistos em sua totalidade; 6) estrutura assentada em três planos: a ação desloca-se da Terra para o Olimpo e para o Inferno; 7) observações feitas de um ângulo inusitado; 8) estados psicológicos-morais anormais do homem (loucura, dupla personalidade, devaneios etc.), e aqui vale citar:

As fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino: nele se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida. ele perde a sua perfeição e a sua univalência, deixando de coincidir consigo mesmo (BAKHTIN, 1981, p. 100);

9) cenas de escândalos, comportamentos excêntricos, violações de normas de comportamento e etiqueta; 10) contrastes agudos e jogos de oxímoros; 11) freqüentes elementos da utopia social; 12) amplo emprego de gêneros intercalados; 13) novo enfoque da palavra enquanto matéria literária; 14) sua publicística, ou seja, literatura centrada em temas da atualidade.

Por tudo isso, considera que "o Gênero da menipeia talvez seja a expressão mais adequada às

particularidades dessa época" (p. 103), incorporando gêneros cognatos como a diatribe (diálogo com um interlocutor ausente), o solilóquio (diálogo consigo mesmo) e o simpósio (diálogo dos festins, combinando o elogio e o palavrão, o sério e o cômico).

Apontadas as principais características do gênero do cômico-sério, Bakhtin passa a especificar o que denomina de *literatura carnalizada*. O carnaval, "forma *sincretica de espetáculo* de caráter ritual" (BAKHTIN, 1981, p. 105) é capaz de ser transposto para a linguagem literária. E para examinar essa transposição, faz-se necessário observar momentos isolados e particularidades do carnaval.

Em termos gerais, não se representa o carnaval, mas vive-se nele. Os homens, separados pela hierarquia, entram em contato familiar na praça carnavalesca, a excentricidade torna-se característica específica, combinam-se os contrários (sagrado e profano, alto e baixo etc.) e incentiva-se a profanação, através das incidências anárquicas e da paródia de textos sagrados.

Ao longo de milênios, essas categorias carnavalescas, antes de tudo a categoria de livre familiaridade do homem com o mundo, foram transpostas para a literatura, especialmente para a linha dialógica de evolução da prosa artística romanesca (p. 106).

A ação central da cosmovisão carnavalesca estaria na "*coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval*" (p. 107), representando uma ênfase nas mudanças constantes: "O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova" (id, *ibid.*). Ou, "É um fogo que destrói e renova simultaneamente o mundo" (BAKHTIN, 1981, p. 108). Assim, o ritual coroação-destronamento determina a imagem da ambivalência como protótipo carnavalesco. As imagens tornam-se biunívocas, sendo característicos pares contrastantes (alto-baixo, moço-velho etc.) e semelhantes (sósias, gêmeos). Daí, figuras como o "mundo às avessas", o duplo como signo de paródia e até o próprio riso carnavalesco como "profundamente ambivalente" (BAKHTIN, 1981, p. 109), resolvendo-se nele muito do que era inacessível na forma do sério:

O riso carnavalesco também está dirigido contra o supremo; para a mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem mundial... No ato do riso carnavalesco combinam-se a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo) - (BAKHTIN, 1981, p. 109).

Bakhtin refere ainda que a cosmovisão carnavalesca, vastíssima na literatura da Idade Média, estava presente também na linguagem popular, impregnando, inclusive, a gesticulação de então. Porém,

A partir do século XVII, a vida carnavalesco-popular entra em declínio: chega quase a perder seu caráter específico na vida das pessoas, suas formas se empobrecem, degeneram-se e simplificam-se... o carnaval deixa quase totalmente de ser fonte imediata de carnavalização, cedendo lugar à influência da literatura já anteriormente carnalizada, assim a carnavalização se torna tradição genuinamente literária (BAKHTIN, 1981, p. 112-113).

Considerando a estrutura proposta por Bakhtin e buscando correlacioná-la com o que classificamos como "mitologização" dos anos 1960, poderíamos dizer, então, que esse período histórico tido o poder de restituir o carnaval ao espaço público?

Senão, vejamos, nos postulados do diálogo socrático aquelas manifestações apontaram para todos os elementos: 1) verdade dialógica da verdade; 2) sincrese e anácrise; 3) líderes ideólogos; 4) provocação metalinguística; 5) a ideia combina-se organicamente com a imagem de seu agente: o

roqueiro e o hippie.

Já quanto aos pressupostos da sátira menipeia não se deu diferente: 1) elemento cômico/irônico, o bom humor e o despreendimento substituindo a seriedade careta; 2) desprezo à verossimilhança (vários jovens rasgaram ou queimaram o alistamento militar para o Vietnã); 3) situações extraordinárias/ ideias filosóficas - movimentos de rua e arte abstrata; 4) naturalismo do submundo - o próprio conceito de *underground*; 5) "últimas questões" - enfrentamento de usinas atômicas e início da crítica ecológica; 6) Terra/Olimpo/Inferno – relativização das religiões, crescente incorporação de valores afros e orientais; 7) observações feitas de ângulos inusitados; 8) estados psicológicos-morais anormais do homem - apogeu das drogas enquanto modo de libertação; 9) cenas de escândalos, comportamentos excêntricos, violações de normas de comportamento e etiqueta: liberdade sexual, relações intrarraciais, ruptura com o falso moralismo familiar; 10) contrastes agudos; 11) utopia social; 12) gêneros intercalados – rock, blues, pop, reggae, country etc.; 13) novo enfoque da palavra; 14) publicística.

Vale dizer, a tecnologia medieval das festas de carnaval, suplantada pela tecnologia do livro e pela modernidade emergente, teria permitido, em momentos de colapso, diante de um profundo e coletivo sentimento de crise, eclodir o espetáculo da manifestação pública?

Brasil, *Uma noite em 1967*

Diversos são os trabalhos atuais que realizam uma revisitação aos anos 1960 no Brasil. Trata-se de um vasto período, repleto de acontecimentos para a história política, social e cultural do país, com a renúncia do presidente Jânio Quadros, o parlamento com Tancredo Neves, o retorno do vice-presidente João Goulart, o Golpe Militar em 1964, o golpe dentro do golpe militar, substanciando a ditadura e cancelando os direitos políticos, em 1968, a Marcha das Famílias com Deus e pela Propriedade, a liberdade feminina com Leila Diniz, as vitórias em 3 Copas do Mundo etc. etc.

Para destacar a recepção dos movimentos culturais americanos no Brasil, dentre a grande sorte de material disponível, abordaremos, de forma didática e meramente exemplificativa, o documentário *Uma noite em 1967*, de Renato Terra e Ricardo Calil, lançado em 2010. O filme retrata o início da televisão brasileira e o primeiro grande programa ao vivo, que causou um sucesso até então sem precedentes, com o Terceiro Festival da Música Popular. O filme se baseia, majoritariamente, de cenas das filmagens transmitidas originalmente em 1967, entremeadas com entrevistas na época da realização do documentário (2009). Abre o filme com Edu Lobo cantando: “Quem me dera agora, eu tivesse a viola pra cantar...”, enquanto o povo ovacionava a canção com gritos de “Já ganhou, já ganhou”. Em seguida, relata os bastidores daquele festival, seguindo, de um modo geral, a ordem da transmissão original, pontuando, inclusive, o assédio dos repórteres e apresentadores, o papel dos jurados e a revelação gradativa dos cinco primeiros colocados. O programa era ao vivo, com uma plateia tensa e jurados tensos.

Entrevistado, Solano Ribeiro revela-se como idealizador dos festivais. O objetivo era fazer apenas um bom programa de televisão, mas, de repente, por conta de uma série de circunstâncias, o evento foi ganhando novos contornos como algo histórico, político, sociológico, musical e transcendental. Não havia como imaginar que tudo aquilo iria ocorrer.

Na opinião de Paulo Machado de Carvalho, diretor da TV Record, produtor, o festival deveria ser como uma luta livre. Do mesmo modo o Festival da Canção deveria ter um “mocinho” – Chico Buarque -, um “bandido”, Carlos Imperial, etc. A filosofia era organizar o espetáculo e selecionar os intérpretes dentro disso.

A primeira cena antológica é a passagem em que Sérgio Ricardo, com seu novo arranjo para a

música *Beto bom de bola*, é recebido com vaias e quebra a viola no palco, e é desclassificado. Em depoimento em 2009, Sérgio Ricardo faz sua autocrítica, fora ato de impulso, não faria de novo, mesmo porque, ironiza, hoje tocava piano e ficaria muito mais difícil. Mas destaca: tratava-se de um público que virou personagem.

Roberto Carlos, então um jovem popular e divertido, que tinha seu próprio programa de televisão, interpreta a canção que fica com o 5º lugar: *Maria, carnaval e cinzas*, de Luiz Roberto Paraná.

O documentário corta para as passeatas nas ruas, em 17 de julho de 1967, em pleno governo militar, contra as guitarras elétricas. O debate era o de que a música brasileira não podia ser invadida pelo imperialismo americano e o símbolo dessa invasão era a guitarra elétrica. Elis Regina, Gilberto Gil e Jair Rodrigues marcham. Caetano Veloso e Nara Leão foram contra a passeata, considerando-a fascista. Era uma decisão política colocar uma guitarra elétrica na música, na visão de Caetano Veloso.

Falando sobre *Alegria, alegria*, que na época recebeu o 4º lugar, Caetano Veloso diz que de vez em quando volta a cantá-la nos shows. Mas, gostaria de se livrar um pouco da canção, assim como Chico livrou-se um pouco de *A banda*. Caetano considera *Alegria, alegria* como uma canção antiquada de Lisboa. Não tem saudades especiais daqueles anos, diante de uma vida tão repleta de acontecimentos, mas sente saudades da energia da juventude. E informa que para cantar no festival, tinha que se vestir bem, e teve que comprar um paletó para colocar com sua camisa de gola rolê.

Em seu livro autobiográfico, *Vereda tropical* (1997), Caetano relata o sucesso que a música fez:

“Alegria, alegria” era sucesso popular. Por causa de minhas declarações a seu favor, Roberto Carlos me convidou para cantar no Jovem Guarda. Fiz aparições espalhafatosas no programa do Chacrinha cantando “Tropicália” e “Superbacana”, além de “Alegria, alegria”, mudei-me definitivamente para São Paulo, e me casei com Dedé [...] Chegamos à igreja com grande atraso e descobrimos que o engarrafamento se devia à multidão de colegiais que, fardadas da escola, matavam aula me ver casar [...] Parecia um pesadelo. Elas cantavam “Alegria, alegria” e tentavam chegar junto de mim. As que conseguiam, agarravam-se a cachos do meu cabelo e algumas agrediram Dedé. Minha mãe, sempre tão serena, desmaiou. Bethânia levou uma pancada na cabeça. (Veloso, 1997, p. 193-194)

De volta ao filme, Chico Buarque achava confortável o smoking. Tinha noção que exploravam sua imagem como a de um “mocinho” de olhos claros e de boa família, e relata que logo em seguida passou a ser pressionado, pois andava com negros e com comunistas, e foi para o exílio. Fala do arranjo de Magro, do MPB4 para a canção *Roda Viva*, que já calculava inclusive o aplauso da plateia com uma parada estratégica da música. Perguntado sobre 1967 diz lembrar-se de forma vaga e não referir especial importância para aquele momento. Nas cenas de 1967, Chico Buarque, em 3º lugar, interpreta *Roda Viva*.

O documentário aborda então cenas do Leblon dos anos 1960, palco da Bossa Nova. Em paralelo, a emergência do Tropicalismo. Gilberto Gil, na visão de Caetano Veloso, estava mais avançado do que os outros na ideia de mudança para a época. Estava atento às músicas internacionais e a inserção do Brasil no mundo pop contemporâneo. Depois dos impactos dos Beatles, ele teria se aberto a novas visões. Tratava-se de misturar, antropofagicamente, como na vanguarda modernista de Oswald de Andrade, todos os ritmos, Beatles e Luiz Gonzaga, Rolling Stones e Jorge Ben.

Vencedor do 2º lugar, com *Domingo no Parque*, Gilberto Gil, que namorava a cantora Nana Caymi, não queria ir ao festival. Estava prostrado no hotel, com uma crise de pânico. O próprio produtor foi até o hotel, deu-lhe banho e o trouxe para cantar no festival. Ele tinha medo de ir cantar,

sentia-se submetido a uma reprovação antecipada por parte do público. Só se lembra de uma agonia maior no dia em que foi preso pela ditadura. Era um grande pavor. Com Gil, cantavam novatos que recém conhecera num ensaio: Rita Lee, Sérgio Dias, Arnaldo Baptista, que em seguida formariam *Os Mutantes*, um dos maiores ícones do rock brasileiro. Sérgio Cabral estava com receio devido ao fato de Gil e Caetano estarem com um grupo de rock no festival. Dentre as vaías, aos poucos, a estética da música venceu, domando a fera popular.

Gil em 2009 afirma que foi puxado por Caetano. Chico Buarque sentiu-se afastado e só, a principio inadaptado em relação aos novos movimentos. Quando o tropicalismo eclodiu... acarretando dificuldades de definição, assumindo formas da cultura massificada.

Silviano Santiago, em contexto correlato, destaca:

Gilberto Gil no célebre “Aquele abraço”, situou bem essa ambiguidade: Chacrinha, “velho guerreiro”, “velho palhaço”. A imagem de Chacrinha e a descoberta da TV foram acompanhadas por um significativo movimento de valorização do Brasil, Brasil inzoneiro, como dizia Ari Barroso, movimento este que, em última instância foi o responsável por um estranho e inédito movimento cultural. De repente, descentralizou-se a cultura brasileira da cultura institucionalizada, da cultura aceita e aplaudida pelos “intelectuais” e pelas universidades, pelas academias de letras e pelos suplementos literários. Transferiu-se o interesse para o humilde e o marginalizado até então pela cultura sofisticada dos grandes centros. Assim é que, de um primeiro momento de vergonha diante do “bárbaro e nosso” (Oswald de Andrade), passou-se em seguida a engrandecer aquilo mesmo que se tinha vergonha – o Brasil tropical e pitoresco, o Brasil do folclore e dos cartões postais, Brasil pra estrangeiro, exportado em forma de palmeira, bananeira, terno branco, carmem miranda, zé carioca, etc. Esse primeiro momento foi salientado por Caetano em entrevista concedida à Realidade (dezembro de 68): “Nós vibrávamos com Buñuel e nos envergonhávamos do prazer que nossos patrícios sentiam ao verem as chanchadas da Atlântida e os filmes de Mazaroppi, muito embora não perdêssemos um só”. (SANTIAGO, 1978, p. 149)

Para Edu Lobo, em 2009, toda a história girava em torno da atitude no palco, do tipo de roupa e de atitudes marcadas. Reconhece que a Tropicália foi o sopro de diferença e inconformismo que marcou todos. Em 1967, vencendo o festival, interpreta, com Marília Medalha, *Ponteio*. “Quem me dera agora, eu tivesse a viola pra cantar...”, a mesma viola, quebrada por Sérgio Ricardo, parecia retornar, metaforicamente, vencendo as agruras, simbólicas, sociais e políticas, que iriam se acentuar com a sombra da ditadura e com a chegada dos Atos Institucionais em 1968.

Considerações finais

Assim como os movimentos musicais, todos os cenários e propostas do anos 1960 se encontram recodificados. Aquela produção cultural, em especial a eclosão de ritmos e movimentos musicais, teriam sido o motor fundamental das mudanças comportamentais e propiciado posturas políticas de enfrentamento. Mas, assim como a tecnologia rural do carnaval fora subsumida por novos modelos tecnológicos de narrativa, assim também a indústria cultura se apossara e domesticara aquele espetáculo.

O carnaval saiu das ruas, de novo. Ou foi domesticado, como o desfile das Escolas de Samba na Sapucaí e os desfiles de trio elétrico em Salvador. Espaços de uma “anarquia” controlada, com venda de ingressos ou de abadá, com destaque para as atrizes como madrinhas de bateria e com transmissão contratadas para torná-lo espetáculo televisivo. A lição fora ensaiada várias vezes, no Brasil desde os

primórdios da TV Record. Agora os festivais são espécies de reality shows, como os atuais programas de auditório *American Idol* e *The Voice Brasil*.

Com o avanço do individualismo, há a perda da visão crítica frente à realidade vivida. Aderimos ao modelo homogêneo (e hegemônico) de capitalismo assentado nos pilares do consumismo e de uma sociedade midiática. Trata-se de uma globalização de cima-para-baixo, aniquiladora de alternativas à mudança e incorporadora dos agentes sociais à “lógica do sistema”. Hoje, perdemos a perspectiva de uma postura idealista.

Para Bauman (2001) o que atualmente nos une é o chamado “mal-estar da civilização”. Se os símbolos marcantes dos anos 1960 eram visíveis, hoje, temos o reconhecimento da pluralidade do ser e, ao mesmo tempo, a impotência da ação, traduzindo-se em uma diversificação do estar no mundo que não revela harmonia.

O desafio é a eclosão de uma enérgica vontade de mudança que englobe as diferenças em uma possível unicidade, rompendo com os cânones analíticos de seu próprio tempo. Se estamos acostumados a seguir, como ovelhas em rebanho, o desafio é aprender a abrir caminho, enfrentar com retidão e ousadia este modelo asfixiante que tolhe a nossa formação.

Esta postura inconformista começa a partir das novas gerações que hoje se constroem e a herança dos “rebeldes” de 1968 pode servir de inspiração e estímulo, nosso passado messiânico, inventado pornô para nos guiar; todavia, não pode se traduzir na própria mudança, em moldes de repetição e anacronismo. Pode inspirar a caminhada, mas não pode dar o caminho... Serão possíveis novos carnavais?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail (1981). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- BAUMAN, Zygmunt (2001). *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BENJAMIN, Walter (1987). Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, volume I. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense
- HOBSBAWM, Eric (1995). *Era dos extremos: o breve século XX - 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras.
- LÖWY, Michael. *As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento*. Tradução de Juarez Guimarães e Suzanne Felicie Lévy. 10ª edição. São Paulo: Cortez, 2013.
- PAES, Maria Helena Simões (1995). *A década de 60 – Rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ed. Ática S.A.,
- SANTIAGO, Silviano (1978). Caetano Veloso enquanto superastro. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, p. 139-154.
- SCHUMAHER, Schuma. (2008) “Depoimento”. In: ZAPPA, Regina; SOTTO, Ernesto. *1968: eles só queriam mudar o mundo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p. 213-215
- VELOSO, Caetano (1997). *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia da Letras.
- ZAPPA, Regina; SOTTO, Ernesto (2008). *1968: eles só queriam mudar o mundo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Filme:

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo (2010). *Uma noite em 1967*. Brasil: Vídeo Filmes e Record Entretenimentos.