

Universidade Severino Sombra

Mestrado em História

Walmir dos Santos Monteiro

“Nada no bolso ou nas mãos”
Influências do existencialismo sartreano
Na contracultura brasileira
1960-1970

Linha de Pesquisa:

História Cultural

Vassouras-RJ

2007

Walmir dos Santos Monteiro

“NADA NO BOLSO OU NAS MÃOS”
INFLUÊNCIAS DO EXISTENCIALISMO SARTREANO
NA CONTRACULTURA BRASILEIRA
1960-1970

Universidade Severino Sombra
Mestrado

Orientador:
Prof. Dr. José Augusto dos Santos

Vassouras-RJ
2007

“NADA NO BOLSO OU NAS MÃOS”
INFLUÊNCIAS DO EXISTENCIALISMO SARTREANO
NA CONTRACULTURA BRASILEIRA
1960-1970

Walmir dos Santos Monteiro

Dissertação submetida ao Curso de Mestrado em História da Universidade Severino Sombra - USS, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre.

Aprovada por:

Prof. Dr. José Augusto dos Santos - Orientador
Doutor

Profa. Dr. Silvana Mendes Lima
Doutor

Prof. Dr. José D'Assunção Barros
Doutor

Vassouras-RJ
2007

DEDICATÓRIA

Aos meus filhos
Desirée e William.

AGRADECIMENTOS

- . Aos meus familiares.
- . Ao meu Orientador Prof. Dr. José Augusto dos Santos.
- . Aos professores do Curso de Mestrado em História da USS
- . Aos meus alunos de Graduação em Psicologia da Universidade Severino Sombra e da pós-graduação em Psicoterapia Fenomenológico-Existencial, com os quais aprendo a cada dia mais.

RESUMO

O presente trabalho investiga influências do existencialismo sartreano na contracultura nacional, tomando como base produções contraculturais do teatro, do cinema, da música e das artes plásticas realizadas por treze artistas brasileiros no período 1960-1970. São identificados como eventos contraculturais ocorridos no período: As transformações ocorridas no trabalho de parte dos artistas da Bossa Nova que evoluiu para um estilo de canção de protesto, também conhecido como canção engajada; os festivais de música popular brasileira ocorridos na década de sessenta no Rio de Janeiro e em São Paulo e ainda a criação da Tropicália, com suas repercussões nas mais variadas modalidades artísticas, e também incluindo a visita de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir ao Brasil no ano de 1960 que permitiu desdobramentos favoráveis ao fortalecimento da arte engajada.

PALAVRAS-CHAVE: CONTRACULTURA – EXISTENCIALISMO – TROPICÁLIA – ARTE ENGAJADA – SARTRE.

SUMÁRIO

Introdução

1 – O Existencialismo sartreano

1.1 – Sartre: liberdade e luta

2. – A contracultura brasileira e o pensamento sartreano

3. – Brasil: Arte, Contracultura e Existencialismo

3.1 – Na música

3.1.1 - Borandá, de Edu Lobo

3.1.2 - Ponteio, de Edu Lobo

3.1.3 - Pedro Pedreiro, de Chico Buarque

3.1.4 - Disparada, de Geraldo Vandré e Théo de Barros

3.1.5 - É proibido proibir, de Caetano Veloso

3.1.6 - Alegria, Alegria, de Caetano Veloso

3.1.7 - Parque Industrial, de Tom Zé

3.1.8 - Viola Enluarada, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle

3.2 – No teatro

3.2.1 - O Rei da Vela, direção de José Celso Martinez Corrêa

3.2.2 - O Abajur lilás, de Plínio Marcos

3.2.3 - Dois perdidos numa noite suja, de Plínio Marcos

3.3 – No cinema

3.3.1 - Os Cafajestes, de Ruy Guerra

3.3.1 - Deus e o Diabo na terra do sol, de Glauber Rocha

3.3.2 - A Margem, de Ozualdo Candeias

3.3.3 - Noite Vazia e Palácio dos Anjos, de Walter Hugo Khoury

3.4 – Nas artes plásticas

3.4.1 - Hélio Oiticica

4 .Considerações Finais

Anexos

01 – Luiz Carlos Maciel e a Imprensa da Contracultura – Por Patrícia Marcondes de Barros

02 - Jean-Paul Sartre – Serviços prestados à ação transformadora do homem – Coletivo de Estudos Anarquistas Domingos Passos.

03 - Sartre nos trópicos – Cauê Alves entrevista Bento Prado Júnior.

04 - Tropicália – a nova imagem – Por Hélio Oiticica

Introdução

O existencialismo sartreano não é uma filosofia identificada por um categórico corpo de normas e dogmas específicos que a constituam, e sim uma doutrina que inspira os homens a uma postura de vida baseada na ação individual e na consciência de liberdade, conforme formulações ontológicas do filósofo francês Jean-Paul Sartre (1905-1980).

O presente trabalho investiga influências sartreanas em manifestações contraculturais e tropicalistas brasileiras no período 1960-1970, ressaltando que, apesar de a contracultura não ser, diretamente, uma resultante do existencialismo, recebeu claras influências dessa doutrina, conforme registros deixados por músicos, atores, escritores, cineastas, diretores teatrais e outros artistas e intelectuais brasileiros que de alguma forma apresentam conteúdos existencialistas em suas criações, tais como Luiz Carlos Maciel, Plínio Marcos, José Celso Martinez Corrêa, Ruy Guerra, José Vicente, Edu Lobo, Caetano Veloso, Tom Zé e muitos outros, como detalhamos mais para frente neste trabalho.

As obras desses artistas se caracterizam por suas personagens cantadas, escritas e encenadas. Vidas vividas por personagens humanas, corriqueiras e surpreendentes, extraordinárias e comuns, coerentes e contraditórias; esperançosas - de modo inquieto e tergiversante - claudicantes e obstinadas, de vivência cotidiana pulsante – gente que subsiste numa intermediação de prazeres, sofrimentos e ilusões; gente a quem interessa a afirmação da subjetividade, a conquista e preservação da liberdade, e dessa forma, vivendo a vida do seu jeito, geram uma temática existencial, que apreciada pelos atores da contracultura, forma sua agenda. A partir de uma luta pela total liberdade de expressão, a contracultura realiza sua crítica ao “estabelecido”, às tradições, enfim, à própria cultura. Essa mesma liberdade a que se aspira, leito das idéias contraculturais, é ao mesmo tempo alívio e peso, bem e conquista - qualificada nas palavras de Sartre como condenação e fundamento existencial que confere ao homem responsabilidade por seu destino. Ela está presente na contracultura e em sua arte, que surge como parte de um movimento internacional de contestação de estruturas que cultuavam a tecnocracia e a preponderância dos interesses do capital, em detrimento de valores humanistas, dizendo *não* à “cultura” vigente.

Tais estruturas contestadas acreditavam que o desenvolvimento traria ao homem bem-estar e realização, uma inspiração neoplatônica¹ de ordenação social verticalmente imposta, supostamente geradora de riqueza e paz; e também neopositivista, já que a resposta para as necessidades humanas estaria na Ciência.

Como constata PAES (1997) “*a década de 60 viveu de fato um apogeu de prosperidade, tendo como um de seus símbolos a chegada do homem à Lua*”², e é uma década inserida no que se habituava chamar “longa prosperidade do pós-guerra”, quando um ritmo acelerado de crescimento econômico e desenvolvimento tecnológico atingiu tanto o mundo capitalista quanto o dito socialista. Para o sistema capitalista foi o período de crescimento mais longo de sua história: a partir da Segunda Guerra e durante quase trinta anos nenhuma crise econômica séria ocorreu em termos mundiais. A intensa industrialização da área capitalista beneficiou-se de uma enorme disponibilidade de energia barata e do avanço das invenções, sobretudo no campo da engenharia eletrônica. Por isso mesmo, a indústria automobilística e a de produtos eletrônicos, motores desse processo, estiveram sob o comando das chamadas multinacionais.

A sociedade de consumo e a cultura de massas tornaram-se fenômenos em relação aos quais se estabeleceu intenso debate. A busca de maior conforto e comodidade aliada ao prazer de desfrutar grande variedade de bens materiais fomentou a chamada sociedade de consumo. E já que era o progresso que trazia esses benefícios, os países de terceiro mundo começaram a venerar a expectativa desenvolvimentista como se o desenvolvimento, por si só, fosse a solução de todos os problemas humanos. Em aliança a isto, a sociedade de consumo integrou os veículos de comunicação de massa, atrelando-os às suas diretrizes econômicas-políticas. A chegada do homem à lua, testemunhada no mundo inteiro por 520 milhões de telespectadores consagrava a força da televisão como veículo de comunicação de massa, representando o ápice do desenvolvimento na década de 60, e perfazia um quadro perfeito que retratava o espírito da época, inclusive no Brasil.

Quando em março de 1964 se deu o golpe militar depondo João Goulart, os militares se autojustificavam em nome da busca do progresso e da paz e não pouparam os usos e abusos dos meios de comunicação na busca de algum apoio popular às suas ações, conforme nos traz o historiador Carlos FICO(1997)³. Contra tanta imposição

¹ PLATÃO (328-347 ac), *A República*

² PAES, Maria Helena Simões. *A Década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1995.

³ FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo – Ditadura, propaganda e imaginário social do Brasil*.

manifestavam-se os hippies que conquistaram pessoas em um mundo mergulhado em guerra, conservadorismo e repressão social, seguindo-se então, contra-ataques em forma de imposições em nome de uma “*ordem e progresso*” de sentido comtista, (COMTE, 1852).⁴, onde uma ordem antidemocrática e o progresso da desigualdade jamais trariam benefícios humanos ou sociais sem que fosse em detrimento da dignidade e da liberdade humanas. Nesse contexto podemos dizer que a contracultura definiu-se como um dos segmentos de resistência que reunia artistas, intelectuais e militantes que empunhavam uma bandeira cultural, de revolução de costumes, levantando a voz contra vários aspectos e segmentos do sistema vigente que tolhia a liberdade e desrespeitava a subjetividade; vozes que questionavam instituições como a Família, a Escola, a Igreja e, principalmente, o Estado.

Paralelamente, na França, em maio de 1968 o mundo assistia a um dos mais importantes movimentos de contestação, sendo que duas décadas antes, logo após a segunda guerra mundial, surgia na França o Existencialismo, fecundado pelas mesmas questões que mobilizariam mais tarde a contracultura. Então, nessa época, um grupo de jovens intelectuais franceses, liderados por Jean-Paul Sartre (1905-1980) envolveu-se em forte e apropriada reflexão construída em meio a inquietações, frustrações e desesperos que os levou a indagações como: “o que o ‘progresso’, efetivamente, fazia pelo homem?”.

A análise cultural-histórica do percurso da contracultura brasileira ao investigar as inspirações filosóficas dos seus atores, encontra em seu caminho, entre outras influências, Sartre e o existencialismo. Várias peças teatrais, músicas e filmes produzidos no Brasil na década de sessenta, faziam menção às pregações de Jean Paul-Sartre, como demonstramos ao longo do presente trabalho, sempre enfatizando a importância da liberdade existencial do homem, a postura social revolucionária e a valorização da arte como forma de expressão de sentimentos e idéias.

ROMANO (1961)⁵ relata que Sartre e Simone chegaram ao Brasil em agosto de 1960 e regressaram à França em outubro. Nesses dois meses, deixaram aqui vestígios de uma permanência histórica, como relataram jornais brasileiros da década de 60, fonte preciosa de informações sobre as manifestações dessa cultura engajada, acerca de acontecimentos e produções contraculturais que envolviam setores artísticos com interessantes composições, eventos musicais, exposições de pinturas e artes plásticas em geral, além de literatura, teatro e cinema. Recebido como celebridade por pessoas que pouco ou nada conheciam do

⁴ COMTE, Augusto. Catecismo Positivista, 1852

⁵ ROMANO, Luís Antônio Contadori. A Passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960.

seu trabalho, Sartre e Simone chegaram a provocar polêmica ao propor uma literatura popular engajada, que tivesse como objetivo despertar para idéias como o reconhecimento pelo povo de sua condição social impulsionando-o à ação revolucionária. O discurso de Sartre, proferido em São Paulo, provocou tanto uma exaltação em meios universitários e jornalísticos, quanto entre nacionalistas, embora a famosa conferência de Araraquara tenha se caracterizado mais como uma exposição da filosofia sartreana, diferente do que ocorreu em diversos outros encontros em que ele se manifestava mais político, mais pragmático, chegando a assinar, num ato emblemático, o famoso manifesto dos 121 em defesa de rebeldes argelinos.

Na oportunidade da presença no Brasil do criador do Existencialismo, a cultura teatral brasileira registrou eventos inspirados nessa importante presença como, por exemplo, a montagem da peça “*A Engrenagem*”, de Jean-Paul Sartre. Atores, dramaturgos e diretores, entre os quais Augusto Boal receberam influência forte da dramaturgia e da filosofia existencialista de Sartre – cuja presença no Brasil, ajudou a difundir a simpatia pela contracultura, como relata Renato Borghi⁶.

BOAL, em entrevista,⁷ conta que foi preso pela ditadura e solto com a ajuda de Sartre após forte pressão internacional, quando o filósofo enviou um telegrama lido no tribunal. A intensa perseguição política sofrida pelos artistas a partir de 1964, tornaram ainda mais significativas as produções dessa época. O fato é que o final dos anos 60, especialmente pós-AI 5 (1968) representou um período de cerceamento à criação cultural em função da perseguição política; contudo fora uma época rica em criatividade e inovações culturais.

Só a título de ilustração da extensão das práticas repressivas da ditadura pós-68, reportagem do Jornal O ESTADO de São Paulo da época em que baixaram o AI-5⁸, informa que os coronéis, após uma invasão na Universidade de Brasília, ameaçaram acabar com a cultura, caso ela atrapalhasse os militares a “endireitar o Brasil”. E mesmo que a repressão e a violência decorrentes do AI-5 tenham sido menos intensas em relação às artes plásticas do que ao teatro e ao cinema – linguagens mais coletivas e engajadas politicamente –, a suspensão dos direitos constitucionais teve impacto determinante sobre a produção artística nacional. Naquele período, em que os movimentos de contracultura e a

São Paulo: Mercado de Letras

⁶ “*Borghi em revista*”, peça autobiográfica exibida em São Paulo em 2004.

⁷ Entrevista com Augusto Boal. In: Revista Teoria e Debate Nº 56 (dez.2003)

⁸ O Estado de São Paulo, 13 de dezembro de 1968, reportagem de Sérgio Augusto.

arte *pop* contagiavam a nova geração, diversos artistas sentiram-se obrigados a tomar posição contra o regime. E essa tomada de posição, teve na arte musical, seu carro-chefe, pois nenhuma outra forma de expressão foi tão contundentemente expressiva na contracultura quanto a música.

Caetano Veloso, em entrevista ao jornal *Gazeta de Alagoas*⁹, diz que “... entre Merleau-Ponty que defendia a percepção do mundo por meio do corpo, e Sartre, que defendia a tomada de posição do intelectual, sempre fui mais Sartre, desde a universidade”, sendo retrucado pelo entrevistador que argumenta que sendo Caetano homem de “afirmação erótica” e de “presença intensa”, estaria mais para Merleau-Ponty. Ao que Caetano acrescentou: “Pois é. Mas o fato é que líamos Sartre, e não Merleau-Ponty”. E as leituras sartreanas, além de se tornarem um costume entre artistas, eram também constantes entre intelectuais e jovens universitários, que fecundavam a contracultura com idéias e ideais baseados na trilogia liberdade-arte-revolução. Um dos expoentes da arte contracultural brasileira que teve em Sartre importante inspiração foi o escritor e diretor teatral Luiz Carlos Maciel, além do dramaturgo Plínio Marcos que sofreu fortes influências da dramaturgia sartreana como mostraremos detalhadamente mais adiante.

Nas artes plásticas se destaca Hélio Oiticica, inventor do conceito de Tropicália (1966-67)¹⁰, acontecimento artístico-cultural do final dos anos 60 que, com deboche, irreverência e improvisação revolucionou as artes em geral e a música popular brasileira, até ali liderada pela estética da bossa nova. Com a liderança dos músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil, o tropicalismo usou idéias do modernista Oswald de Andrade e criou novo produto artístico. A Tropicália, acontecimento de natureza contracultural, utiliza-se – como a própria contracultura – de valores contrários aos adotados pela cultura dominante, inclusive com referências que eram tidas como anacrônicas e subdesenvolvidas. O lançamento do tropicalismo é discutido mais para frente quando tratamos do artista plástico Hélio Oiticica, mas tendo o Ato Institucional nº. 5 acabado com o movimento tropicalista, em 1968, não destruiu, contudo, seus mais importantes legados, entre os quais a problematização da dicotomia cultura *versus* consumo, temática da contracultura.

⁹ “Gazeta de Alagoas” 08.11.2005 Caderno B

¹⁰ Ver Anexo 3

O cinema marginal de Ozualdo Candeias, principalmente a partir de “*A Margem*” e a investigação do quanto de existencialismo aparece em “*Deus e o Diabo na terra do sol*”, de Glauber Rocha (1964), investigação esta a partir de uma comparação desse roteiro com o texto teatral “*O Diabo e o bom Deus*”, de 1951, descobrem influências de Sartre no cinema brasileiro da década de sessenta, além do cinema de Ruy Guerra e Walter Khoury.

Muitos fatos nos impressionam nos eventos da Contracultura, mas destacamos que nunca na história de tantas nações, um número tão grande de pessoas, principalmente jovens, se organizou para lutar por paz e amor, chamando ao debate temas tão fundamentais ao bem-estar da humanidade. E fez isso pacificamente, tendo a arte como sua mais retumbante linguagem e expressão. PECCININI¹¹ (2005) lamenta que a complexidade de um período riquíssimo seja ainda tão pouco estudado em nossa história. E mesmo a contracultura tendo sido esse verdadeiro fenômeno de renovação do espírito humano em suas mais diversas faces, e tendo revolucionado o modo de se encarar a cultura, a sociedade e o homem, a ela ainda não foi dado o exato reconhecimento do seu papel em tantas transformações testemunhadas no mundo ocidental nestas últimas décadas. Provavelmente, o motivo maior para a falta de reconhecimento da importância da Contracultura seja a peculiar forma de ela se apresentar, que lhe conferia aspecto aparentemente alienado. Contudo, independente da presença ou ausência de reconhecimento, seu papel histórico foi, a contento, cumprido.

¹¹ PECCININI, Daisy. Figurações—Brasil Anos 60. São Paulo: *Edusp e Instituto Itau Cultural*, 2005.

I – O Existencialismo Sartreano

Jean-Paul Sartre tinha apenas 10 anos de idade na época da Primeira Guerra Mundial, mas compreendia o que isto significava. Já adulto, foi contemporâneo de duas guerras que sangraram o mundo, a Europa, e especialmente o seu país. Nascido na França em 1905, morreu em 1980 deixando importante obra literária e filosófica. Mais que isso, tornou-se um símbolo internacional de luta pela liberdade, fazendo-a sempre acompanhar-se da responsabilidade de alguém que se reconhece e se assume como autor da própria existência. Mas o existencialismo havia surgido antes, na metade do século XIX, com o pensador dinamarquês Soren Kierkegaard (1813-1855), alcançando seu apogeu após a Segunda Grande Guerra, nos anos cinquenta e sessenta, com Martin Heidegger (1889-1976) e Jean-Paul Sartre. Trata-se, então, de uma corrente filosófica e literária que evidencia como fundamentais ao homem a liberdade individual, a responsabilidade e a subjetividade, pois cada um é senhor dos seus atos e do seu destino. A princípio se pode pensar que há um desprezo à coletividade, mas na verdade o existencialismo apenas não toma a coletividade como fundamento principal do crescimento individual, embora se saiba que tanto Sartre quanto Heidegger compreendiam que a natureza e o percurso de vida de um indivíduo não pode desgarrar-se da natureza e percurso da sociedade à qual pertence. Heidegger entende que o ser da realidade humana define-se como ser-no-mundo (que enfoca o aspecto interdependente entre um pólo que é o indivíduo (ser) e a sociedade em que ele vive (mundo))¹² Ou seja, "*a realidade humana não pode se desgarrar do mundo*" (SARTRE, 1947).¹³

Por volta dos 20 anos de idade, um dos principais interesses do jovem Jean-Paul era travar apaixonados debates sobre o tema “liberdade do indivíduo”, e fazia isto nos corredores da Escola Normal Superior de Paris. Em salas e pátios, amigos de Sartre costumavam se reunir para discutir filosofia e foi neste ambiente que ele conheceu Simone de Beauvoir ao debater problemas como “o papel do homem e suas idéias na história”, e “a interação homem-sociedade”; questões que refletiam o estado de espírito da geração do pós-guerra. O primeiro conflito mundial (1914-1918) originou na juventude um sentimento

¹² SARTRE. O Existencialismo é um Humanismo. p.59 (1947).

¹³ Opus cit.

de angústia que se exprimia em perguntas como: até que ponto o homem pode agir sobre a realidade e influenciar, com seu pensamento, a marcha da história? Em que medida a realidade segue um caminho independente, esquivando-se ao controle dos indivíduos?

Respostas eram buscadas na filosofia de Kierkegaard, onde a díade existência-realização é uma questão pessoal (e não coletiva como queria Marx), com os homens sozinhos e perdidos no mundo, procurando soluções individuais para a angústia e o desespero de viver. Kierkegaard pensava que o mundo precisava mais da ação individual que da coletiva, e isto se tornou um dos pilares do existencialismo. Tal preocupação com o resgate da importância da ação individual junto com o interesse por uma filosofia do cotidiano, do homem, da existência, fizeram com que Sartre manifestasse insatisfação com a filosofia que então se apresentava excessivamente idealista, ou demasiadamente realista, sendo o idealismo a "*visão que sustenta que a realidade consiste de algo não-material, seja mente, seja espírito*"¹⁴, e o realismo, em sua forma concreta, como surge na filosofia do irlandês George Berkeley (1685-1753), "*O que existe é o que vemos e tocamos. O que não vemos e não tocamos não existe*"¹⁵. Surge então, então, mais tarde, o existencialismo, como um caminho alternativo entre essas duas filosofias.

Assim, em torno de 1931, num Café de Montparnasse com Raymond Aron (1905-1983), ex-colega da Escola Normal, Sartre começa a delinear seu existencialismo. Aron voltava de Berlim onde estudara a fenomenologia do filósofo Edmund Husserl (1859-1938). Simone de Beauvoir¹⁶, presente na ocasião, relata o encontro em suas memórias: "*Está vendo, meu amigo, afirmara Aron apontando seu copo; 'se você é fenomenologista, pode falar deste coquetel e estará falando de filosofia*"¹⁷". Sartre foi tomado de grande emoção ao ouvir essas palavras, pois era exatamente isso que ambicionava havia anos: falar das coisas tais como as tocava, e que isso fosse filosofia. Aron convenceu-o de que a fenomenologia atendia exatamente a suas preocupações: ultrapassar a oposição do idealismo e do realismo. O realismo a que se refere Simone de Beauvoir é o materialismo, que vê nas "coisas" (na economia, na sociedade) o essencial, enquanto o idealismo vê esse mesmo "essencial" no pensamento e na consciência do indivíduo. Sartre cita Husserl para

¹⁴ MORA, José Ferrater. Dicionário de Filosofia. Martins Fontes, SP, 1998.

¹⁵ Opus Cit.

¹⁶ BEAUVOIR, Simone. Memórias de uma moça bem comportada. São Paulo: Difel, 1960.

¹⁷ Opus cit, p. 58

mostrar como ele eliminou essa oposição, ao afirmar: “*Toda consciência é consciência de alguma coisa*”¹⁸, isto é, as idéias só existem porque são idéias sobre coisas. Idéias e coisas não podem ser separadas e constituem, para o filósofo alemão, um único fenômeno, um único processo.

Atraído pela fenomenologia, Sartre resolveu passar um ano estudando em Berlim (1933). Além da doutrina de Husserl, também investigou as teorias existencialistas de Heidegger e Jaspers, que aprofundavam idéias de Kierkegaard sobre a angústia e o vazio da existência humana. No espírito de Sartre, começava a amadurecer uma nova filosofia, misto de existencialismo e fenomenologia.

"*A Náusea*" foi o primeiro trabalho, em que Sartre expôs idéias e sentimentos acerca do homem e da vida.¹⁹ Antoine Roquentin, protagonista, é como Sartre, um intelectual do pós-guerra, solitário e sem raízes. Mora sozinho em local imaginário da província francesa, sem amigos, sem mulher. Nada para ele importa; nem os outros homens, nem ele mesmo. Frequentemente, sua angústia leva-o a uma sensação de náusea. Nestes momentos, descobre certas "verdades existenciais": o mundo não tem razão de ser e “tudo é gratuito: este jardim, esta cidade, eu mesmo” – afirmação característica da doutrina existencialista, que, refletindo a descrença da juventude na vida e no futuro, não encontra sentido em nada, e considera o homem uma simples “coisa” que “existe”, tão importante quanto uma pedra ou uma árvore. Aqui cabe reesclarecer um fundamento do existencialismo que é a existência da consciência que dá ao homem a condição especial de homem, e o diferencia das coisas sem consciência. Mas, como sem consciência não há liberdade, o homem sem liberdade torna-se uma coisa, um objeto qualquer.

A geração que aqui citamos, traumatizada pela guerra, preparar-se-ia para enfrentar outro conflito. Ainda em Berlim, Sartre presenciara a ascensão de Adolf Hitler (1889-1945) e do nazismo. De volta à França, encontra uma atmosfera agitada e pouco depois, assistia à vitória da Frente Popular e à crise social e política de 1936. Neste mesmo ano, explode na Espanha a guerra civil (1936-1939) cujo cenário serviria mais tarde à inspiração do seu “*A idade da razão*”.

¹⁸ HUSSERL, Edmund apud SARTRE, Jean-Paul, 1943, p. 22.

¹⁹ SARTRE, Jean-Paul. O Existencialismo é um Humanismo. Nova Fronteira, 1977.

Enquanto muitos jovens se engajavam como voluntários na Revolução Espanhola, os existencialistas reuniam-se nos cafés, exprimindo seu ódio ao nazismo e ao fascismo, mas permanecendo fundamentalmente preocupados com problemas individuais e questões abstratas. Neste período Sartre procurava transpor suas idéias filosóficas para o terreno da psicologia. Em 1936, publicou “*A Imaginação*” e “*A Transcendência do Ego*”. Três anos mais tarde, apresentou “*Esboço de uma teoria das emoções*” (1939). Nestas obras apresenta a sistemática da doutrina existencialista, segundo a qual os homens simplesmente existem. Isto, porém não implica uma total liberdade, pois não há existência abstrata, e sim concreta, num momento determinado, numa situação determinada. E tal “situação”, que limita e condiciona a existência dos indivíduos, nada mais é que a sociedade com suas regras e sua moral. Normalmente, no cotidiano, o homem a suporta, sem mesmo percebê-la, entorpecido pela rotina. Mas, “existir” no sentido etimológico é "sair de". Conforme diz Sartre (1932) em “*A Náusea*”: “*Por definição, a existência não é a necessidade; existir é simplesmente estar presente*” e “*Sei muito bem que não quero fazer nada: fazer alguma coisa é criar existência*”²⁰.

A definição de existência é compreendida como movimento, mesmo no contexto desse livro em que o protagonista expressa seu nauseante pessimismo e desânimo diante da vida. E isto fica claro ao admitir que, apesar de sua evidente indisposição, a existência se cria no fazer. Sartre sinaliza, assim, para a importância de se movimentar a existência, ainda que as circunstâncias favoreçam a imobilidade. Há consciência nesse movimentar, nesse seguir em frente, independente das circunstâncias, uma vez que nada surgirá no homem e para o homem que não tenha sido feito por ele mesmo. Assim, esse homem está por sua consciência, sempre além de si mesmo (e das suas circunstâncias), ainda que seja verdade que há limitações à liberdade, especialmente em função da cultura política e social²¹. Eis o sentido do 'ex-istencialismo'."

Conhecida como a mais radical filosofia do homem na época contemporânea, a corrente existencialista assimilou forte influência da Fenomenologia de Edmund Husserl, que propunha a descrição dos fenômenos tais como eles se apresentam, sem nenhum pressuposto de como eles sejam na verdade. Para o existencialismo, a fenomenologia de Husserl significou um interesse novo no fenômeno da consciência. Então, a partir dela, os

²⁰ SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. São Paulo:Círculo do Livro S.A., 1987 pp. 199 e 260

²¹ Sobre essa limitação sociopolítica à liberdade, ver SARTRE, Jean. *O Ser e o Nada* (1943) P. 538

principais postulados do Existencialismo vão apontar para a visão do ser humano em sua dimensão subjetiva, como indivíduo, e não com teorias gerais sobre ele, dando relevo a uma preocupação com o sentido ou o objetivo da vida humana, mais do que com conhecimentos apriorísticos sobre ele. Há também o entendimento de que o ser humano não foi planejado para uma finalidade ou destino, como se fosse um objeto, porque na verdade ele se constitui em sua própria existência, mediante suas escolhas.

Tanto a falta de sentido quanto a liberdade, conseqüências da indeterminação aqui aludida, mais a permanente angústia e o desespero da descrença em si mesmo; apontam para a ênfase do existencialismo na liberdade dos indivíduos como a propriedade humana mais importante, da qual ele não poderá fugir. O existencialismo sartreano herdou do pensamento de Kierkegaard a rejeição ao determinismo lógico hegeliano (tudo está logicamente predeterminado para acontecer). É de Kierkegaard a idéia original do existencialismo de que não existe qualquer predeterminação em relação ao homem, e que esta indeterminação e liberdade o leva a uma permanente angústia²² e que o homem tendo diante de si várias opções possíveis, é inteiramente livre e não se conforma a um predeterminismo lógico, ao qual, segundo o filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich HEGEL (1770-1830), estão submetidos todos os fatos e também as ações humanas. Conseqüentemente não se pode, também, fazer qualquer afirmativa sobre o homem, porque cada um se define a si mesmo, numa verdade “para si”. Eis porque o existencialismo afirma que a existência precede a essência, e que o homem está totalmente livre e é o único responsável pelo que faz de si mesmo, influenciando diversos filósofos franceses, entre os quais Gabriel Marcel, filósofo católico, que se tornou um expoente do existencialismo cristão²³, acolhendo, portanto, tendências diversas numa mesma filosofia.

Evolução importante do existencialismo sartreano referiu-se à diferença entre um primeiro período, de exaltação à liberdade individual (que em seus estudos da época dava à liberdade certo valor autônomo), e um segundo, que após as lições da guerra, voltou-se mais para o conceito de responsabilidade social. Nessa nova visão Sartre escreveu "*Os*

²² Ver KIERKEGAARD, S. O conceito de angústia. São Paulo: Hemus, 1968.

²³ Sartre especifica a diferenciação entre as duas escolas do existencialismo, a dos existencialistas cristãos Jaspers e Marcel e os ateus Heidegger e o próprio Sartre, afirma que a única coisa que une estas duas correntes é que a existência precede a essência. Ou se preferir é necessário partir da subjetividade. O existencialismo ateu afirma que, se Deus não existe há pelo menos um ser no qual a existência precede a essência, um ser que existe antes de poder ser definido por qualquer conceito. Este ser é o homem, ou melhor, a realidade humana.

Caminhos da Liberdade", trilogia literária que inicialmente se comporia de quatro livros, mas em lugar do quarto volume quis fortalecer a dramaturgia, área em que já havia trabalhado durante a guerra. Apesar de tais peças fazerem uma abordagem pessimista do relacionamento humano, enfatizando a hostilidade natural do homem para com seu semelhante, sempre deixava antever, contudo, uma possibilidade de remissão e salvação.

No ensaio "*O existencialismo é um Humanismo*", (1946), Sartre esclarece o significado ético de sua filosofia como consta em "*O ser e o nada*", respondendo a críticas e dúvidas relacionadas à sua principal obra. Aqui queremos destacar a crítica advinda do marxismo que o acusou de isolar o homem, trancando-o numa subjetividade egoísta e burguesa, a qual Sartre respondeu com a chamada "tese da solidariedade universal", destacando a universalidade da condição humana, que acentua seus limites apriorísticos no mundo; e pelo caráter universal do projeto humano, indicativo de que, o homem, ao se escolher, escolhe a própria humanidade. Então, toda ação individual humana é também social e universal, na medida em que todo homem representa a coletividade da realidade humana. Na década de 1950, entretanto, Sartre adota um posicionamento político mais intenso, e adere ao comunismo, tornando-se um ativista e posicionando-se publicamente em prol da libertação do povo argelino do colonialismo francês. O flerte com o marxismo inicia a segunda parte da sua vida filosófica, buscando a conciliação entre idéias acerca da autodeterminação humana (princípio caro ao existencialismo) e postulados marxistas. Como ilustração disso se pode citar a admissão de que forças socio-econômicas, que escapam ao nosso controle individual, fazem parte do elenco de limitações à nossa liberdade de escolha e por isso possuem a força de modelar em grande parte as nossas vidas. A partir dessas idéias Sartre publica em 1960 sua segunda obra filosófica de grande expressão: "*A crítica da razão dialética*", na qual faz apologia de valores humanos marxistas, e introduz uma versão adaptada do existencialismo que ele entendia resolver as contradições entre essas duas doutrinas. Visto por muitos como símbolo do *intelectual engajado*, Sartre costumava adaptar sua prática às suas idéias, como um ato político. Em 1952, em uma de suas muitas alterações de relações com o comunismo, ingressa no Partido Comunista Francês, para em 1956 romper essa aliança e escrever "*O Fantasma de Stálin*", no qual condena veementemente a intervenção soviética e a submissão do Partido Comunista Francês aos ditames de Moscou. Essa atitude crítica ensejou um livro aqui já citado: "*Crítica da Razão Dialética*", obra sobre afinidades do existencialismo com o

marxismo. Provavelmente Sartre se colocava como marxista, crítico, porém. Parece que ele não se sujeitava docilmente a tudo que emanava de Moscou para ser cumprido pelo resto dos países comunistas, além das claras e insistentes diferenças entre as doutrinas. O que sempre ficou de impressão era que, se fosse possível, Sartre criaria o *marxismo existencialista*.

Pouco antes de viajar ao Brasil (1960), Sartre esteve em Cuba, e sua influência chegou ao ponto máximo entre os jovens brasileiros quando nos trouxe uma visão bastante otimista dessa revolução. ROMANO (2002) relata-nos que vários artigos em jornais paulistas e cariocas e ainda na revista Anhembi faziam a proposta de que Sartre permanecesse no Brasil,

*"como antídoto para a mentalidade utilitária que se formava durante os anos desenvolvimentistas de J.K"*²⁴ A propósito, a passagem de Sartre pelo Brasil foi aclamada como um evento de dimensões marxistas, como nos relata ROMANO (2002):

*"Em, 1960, Sartre vem ao Brasil num momento em que seu pensamento e sua ação como escritor e homem público de reconhecimento internacional passam por radical adesão ao Marxismo. Vem até nós para falar de revolução e empolga as platéias brasileiras com a narrativa das experiências revolucionárias que presencia em Cuba. Sartre se surpreende com a juventude estudantil, com a imprensa, com a intelectualidade brasileira, 'aqui todos parecem de esquerda', é uma de suas primeiras e mais entusiasmadas declarações no Brasil."*²⁵

Pode ser que a vinda de Sartre tenha, de alguma forma, ajudado a sociedade brasileira a se fortalecer para encarar os anos de ditadura que viriam logo após. Pelo menos a sua permanência provocou debates nos meios artísticos, intelectuais, e com lideranças políticas de esquerda, acerca de uma preciosa liberdade que acabaria nos sendo tirada por longos anos vindouros. E não há dúvida que a atuação da resistência, que teve como atores principais diversos escritores, jornalistas, artistas, estudantes, historiadores e políticos foi essencial para o retorno da normalidade democrática. Falando em resistência, destacamos como fundamental a vontade, a determinação das lideranças populares no trabalho de conscientização das diversas camadas. E quando tratamos do tema “consciência” lembramos a ontologia sartreana que tem como ponto de partida (fenomenológico) o caráter intencional da consciência. Mas há uma “consciência da consciência”, que nessa concepção de homem Sartre denomina o ser "para si". E esclarece que o “ser-em-si” é o ser

²⁴ ROMANO, L. A. Contatori. A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960. P. 19

²⁵ Opus cit. P.61

sem consciência (animais e objetos, por exemplo). Já o “ser-para-si” é o ser consciente (o homem). Este para-si, enquanto parte inextricável da sociedade é um ser-no-mundo com todas suas significações e sentidos, uma vez que todo ser se realiza como tal em conjugação com o "mundo", lugar em que o Ser se movimenta e se constitui, como disse Heidegger²⁶.

Antes do contato com a vida coletiva, Sartre denomina aquilo que somos de "nada", visando obrigar a realidade humana a se fazer, ao invés de ser. Sabemos que a realidade humana encontra-se permanentemente em um processo de "se fazer", uma vez que como seres conscientes ansiamos o preenchimento desse "nada" que é a essência do nosso ser consciente. Almejamos nos tornar algo vivo, resultante da nossa vocação, em vez de manter indefinidamente esse estado em que as possibilidades estão sempre irrealizadas. Vemos, então, que as possibilidades do indivíduo não são apenas algo que se pode simplesmente assumir ou desprezar. Trata-se de muito mais: do encontro ou do desencontro com sua própria essência. E isto nos leva a concluir que fatalmente muitos se tornam alguma coisa estranha, diferente de si mesmos, quando não assumem plenamente a realização de suas possibilidades.

Em suma, alguns dos pontos centrais do existencialismo sartreano:

- 1) O homem surge primeiramente no mundo (existência), depois é que constituirá sua essência (o que virá a ser), porque não há essência prévia para o ser humano, um ser para si, livre e capaz de definir sua essência.
- 2) O homem se constitui em contato com o meio, numa relação dialética entre o ser e o mundo, a realidade objetiva na qual está inserido, e isto é entendido como intersubjetividade.
- 3) Ao negar a sua liberdade o homem não apenas age de má-fé, como também renuncia à sua própria natureza livre e consciente, agindo numa condição em-si.
- 4) A condição em-si é o que caracteriza aquilo que é desprovido de consciência: as coisas e os animais, por exemplo. "As coisas não existem, as coisas são".

²⁶ Ver HEIDEGGER, Martin. Ser e Tempo. Petrópolis: Vozes, 1995.

- 5) A existência é o caminho do ser consciente. E é nessa mediação de caminhada no percurso da existência, que o ser constrói a sua essência.
- 6) Uma vez que recusamos o determinismo de que somos feitos daquilo que quiseram fazer de nós, nossa responsabilidade é realçada nessa consciência irrecusável de liberdade, daí nos tornamos responsáveis por nós mesmos e por toda a humanidade.
- 7) Um dos objetivos de crescimento do ser humano, segundo o existencialismo sartreano, é a maximização da consciência. Se quanto maior a consciência, maior a liberdade, quanto maior a liberdade, maior a responsabilidade.
- 8) Assim, recusamos toda e qualquer ingerência política ou social que retire do homem o exercício da sua liberdade para definir seus costumes, gostos, crenças, valores, caminhos... enfim... para definir sua essência.

I.1 – Sartre: liberdade e luta.

Talvez, a constância na busca de liberdade seja mesmo a mais contundente lição do existencialismo, principalmente ao considerar que a liberdade dá forma e sentido à consciência. Sem liberdade a consciência não existe, porque não existiria o próprio homem em sua dimensão “para si”; dimensão esta que diferencia o homem de um animal incapaz de dimensionar a extensão das possibilidades de uma existência. Portanto, sem liberdade não somos humanos. Segundo SARTRE(1943):

“a consciência humana é um tipo diferente de ser, por possuir conhecimento a seu próprio respeito e a respeito do mundo. É uma forma diferente de ser, chamada para-si. É o para-si que faz as relações temporais e funcionais entre os seres em-si e ao fazer isso constrói um sentido para o mundo em que vive. O para-si não tem uma essência definida. Ele não é resultado de uma idéia pré-existente. É preciso que o para-si exista e durante essa existência defina a cada momento sua essência. Cada pessoa só tem como essência imutável, aquilo que já viveu. Posso saber que o que fui se definiu por algumas características ou qualidades, bem como pelos atos que já realizei, mas tenho a liberdade de mudar minha vida deste momento em diante. Nada me compele a manter esta essência, que só é conhecida em retrospecto”²⁷.

O texto acima coloca que como consciência humana sou responsável pelo tipo de mundo que terei e pelo tipo de vida que arranjarei para mim mesmo, porque sou livre e suficientemente consciente para isso. Sendo assim, a mais básica luta do homem é pela

liberdade, porque somente tendo removido todos os obstáculos à liberdade, poderemos criar a possibilidade de governo da nossa própria vida, enfatizando a relação entre consciência e liberdade, pois se a liberdade é o ser da consciência, a consciência deve existir como consciência de liberdade. E ao indagar qual a forma desta consciência, Sartre reflete que o ser humano é seu próprio passado (bem como seu próprio futuro) sob a forma de nadificação, ou seja: sempre estamos iniciando alguma trajetória. A realidade humana é, pois, de permanente ação, construção e crescimento. *É na angústia*, diz Sartre, “*que o homem toma consciência de sua liberdade, ou, se se prefere, a angústia é o modo de ser da liberdade como consciência de ser; é na angústia que a liberdade está em seu ser colocando-se a si mesma em questão*”²⁸.

Sartre considera que a consciência de liberdade é que gera a angústia em um homem que se vê compelido a escolher. A angústia de optar, de fazer escolhas. O homem se posta contra a sua liberdade, e dela foge para escapar da angústia que lhe provoca a consciência de ser livre, daí refugia-se na má-fé, perdendo a condição para-si e refugiando-se, mesmo que temporariamente, numa condição em-si, desprovida de consciência. E normalmente o homem se refugia no determinismo historicista freudiano que atribui aos pais, à infância e ao passado, a responsabilidade por aquilo que o homem vem-a-ser²⁹.

Como vimos, a questão da liberdade é nuclear no pensamento sartreano, resumindo sua doutrina. Mas a angústia também é geradora de liberdade, uma vez que a provoca. Provavelmente em muitas situações de angústia a liberdade foi valorizada como um bem inestimável. Uma guerra, por exemplo. Talvez não haja acontecimento mais cerceador da liberdade que a guerra. Duas mundiais, além da guerra civil espanhola, serviram de cenário e inspiração a muitas reflexões e escritos sartreanos. “*Os caminhos da liberdade*”³⁰ escrito concomitante à Guerra Civil da Espanha, é uma trilogia onde a solidão, a liberdade e a responsabilidade humanas são tratadas com rigor e sistematizadas com lucidez, densidade e criatividade. Nestes livros, jaz um cenário de angústias permeando ações; o preço da liberdade e o custo de se tomar consciência de que “estamos condenados à liberdade”. *Idade da Razão* (1945), primeiro deles, focaliza a vida boêmia de Paris na dimensão da sua busca de liberdade ao tempo em que sofre reflexos dos labirintos dos complexos sociais. Nesse romance, cuja ação se passa em 1938, o personagem principal embora reconhecendo

²⁷ SARTRE, Jean-Paul. O Ser e o Nada. p. 237

²⁸ Opus cit. p. 596

²⁹ Sobre tais colocações ver SARTRE, Jean-Paul. *A Transcendência do Ego*. Lisboa: Edições Colibri, 1994.

ser a Guerra da Espanha um acontecimento capaz de decidir o destino da humanidade³¹, deixa de se alistar para não perder sua liberdade individual, não se comprometer com os fatos alheios à sua individualidade e para não corromper o que ele chama sua “liberdade de ser”. Mas logo após encontrar-se com outro personagem que se comprometeu, que participou dos acontecimentos, que se integrou nos fatos, ele sente grande inveja, percebendo que perdeu a finalidade da sua existência.

Em “*sursis*” (segundo livro da trilogia), as mesmas personagens se encontram nos dias ameaçadores da semana que precedeu ao acordo de Munique³². É a presença iminente da guerra causando profunda modificação no comportamento das pessoas que se vêem incomodamente colocadas diante de si mesmas, sentindo-se encorajadas a realizar atos jamais permitidos pela moral estabelecida. Para retratar a complexidade advinda da tensão que domina esta fatídica semana de setembro de 1938 – em que cada vida tem na guerra um destino comum – Sartre traça através das reações psicológicas de vários personagens, e através da diversidade geográfica dos acontecimentos, e ainda do enunciado gradativo do acirramento da situação mundial, um amplo painel das contingências humanas. O que se desprende de *sursis* é que ninguém decide a guerra em particular, mas que ela concerne a todos. A liberdade individual, já comprometida consigo mesma, vê-se tolhida por fatos exteriores que a implicam. A liberdade depende dos acontecimentos do momento e só é compreensível nos âmbitos destes mesmos acontecimentos.

A ameaça dos dias aflitos da semana que precedeu a capitulação de Munique, narrados nervosamente em *Sursis*, agora se faz realidade: a guerra com todas as suas violências e a sua intromissão inexorável em cada consciência. Cercado por soldados em

³⁰ Trilogia de autoria de Jean-Paul Sartre que engloba as obras: “A idade da razão”, “Sursis” e “Com a morte na alma”.

³¹ A Guerra Civil Espanhola durou de 1936 a 1939. De um lado se posicionaram as forças do nacionalismo e do fascismo, e do outro a Frente Popular, representando os sindicatos, os partidos de esquerda e os partidários da democracia. Para a Direita espanhola o objetivo era livrar o país da influência comunista. Para as Esquerdas era preciso dar um basta ao avanço do fascismo que já havia conquistado Itália (em 1922), a Alemanha (em 1933) e a Áustria (em 1934). A superioridade militar do Gen. Franco, a unidade que conseguiu impor sobre as direitas, foi fator decisivo na sua vitória sobre a República. Em 1938 suas forças cortam a Espanha em duas partes, isolando a Catalunha do resto do país. Em janeiro de 1939, as tropas do gen. Franco entram em Barcelona e, no dia 28 de março, Madri se rende aos militares depois de ter resistido a poderosos ataques (aéreos, de blindados e de tropas de infantarias), por quase três anos.

³² O Acordo de Munique foi um tratado assinado em 1938, na cidade de Munique, na Alemanha, entre os líderes das maiores potências européias da época. O tratado foi a conclusão de uma conferência organizada por Adolf Hitler, o líder do governo nazista da Alemanha. O objetivo da conferência era a discussão do futuro da Tchecoslováquia e terminou com a capitulação das nações democráticas perante a Alemanha Nazi de Adolf Hitler.

fuga, abandonados por seus oficiais, humilhado, querendo reagir, Mathieu compreende que a liberdade só vale pelo modo como a empregamos, e que exige um compromisso e uma responsabilidade, bem como uma ação definida em cada circunstância; enquanto em “*A Idade da Razão*” ela lhe aparecia como uma oportunidade de dispor de si mesmo. A condição humana implica para a sua absoluta realização em se assumir uma atitude que introduz mudanças e modificações no sentido do mundo. Agir: eis a verdade nos tempos de paz ou de guerra, somente que nestes a sua necessidade se evidencia.

Verdadeiro, embora por demais contundente na sua forma de buscar as razões das atitudes humanas, Sartre em “*Com a Morte na Alma*”, reafirma o tema “liberdade” como algo caro ao existencialismo. E ressalta sempre que liberdade e responsabilidade caminham lado a lado, porque o tanto de liberdade que quero corresponde sempre ao tanto de responsabilidade da qual me incubo. Porque não é só aspirar e lutar pela liberdade que caracteriza o meu direito de individualidade, mas o quanto me implico nesse projeto de liberdade, o quanto me responsabilizo por ele.³³ Sartre criticava a acomodação da espera de um “messias” libertador, fosse este um político ou qualquer homem que se postasse na missão de presentear as pessoas com a sua libertação. Enfim, a doutrina existencialista é de ação e suas bases inspiram o valor da liberdade e da importância da luta política para que ela seja preservada.

Foi em 1945 que Sartre fundou com Simone de Beauvoir, Merleau-Ponty, Raymond Aron e outros intelectuais, a revista de filosofia *Tempos Modernos*, voltando sua atenção para o conceito de responsabilidade social. No texto “*Os seqüestrados de Altona*” (1959), sobre o problema do colonialismo na Argélia Francesa, aborda a hostilidade natural do homem para com seu semelhante, mas nem aí abandona a esperança, mostrando mais uma vez que o existencialismo não é pessimista, pelo contrário, vê sempre a possibilidade de saída e solução para os conflitos internos e externos, quando coloca nas mãos do homem o seu destino, ou seu *devoir*. Em meio à defesa dos argelinos e de todos os povos que sofriam algum tipo de injustiça, Sartre acusava o marxismo de se ter ossificado e que, em lugar de adaptar-se a situações particulares, compelia cegamente o particular a enquadrar-se em um universal predeterminado, qualquer que fosse seu princípio geral. Sartre achava que o marxismo precisava reconhecer circunstâncias existenciais concretas diferenciáveis de uma comunidade para outra e respeitar a liberdade individual do homem. Depois da II Guerra, ele retomou sua lida política, postando-se como claro admirador da

União Soviética. Em 1954 foi a diversos países, incluindo Rússia e Cuba, mas a entrada de tanques soviéticos em Budapeste em 1956 deixou Sartre desapontado com o comunismo.

Em fevereiro de 1957, a imprensa publicava:

“Jean-Paul Sartre, que rompeu com o Partido Comunista francês diante da repressão da revolução húngara pelos soviéticos, renovou a sua crítica num artigo publicado na revista “Les Temps Modernes”. Diz o escritor francês no seu artigo: “ó, assassinos cínicos que vos orgulhais de haver matado para impedir a Guerra Mundial, quando foram os vossos próprios primeiros assassinatos que criaram o risco de provocar a guerra! Quando disparastes, durante aqueles dias de outubro, quando os tanques do Exército Comunista, sob o comando de líderes comunistas, esquartejaram trabalhadores comunistas, foi o próprio socialismo que as vossas balas e os vossos obuses fragmentaram.”³⁴

O temperamento de Sartre, sua condição natural – como ele mesmo diria - nos revela um homem inquieto, contraditório, entretanto fiel à sua busca da verdade; e sua obstinação era crer que a liberdade é sempre a primazia da existência humana, desconsiderando qualquer ideologia que coloque o projeto individual em segundo plano. O “projeto original” de Sartre que se desenhava por sua juventude afora, com todas as paixões e contradições semelhantes às suas relações contraditórias com o comunismo, por exemplo, está na obra premiada de 1964, *"As Palavras"*, uma análise psicológica e existencial de sua própria infância³⁵. Nela vemos que Sartre sempre foi um inconformado, um sujeito que não cedia quando, obstinado, se dirigia a um ideal. Provavelmente foi essa gana idealista que fecundou movimentos por esse mundo afora, inspirados na fibra sartreana, como é o caso da nossa contracultura.

³³ Idem Op. Cit.

³⁴ O GLOBO. Sartre: comunistas mataram socialismo. 01.02.1957

³⁵ SARTRE, Jean-Paul. *As Palavras*. São Paulo: DIFEL, 1970

II – A contracultura brasileira e o pensamento sartreano

Olhando o conceito de contracultura a partir da idéia de cultura, colocamos em relevo a relação entre ambas. SANTOS (1994) diz que cultura é o modo como os grupos humanos organizam a vida social, e que ela passa por muitas transformações ao longo da história, movida por forças internas, ou como resultado de contatos e conflitos, mas, freqüentemente, mudanças culturais ocorrem a partir de uma combinação de ambos os motivos. Discutir cultura, portanto, é um exercício que precisa levar em conta sua ampla riqueza, sua indizível multiplicidade e suas incomensuráveis formas de expressão. Ainda, SANTOS acrescenta alguns sentidos de cultura entre tantos que existem na busca de seu entendimento conceitual:

“Cultura está muito associada a estudo, educação, formação escolar. Por vezes se fala de cultura para se referir unicamente às manifestações artísticas, como o teatro, a música, a pintura, a escultura. Outras vezes, ao se falar na cultura da nossa época ela é quase que identificada com os meios de comunicação de massa, tais como o rádio, o cinema, a televisão. Ou então, cultura diz respeito às festas e cerimônias tradicionais, às lendas e crenças de um povo, ou a seu modo de se vestir, à sua comida, a seu idioma.”³⁶

Considerando que há duas concepções básicas de cultura, sendo a primeira aquela que se preocupa com a totalidade dos aspectos de uma realidade social e a segunda mais especificamente ao conhecimento, idéias e crenças, SANTOS assente que *“não se pode falar em conhecimento, idéias, crenças sem pensar na sociedade à qual se referem”*. (p. 25). Então:

“Cultura é uma dimensão do processo social, da vida de uma sociedade. Não diz respeito apenas a um conjunto de práticas e concepções, como por exemplo, se poderia dizer da arte. Não é apenas uma parte da vida social como a religião. Não se pode dizer que cultura seja algo independente da vida social, algo que nada tenha a ver com a realidade onde existe. Entendida dessa forma, cultura diz respeito a todos os aspectos da vida social, e não se pode dizer que ela exista em alguns contextos e não em outros, porque cultura é uma construção histórica, um produto coletivo da vida humana” (pp.44-45).

³⁶ SANTOS, José Luiz dos. O que é cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 21

ROSZAK³⁷ pensou a contracultura como uma das maiores necessidades da própria cultura, primeiramente porque é também por meio dela (contracultura) que a própria cultura é repensada, recriada, desenvolvida. Outra que o que é contracultural hoje, será cultural amanhã, e se pensarmos bem o que é contracultural nunca deixou de ser cultural, ainda que não seja sempre compreendido assim. ROSZAK chega a dizer que a cultura depende da contracultura para ter viço, importância. E ainda que valores e tradições sejam componentes culturais, cada geração tem a necessidade e – mais que isso – a obrigação de repensar suas idéias e crenças culturais. Contracultura é cultura, mesmo que mantenhamos permanente visão elitista de cultura. Se sairmos às ruas indagando o que é cultura, ou que imagem se tem de cultura, se pedirmos que as pessoas se refiram a um objeto qualquer, ou palavra, ou cenário, que lhes traga a imediata idéia de cultura, possivelmente ouviremos menções a instrumentos clássicos, objetos raros, cidades históricas, pessoas importantes na história, e uma série de coisas que de certa forma podem estar muito distantes da nossa realidade cotidiana. É isso: não vemos a cultura do cotidiano, mas a cultura distante, evidente apenas no que é raro, sofisticado, clássico e remoto. Neste mesmo sentido, cultura também lembra certo silêncio de admiração, certa reverência, enfim, algo que não se alcança, apenas se respeita – de longe.

Hélio Oiticica trata disso numa linguagem *desbunde para* rediscutir conceitos de cultura, comparando certos exemplos e argumentos do que é e do que não é cultural. Oiticica diz que existem argumentos (e não definições) a ser invocados para discutir-se o que seja cultura como uma totalidade. Ele exemplifica ao lembrar Caetano Veloso dizendo que Chacrinha era muito mais cultura que Flávio Cavalcanti. Um ponto de vista fundamental para a discussão. LIMA (2002) diz que o conceito de Caetano coincide com o de Oiticica, que alegava que o grande erro é querer transformar a cultura e suas manifestações, em algo *bem comportado, bonito, digno dos lares burgueses* com seus preconceitos do que seja bom ou mau. Diz que desde cedo aprendeu que nas manifestações da criação humana vale tudo, principalmente o que violenta nosso “bem estar” conformista.

³⁷ ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1979.

Hélio diz que quando conheceu a obra de Klee³⁸ a principio não entendeu, mas depois aprendeu a desconsiderar completamente o que chamamos de bom e de mau gosto, porque em arte isso não existe, o que existe é a imaginação criadora de cada indivíduo, que não deve nem pode parar. E ainda acrescenta que antigamente ele não dava a menor importância ao programa do Chacrinha, que de repente foi-se tornando importante para ele, e interessou-se em vê-lo sempre que fosse possível, pois tratava-se de uma manifestação espontânea sempre dinamicamente improvisada, de um estado criador. E se pergunta por que os chamados “cultos” e “sérios” da nossa cultura vivem a dizer que esse programa é loucura, burrice, um retrato do Brasil subdesenvolvido? Na verdade, o retrato negativo dessa cultura brasileira são estes mesmos, com essa eterna mania universalista e acadêmica de serem europeus ou americanos, conclui.

“Pois eu, que sei que sou inteligente e criador, digo que me alimenta muito mais o programa do Chacrinha que os milhares de artiguetes literários ou exposiçõezinhas de arte que há por aí.

Os meus Parangolés³⁹ podem ser mais facilmente apreendidos num contexto como o do programa do Chacrinha ou a quadra da Escola de Samba da Mangueira do que numa galeria de arte. Uma coisa é viva: o programa do Chacrinha; as outras são paliativos impostos por uma burguesia agonizante para impingir o seu status à coletividade, seu gosto e sua moral agonizantes e improdutivos. Daí então vem Flávio Cavalcanti condenar, por exemplo, a música caipira: “Isso é ruim”, esperneia ele; “ouça Marcos Valle, isto é bom!”. E por aí vai, como se o fenômeno criador fosse algo controlado segundo um padrão de gosto, de bem e de mal, e outros cacoetes burgueses e intelectualóides⁴⁰”.

³⁸ Paul Klee, Pintor Suíço, 1879-1940 – Expressionista.

³⁹ Ver III.3 – Nas artes plásticas

Aqui Oiticica desabafa contra a elitização e a particularização da cultura, contra a tentativa de estabelecer o que é de bom ou de mau gosto a partir de uma concepção individual. Oiticica condena a idéia de que “pessoa de cultura” seja quem tem formação acadêmica, porque cultura não está só na academia, está nas ruas, nas favelas, nos botecos, no programa do chacrinha. A cultura está na música caipira e não somente na música clássica. A cultura é produzida pelo povo, e não somente por artistas e intelectuais. Sartre foi considerado um dos mais populares filósofos do século XX e popularizou sua filosofia através de romances, peças de teatro, subiu em palanques e caixotes no meio das ruas de Paris para dizer como sua filosofia poderia ajudar à humanidade. Isto é contracultura: tudo que contradiz o estabelecido; sendo o estabelecido cultural, e sua contradição, contracultural. O conservadorismo acadêmico é cultural, a busca de evidenciar cultura fora dos padrões técnicos acadêmicos, é contracultural. E setores no mundo todo, diversas vezes, se bateram contra posições categóricas, arraigadas, áridas em sua rigidez, que tentavam controlar comportamentos, métodos, modos e ações. Sartre influenciou mudanças culturais em todo o mundo, inclusive no Brasil, a partir de uma literatura engajada e de um desempenho próprio de celebridade engajada na luta por transformações sociais. Bento Prado Júnior⁴¹, em entrevista fala sobre o começo de tudo.

Sartre chegou ao Brasil (como aos EUA e ao resto do mundo) no imediato pós-guerra, quando passou a ocupar lugar de destaque na mídia internacional. Quem não se lembra do samba de carnaval "Chiquita Bacana"⁴², que era lá da Martinica, que se vestia de banana nanica e “existencialista, com toda razão, só faz o que manda o seu coração”? E chegou essencialmente como filósofo-romancista. Impossível dissociar as duas faces da obra e de sua recepção pelo público leitor.⁴³

⁴⁰ LIMA, Marisa Alvarez. *Marginália, arte e cultura na idade da pedrada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

³⁹ Bento Prado Jr. é professor titular de filosofia na Universidade Federal de São Carlos. Escreveu "Bergson: Presença e Campo Transcendental" (Edusp) e "Alguns Ensaios" (Paz e Terra), entre outros livros.

⁴² Chiquita Bacana (1949), de Alberto Ribeiro e João de Barro.

⁴³ Ver ANEXO 03

A influência do pensamento sartreano sobre diversos movimentos foi universal e iniciou-se antes da década de sessenta, como a poesia da chamada *Geração Beat*, dos anos 50, constituída de jovens intelectuais americanos que insatisfeitos com a monotonia de uma vida exageradamente ordenada, e valorizando a vida rural na América da fase pós-guerra, decidiram, entre acordes de jazz, drogas, liberação sexual e liberdade nas estradas, protagonizar uma legítima revolução cultural por meio de uma literatura que tratava das relações de amizade, amor e solidariedade entre as pessoas. O conjunto de objetivos e crenças da *Geração Beat*, cujo maior expoente foi Jack Kerouac, autor de *On the road (pé na estrada)*, era sustentado pelo gosto voltado a religiões orientais e à adoção da própria doutrina existencialista. No final da década de 60 e início dos anos 70, tornou-se comum a presença de jovens andarilhos pelos campos e cidades. Cultivavam um visual feito para chocar, com longos cabelos, barba por fazer, e mochilas penduradas nas costas. Tratava-se dos hippies. O desinteresse pela formalidade, o culto ao descaso e a maneira despojada de viverem, atraíam a atenção dos demais jovens e adolescentes, ansiosos por novas experiências e emoções. E muitos olhavam com admiração esses personagens remanescentes do movimento *Paz e Amor*, que defendiam uma transgressão individual de costumes, adotando *slogans* como "*é proibido proibir*", pinçado por Caetano Veloso do movimento de maio 68 em Paris. A propósito, Caetano escreveu em seu livro "*O mundo não é chato*" um artigo denominado "*Dostoievski, Ariano e a Pernambuco*" contendo um pertinente esclarecimento a respeito da origem e objetivo do slogan "*É proibido proibir*", Caetano diz no artigo que havia lido o que Ariano Suassuna escreveu sobre o refrão surrealista "*É proibido proibir*" usado por ele em uma canção de 1968. E que no artigo o slogan é interpretado como um argumento ateu do tropicalismo, sendo por isso equivalente a um suposto "*princípio amoral*" que Sartre teria extraído da frase de Ivan Karamazov: "*Se Deus não existe, tudo é permitido*". Ariano diz no artigo que ele próprio, superando a ilusão juvenil de "desvencilhar-se de Deus", tinha, ao contrário de Sartre, aprendido com a famosa frase dostoievskiana a seguinte lição: "*Vejo que nem tudo é permitido, então Deus existe*". Ariano contava também no artigo que, num debate realizado no Recife, sugerira a "*hipótese de um sujeito sair por aí atirando em travestis e homossexuais*" como argumento contra a presunção de um seguidor do lema "*É proibido proibir*", de que este se fundamentava numa "*ética libertária do prazer*", pois, se o assassino declarasse que agia assim por prazer, nós nos veríamos proibidos de proibir seus atos. Caetano continua, dizendo que a antipatia de Ariano Suassuna pelo tropicalismo é

notória, mas, talvez porque nunca tivesse sido correspondida, nunca o levou a querer ou precisar reagir publicamente.

“Sempre pensei nele com respeito e carinho. Sou grato ao homem que escreveu o "Auto da Compadecida", e quando li de volta do exílio, "O Romance da Pedra do Reino", ...)
eu disse a José Almino: "Prefiro "Deus e o Diabo na Terra do Sol"". Mas uma resposta clara se faz necessária. Em primeiro lugar, eu posso dizer que sou ateu, mas não se pode dizer que o tropicalismo o seja. Na noite da apresentação de "É proibido proibir", entrei no palco gritando "Deus está solto" e, no meio da canção, declamei o "D. Sebastião" de Fernando Pessoa⁴⁴.

Caetano diz que Gil tornava-se cada vez mais esotérico, e ele próprio viveu a virada tropicalista como sendo, entre outras coisas, uma volta às questões que dizem respeito à religião, sobretudo por acreditar que a religiosidade estava tão reprimida quanto a sexualidade. Mas o refrão "*É proibido proibir*" não poderia ser tomado por outra coisa senão um paradoxo irreverente, a menos que se parta de uma atitude intelectualmente desonesta.

E prossegue dizendo que de qualquer forma, mesmo que, pérfida ou ingenuamente, tentando tomá-lo ao pé da letra (mas como, se ele é uma letra que emenda o pé na cabeça e não pára de girar?), da idéia de proibir todas as proibições não se deduz necessariamente o ateísmo. Ao contrário, se tivermos coragem de pensar como Sartre, é a responsabilidade moral do homem que implica a impossibilidade de Deus.

E provoca dizendo ser espantoso que um autor tão erudito como Ariano não conheça Sartre, ou o entenda tão mal a argumentação em torno da questão da moral, em que se lê: "*O homem encontra por toda parte a projeção de si mesmo, tudo o que encontra é a sua projeção*"⁴⁵. A esse respeito, o que podemos dizer de mais definitivo sobre uma

⁴⁴ D. SEBASTIÃO - Louco, sim, louco, porque quis grandeza / Qual a Sorte a não dá. / Não coube em mim minha certeza; Por isso onde o areal está / Ficou meu ser que houve não o que há. / Minha loucura, outros que me a tomem / Com o que nela ia. / Sem a loucura que é o homem / Mais que a besta sadia, / Cadáver adiado que procria? (Fernando Pessoa).

⁴⁵ Sartre apud Caetano Veloso. In: VELOSO, Caetano. O mundo não é chato. São Paulo: Cia. Das Letras, 2005.

moral sem Deus é que toda moral é humana, mesmo a moral teológica”. Quando cita diretamente a frase de Ivan é para observar o que Dostoievski escreveu: “*Se Deus não existe, tudo é permitido*”. É o grande erro da transcendência. Quer Deus exista ou não, a moral é um assunto “*entre homens*”, no qual Deus não mete o bedelho. A existência da moral, na verdade, longe de provar a existência de Deus, mantém-na à distância”. Isso quer dizer que os valores morais são responsabilidade dos homens, mesmo quando eles os atribuem a Deus (acerca de quem, aliás, há pelo menos tantas divergências de opinião quanto a respeito de normas laicas, pagãs ou profanas). O homem primeiro decidiu reprovar o assassinato e depois botou o “não matarás” na boca de Deus. “*Nunca temos desculpas*” é a conclusão de Sartre quanto ao sentido de nossa liberdade e de nossa responsabilidade moral. Este é um dos textos favoritos de Caetano a respeito do assunto. Como é que vou admitir, indaga, que Ariano reduza a posição de Sartre a um irresponsável vale-tudo, ainda mais quando o quer ligar ao “*É proibido proibir*” que minha canção tomou dos estudantes parisienses, os quais, por sua vez, a tinham tomado dos surrealistas? Então Deus existe porque Ariano vê que nem tudo é permitido?- Quer saber Caetano. E quer saber que diabo de lógica é essa, se é a mesma que o deixa à vontade para tomar como universal a certeza de que toda moral deduz-se da idéia de um Deus único e absoluto. E conclui que isso é uma agressão à história e à razão, pois antes mesmo do surgimento do Deus de Moisés e de Abraão, o homem já desenvolvera normas morais. E, quanto ao ato de matar homossexuais simplesmente por serem homossexuais, no Ocidente não se poderia sequer imaginar tal coisa antes que Roma adotasse o Deus único dos cristãos. A frase – acrescenta Caetano, é uma deliberada transgressão das leis da lógica, que com sua carga de humor e poesia, não atrapalha os verdadeiros amantes da razão.

“O raciocínio de Ariano é um ataque insidioso contra a razão e a lógica. Imagino a cena do debate no Recife. O tropicalista pernambucano dizendo a Ariano que uma “ética do prazer” fundamenta a frase “É proibido proibir”, e ele vindo com aquela história do sujeito que sai atirando em travestis e homossexuais e do tropicalista impedido de proibir essa matança. Quando se terá dado tal debate? Em 1968? Em 1986? Em 1995? O fato é que Ariano está até hoje certo de que dele saiu vitorioso. Mas mesmo o silêncio atônito do tropicalista representaria, a meus olhos, uma vitória esmagadora deste sobre ele. Porque: é proibido proibir o meu amigo tropicalista de proibir que alguém mate homossexuais só porque o meu amigo tropicalista diz que é proibido proibir. Ou seja, a frase não serve para argumentações racionais. É uma “boutade” libertária que começa justamente por desprezar a racionalidade. Ela mais se aproxima das fórmulas místicas e profissões de fé religiosa do que das argumentações sartreanas: está mais para o “se Deus não existe, tudo é permitido” do que para “a liberdade é liberdade de escolher,

mas não de não escolher" de "O Ser e o Nada". Podemos fazê-la parar de girar onde quisermos. Os surrealistas, os garotos do maio francês e os tropicalistas brasileiros nunca quisemos fazê-la parar. Mas, se fosse o caso de ter de fazê-lo, eu tomaria como definitiva a proibição de proibir alguém de proibir o assassinato gratuito de travestis e homossexuais. Porque o prazer destes não representa, em princípio, a destruição da vida ou da liberdade dos outros, enquanto o prazer do assassino imaginado por Ariano nasce exata e exclusivamente disso. Prefiro continuar crendo que Ariano jamais desejou nada semelhante a tais crimes. Mas por que a escolha do exemplo? Certamente ele partiu da pressuposição de que o tropicalista tivesse uma simpatia por travestis e homossexuais de que ele não partilhava⁴⁶”.

Caetano também faz referência em seu artigo de um episódio em que Ariano conseguiu que se proibisse a representação da "Compadecida" que trazia um homem travestido no papel da virgem, o que, na época, o fez pensar – segundo palavras dele - o quão pouco coerente com o amor ao "teatro clássico" era essa intolerância com atores travestidos... Assim, o debate – para Caetano - foi conduzido com má-fé, em vez de discutir sua discussão verdadeira - isto é: se os homossexuais enquanto tais são dignos de irrestrita aprovação moral-, o tropicalista pernambucano se viu levado a discutir a lógica de uma frase que foi criada como exercício de destruição da própria lógica.

“Se digo que sua verdadeira discussão seria aquela, é por causa do exemplo escolhido por Ariano. Mas igualmente verdadeiro seria discutir com Ariano se a afirmação cultural do Brasil reduz-se mesmo ao programa algo kitsch de estilização bairrista da arte folclórica do Nordeste como forma de restauração do medievo ibérico. Porque o verdadeiro opositor do dogma armorial é o natural rigor da bossa nova. Tom Zé está certo. O valor do tropicalismo se resume a sua coragem de gritar que não podemos fugir às responsabilidades criadas por João Gilberto e Tom Jobim. Ariano fala com frequência contra o tropicalismo, mas suas poucas palavras de desprezo pela arte de Jobim foram mais eloqüentes. Não apenas eu acho que a refinadíssima sutileza do estilo joão gilbertiano é a expressão de uma intuição profunda sobre a nossa singularidade de brasileiros reais de agora vivendo no mundo real de agora, sem perder de vista a realização do quase impossível em nós, como só de posse disso é que sou capaz de aceitar e mesmo admirar muito da produção do movimento armoria⁴⁷. E não porque Ariano creia em Deus e eu não creia - que João Gilberto crê talvez com mais firmeza-, mas porque o que vislumbro por trás da hipótese de o armorial (e não a bossa nova) ser o dominante ou hegemônico é um Brasil onde ódios irracionais como esse contra travestis sejam a norma e a lei oficiais. Quando grito, cada vez que se arma uma celebração retrospectiva do tropicalismo, "a luta continua", é isto que estou querendo dizer.⁴⁸

⁴⁶ Opus cit.

⁴⁷ A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos "folhetos" do Romancero Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus "cantares", e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romancero relacionados”. (Ariano Suassuna, Jornal da Semana, Recife, 20 maio 1975)

⁴⁸ VELLOSO, Caetano. O mundo não é chato. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. pp.32-37

Tudo que acima foi dito por Caetano, elucida o escopo de um *slogan* que não podia ser lido sem uma devida e atenta compreensão. Ariano Suassuna o leu literalmente, e literalmente empregou seu significado como se fosse isso mesmo que se queria dizer: tudo é permitido. Esse “tudo permitir” destrói a possibilidade de cultivo de valores éticos e morais. Mas não era isso (destruição) que Sartre abraçou em Paris e não foi isso (destruição) que Caetano reproduziu no Brasil. Tratava-se apenas de um paradoxo irreverente e tão necessário (reflexão necessária) à contracultura e ao tropicalismo.

Da mesma forma Hélio Oiticica foi mal compreendido em relação à sua obra “*Seja Marginal, seja herói*” (1968), uma espécie de homenagem ao marginal “Cara de Cavalo”, que talvez se entendida *ao pé da letra* poderia significar apologia ao crime, mas leitura mais atenta e analítica veria ali o deboche, a ironia, a contradição e até mesmo uma proposta de reflexão a respeito do modo como criamos e recriamos nossa própria realidade social, e de como expurgamos uma série de sentimentos ao construirmos e combatermos nossos anti-heróis.

Falamos de Contracultura também quando falamos de Tropicalismo, um dos mais importantes movimentos artísticos brasileiros, que segundo concepção de FAVARETTO (1979)⁴⁹, entre outros feitos, conquistou a autonomia da canção, fazendo com que ela fosse reconhecida como objeto verdadeiramente artístico. No mais, havia uma radicalidade na experiência vivida por aquela geração, que rompeu com estruturas não somente artísticas, mas políticas, independente do fato de ter havido uma explosão inicial seguida de poucos anos de ebulição, vindo logo após uma perda de energia, sem, entretanto ter o Tropicalismo perdido um milímetro sequer do seu significado e objetivo contracultural que era, resumidamente, o questionamento de tudo que estivesse estabelecido com norma, fazendo com que acabasse reconhecido como um ponto de divisão ou ruptura, tanto estético como político-ideológico. Os eventos que podem ser considerados como marcos iniciais do Tropicalismo foram as apresentações de Caetano e Gil no III Festival de Música Popular da TV Record de 1967, no teatro com as experiências iniciais do Grupo Oficina (*O Rei da Vela* e de *Roda Viva*). E junto com as teses do cinema novo e o lançamento de

⁴⁹ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo, Kairos, 1979.

Terra em Transe, de Glauber Rocha. Como discutiremos mais para frente, em espaço próprio, um grande feito tropicalista foram as artes plásticas, sobretudo as elaboradas por Hélio Oiticica. E esta é uma área pouquíssimo conhecida do grande público, embora tenha sido o setor em que a palavra Tropicália ganhou significado inicial. O pensamento contracultural na tropicália expressava-se em cada um dos seus feitos artísticos, e desde o início da década em estudo, desenvolvia-se uma revisão cultural e artística no Brasil no qual a tropicália se inseriu. Os temas básicos dessa revisão consistiam na redescoberta do Brasil, volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização.

A essência do pensamento contracultural é existencial no sentido de conduzir-se de forma corajosa e original, de viver a liberdade até suas últimas conseqüências e de também assumir a responsabilidade por suas ações. Também está presente a poesia, a prosa, a arte, a sensibilidade. Sartre foi um filósofo, um artista, um militante, um pensador engajado. Toda a contracultura brasileira fertilizou-se de tudo isto, culminando com o slogan hippie “paz e amor” que representava que não se abriria mão, de forma alguma, dos objetivos da contracultura, mas que jamais eles deveriam ser buscado com a força das mãos, ou com a mesma truculência das guerras que os contraculturais combatiam.

Era a década de sessenta, e este lado ocidental do mundo vivia tempos do existencialismo de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, a Primavera de Praga⁵⁰, as fortes manifestações em Paris, o movimento estudantil, e também memoráveis festivais. Aqui no Brasil, em plena ditadura militar, sobrevivíamos sob as ameaças e restrições do AI-5, e enquanto isso se festejava o chamado milagre econômico, com os brasileiros rodando em seus carros com adesivos como: “*Brasil, ame-o ou deixe-o*” e cantando a balada “*Eu te amo meu Brasil*”. A imprensa, em sua maior parte, tratava e reportava os fatos de maneira superficial, sem nenhuma profundidade. Entretanto, sempre se tinha a consciência de que havia algo no ar, além dos flocos brancos de nuvens. A área cultural e artística sofreu graves abalos, talvez porque era através da arte, que obtínhamos acesso à informação política. E certamente o esforço feito na emissão dessas mensagens permitia o seu enriquecimento. O rock, a bossa nova, o tropicalismo, a moda psicodélica, a minissaia, tudo isso era assimilado como linguagem, como mensagem, embora pudesse parecer aos

⁵⁰ Ocorrido em 1968 na Tchecoslováquia, foi um movimento liderado por intelectuais reformistas do Partido Comunista Tcheco interessados em promover grandes mudanças na estrutura política, econômica e social do país

olhos da maioria, puro modismo. Certamente que a juventude se informava mais na década de sessenta do que em qualquer outra época posterior, destarte tanta proibição, é possível que se lesse mais os autores proibidos do que agora que eles são permitidos.

Debaixo do braço livros de Politzer, Marx e Sartre. Nas vitrolas Caetano, Gil e também Chico Buarque, que com sua inesquecível “*construção*” composta em 1970, que servia de trilha sonora à nossa árida realidade, principalmente referindo-se a pessoas de classes sociais menos favorecidas. Além destes, firmavam-se entre outros, os nomes de Vinicius, Toquinho, Edu Lobo, Gal Costa, Maria Bethânia, Nara Leão, Francis Hime, e Tom Jobim.

“A *Banda*”, de Chico, sagrava-se como uma das mais populares canções, assim como “*Pra não dizer que não falei de flores*”, de Geraldo Vandré, que se transformou numa espécie de hino da resistência à ditadura. E parece que realmente vários objetivos da contracultura brasileira foram atingidos. Não só aqui, mas em todo o mundo.

Tanto o Tropicalismo como os demais eventos da contracultura, guardavam como característica uma dimensão romântica e bastante festiva, pois o pensamento contracultural e suas manifestações se eram de luta, eram também de celebração à vida. Assim, é importante identificar não só o lado árduo da militância, mas também a festividade e a alegria que a caracterizava. Sim, a contracultura foi uma grande festa, apesar dos pesares. Na entrevista que consta no anexo 01 deste trabalho, Luiz Carlos Maciel diz que a visão romântica da vida é a mais divertida que existe, e por isso se pode lembrar daquela juventude vendo como se divertiam com essa visão romântica, utópica, viajante. Ele continua o texto dizendo que a visão romântica expande os horizontes da vida e faz deslumbrar horizontes infinitos, porque você pode até não explorar tudo que vê, e até não entrar em contato, nem conhecer; você pode até não tornar realidade suas visões, mas vislumbra e deslumbra horizontes infinitos por si mesmo. Esta proposta nos lembra uma colocação de Sartre quando diz que “*Ser livre não é obter tudo que se quer, mas determinar-se a querer, porque a vivência da liberdade é ainda mais importante que o êxito*”⁵¹ O que Sartre diz, combinado com o que Luiz Carlos Maciel defende, nos dá mais uma demonstração de convergência entre o pensamento existencial-sartreano e o pensamento contracultural-tropicalista. Sartre, diz, em última análise, que não somente os

⁵¹ SARTRE - "O Ser e o Nada" Pág. 595.

resultados são importantes, mas também a própria oportunidade de lutar por eles. Possivelmente ele fala do valor que alguém encontra em si mesmo ao se dispor à luta por um ideal. E fala também da realização que está na luta, em si, e não apenas nos seus resultados. Havia alegria na contracultura porque todos tinham um ideal, e mesmo que não fossem alcançados, havia muito prazer em se acreditar em algo pelo qual valia a pena lutar e viver.

A frase “*nada no bolso ou nas mãos*” que dá título a este trabalho serve como exemplificação simbólica de toda a influência do existencialismo sartreano na contracultura brasileira. No texto completo que consta no livro “*As Palavras*”, de Sartre, que inclusive é sua única descrição autobiográfica, ele diz que aprecia em sua própria loucura o fato de ela o proteger das seduções da elite. E continua, declarando que nunca se iludiu com o próprio talento, pois seu objetivo era tão-somente “salvar-se”. *Nada no bolso ou nas mãos, pelo trabalho e pela fé*. Sartre termina o trecho dizendo que sua opção não o colocava acima de ninguém, e quando diz que estava sem equipamentos, sem ferramentas, era o mesmo que dizer “*nada no bolso ou nas mãos*”. Em síntese, todo esse trecho se refere a uma doutrina básica do existencialismo, a afirmação de que o homem é lançado ao mundo sem prévia definição do que é ou será, pois nada trazemos ao mundo que possa definir o que, efetivamente, seremos. Isto é básico no existencialismo. E é uma idéia da qual a contracultura se apropriou. Sartre, no início do texto, fortalece a idéia de que a existência é construída passo a passo, e o que (ou quem) ele – ou qualquer pessoa – era (ou é), resulta de sua própria vivência, e não de algo que com ele tenha surgido no mundo. Quando Sartre diz que seu único negócio era “salvar-se” refere-se ao processo de definição (pessoal) da própria existência, ou seja, a missão de cada um em sua construção pessoal. Ainda, no final, nos relembra que quando defino minha existência, defino a de todos os homens, uma vez que um homem representa a todos os outros, conforme entendimento existencialista.

Um artigo publicado pelo *Coletivo de Estudos Anarquistas Domingos Passos*, e incluído como *Anexo 02* do presente trabalho fortalece a compreensão relacional entre o existencialismo sartreano e os eventos contraculturais da década de 60, ao nos lembrar que nessa década diversos eventos ocorridos no Brasil e no mundo procuravam contestar uma mesma modalidade de ordem política e social revelada numa combinação de modernização com avanço tecnológico, entre princípios ideológicos e culturais conservadores, tanto nos meios Oficiais (governamentais) quanto no seio de prestigiadas aristocracias.

“Será justamente nesse tipo de conjuntura histórica que os movimentos que buscavam, sob os mais variados prismas ideológicos, a completa emancipação da humanidade, vão encontrar nos princípios do existencialismo sartreano a base filosófica pela qual buscavam semear, entre a opinião pública geral, a legitimidade de seus objetivos⁵².”

Mas para entendermos com clareza ainda maior, o que é Contracultura, reportamos colocações de Luiz Carlos Maciel em resposta a alguns jovens estudantes que o entrevistaram em 18 de novembro de 2006, em sua residência no Rio de Janeiro⁵³.

ESTUDANTE ‘A’ - Eu tenho grande curiosidade em saber por que esse termo contracultura, se na verdade todo tipo de expressão humana, do pensamento e do comportamento, tudo é cultura, não tem aquele cara que fez aquele negócio de alfabetização...

ESTUDANTE ‘B’ - Paulo Freire.

ESTUDANTE ‘A’-... Que diz que tijolo é cultura. E eu que sou uma estudiosa de culturas florestais sei que o cupim faz cultura, a formiga faz cultura. Por que contracultura, eu queria saber o porquê disto, e se você concorda que seja realmente contracultura?

MACIEL - Como todo rótulo, contracultura é super-questionável, é uma coisa que as pessoas aceitam para ter um rótulo. Sabe aquele negócio do Sartre, no centenário do Sartre eu fiz um negócio em São Paulo que eu tive que ler umas coisas do Sartre e Simone. Aí o Sartre já velho, já cego, já nas últimas, e aí o cara pergunta para ele sobre o existencialismo, e ele diz: “O existencialismo é um rótulo idiota. Isso aí não foi nunca escolhido, me colaram esse rótulo, eu aceitei, deixei rolar. Mas não serve para nada, serve só para manuais de filosofias, nos quais não quer dizer absolutamente nada.” Aí o cara pergunta assim: “Mas se o senhor tivesse que escolher entre o rótulo de existencialista ou marxista, qual é que o senhor escolheria?” “Bom, rótulo por rótulo, ainda prefiro o de existencialista”.

ESTUDANTE ‘A’- Então você prefere o rótulo de contracultura?

MACIEL - Nenhum rotulado aceita totalmente o rótulo. O termo contracultura foi inventado pela imprensa americana. Contracultura é um termo de mídia. A mídia propaga tudo, a mídia manda. O que sai na mídia é adotado. Hoje as coisas estão nessas condições. E então, foi adotado pelos próprios representantes da contracultura. O que a mídia e os jornalistas têm a ver com isso? É que aquelas manifestações culturais, que estavam aparecendo, criadas pelos jovens americanos da época confrontavam, negavam, não eram submissas aos padrões culturais vigentes. O principal inimigo era a universidade. Tudo que a universidade ensinava de um jeito, os jovens iam fazer de

⁵² Coletivo de Estudos Anarquistas Domingos Passos, outubro de 2002. In: <http://www.nodo50.org/insurgentes/textos/nos/28sartre.htm>

outro. Pirraça, coisa de garoto. Era tudo ao contrário. Então, a música era rock'n'roll que pelos padrões estéticos da música ocidental, era a coisa mais vagabunda e rastaquera que se possa imaginar, uma música em cima de dois acordes, que qualquer um toca (...) no entanto foi o grande hino daquele movimento. (...). E o resto mais ou menos se guia por aí, como outras manifestações artísticas, o teatro de Michael MacLuhan, por exemplo, a Barca, que é uma peça que fica repetindo todas as coisas o tempo todo. Então era uma coisa assim que tinha um desafio, uma implicância com os valores vigentes. Seria difícil que aquelas coisas fossem aceitas a nível acadêmico. Outra coisa, por exemplo; pensamento, filosofia. A contracultura valorizou (...) a tradição do pensamento mágico, esotérico. Pura superstição, que, no entanto, passou a ser verdade na contracultura. Além da valorização do pensamento oriental, que sempre foi desprezado pela academia ocidental como coisa inferior.

Vamos encontrar os principais representantes da contracultura tratando da arte, porque a arte é a linguagem que nela predomina, fato derivado inclusive da pregação de Sartre à uma literatura engajada. Vemos o artesanato, a pintura, a poesia e a música preenchendo a vida de muitos contraculturais. Telas, poesias e instrumentos musicais, veiculavam o tempo todo a mensagem maior da contracultura, que é a liberdade do homem. Não havia a preocupação de nomear *existencialismo* ou qualquer outro nome àquela maneira tão própria de lutar pela liberdade, de conceber a existência como afirmação da singularidade. E nem precisava, já que o próprio existencialismo defende o desatrelamento a rótulos, nomes e títulos. Cabe lembrar que Sartre definiu existencialismo como “... *uma filosofia aberta, sem dogmas, que não é perene, nem pode ser um sistema. É uma filosofia aberta à experiência humana*”.⁵⁴

Sabemos que a contracultura também veio com o propósito de desatar “nós tecnocráticos” e livrar a consciência humana de uma série de atrelamentos, assim como o existencialismo surgiu da necessidade de libertação do homem, para que ele pensasse, decidisse, agisse e acreditasse em si, independente de rótulos e regras. Muitos movimentos e doutrinas defendem a liberdade, e Sartre de nenhuma forma colocou o existencialismo como monopolizador dessa luta. O que talvez seja verdadeiramente um diferencial é que o existencialismo preza a liberdade individual desatrelada de objetivos coletivos específicos e pré-determinados. É o valor da liberdade individual em si mesma e por si mesma, tal como defendido pelos movimentos contraculturais no mundo inteiro.

⁵³ Entrevista com Luiz Carlos Maciel, 18 de novembro de 2006, Rio de Janeiro.

⁵⁴ “Sartre: ‘No Brasil todo mundo parece de esquerda’”, In: Última Hora, 10 de setembro de 1960.

Somente a título de exemplo de “amarras tecnocráticas” lembramos daquelas desatadas pelo movimento modernista em 1922. Tecnocracia é um nome adequado a tudo que pretenda nos obrigar a dar feitura técnica e racional a algo que poderia ter mais espontaneidade e criatividade. A arte modernista se livrou desse tipo de amarra num momento de subversão estética, conforme palavras de Lisbeth Rebollo⁵⁵: “A *Semana de 1922* objetivava uma subversão estética e com ela respondia-se ao anseio de modernização da sociedade, a que se aliava, nesse momento histórico, o processo de construção da identidade nacional.”⁵⁶

Há um pensamento tecnocrático contra o qual tanto os princípios da contracultura quanto os princípios do existencialismo se batem, porque a tecnocracia está em lugares impensáveis como bem coloca ROCHA (1985):

*“É preciso exorcizar essa tecnocracia que pode ser percebida em muitos mais campos do que campos meramente técnicos. Tecnocrata não é só a pessoa que trabalha com economia, ou com cálculo. Tem muito poeta, tem muito pintor tecnocrata. A tecnocracia é uma postura independente da área em que se manifesta; e a tecnocracia, levada ao paroxismo, foi, indiscutivelmente, uma postura nazi-fascista. Os eficientes campos de extermínio são uma prova dessa visão, dessa distorção tecnocrata. Essa visão tecnocrata conflita com a postura humanística. Ela entra em choque com a mínima condição de valores culturais...”*⁵⁷

A contracultura lutou contra a tecnocracia e contribuiu à afirmação das liberdades individuais e da democracia. O Brasil viveu, a partir de 1964 e até meados dos anos 80, um estado de repressão aos legítimos direitos dos cidadãos escolherem seus representantes governamentais, e durante todo esse tempo eram comuns manifestações contraculturais, à medida que se entenda contracultura como um levante contra a situação vigente, seja ela qual for. A vinda de Jean-Paul Sartre e de Simone de Beauvoir ao Brasil em 1960, com seus diversos encontros com artistas e intelectuais, propiciou importantes adesões ao pensamento sartreano. Ele surgiu como referência política e intelectual para muitos que resistiam ao regime de exceção, chegando a ser “moda” entre jovens universitários, que buscavam impressionar uns aos outros, portando seus livros. Percebia-se sua influência nas artes, na literatura e na música. Suas peças teatrais que tinham como tema a luta pela liberdade eram encenadas. Os universitários o aclamaram, e até gente que pouco ou nada

⁵⁵ Lisbeth Rebollo Gonçalves é Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da USP.

⁵⁶ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Lembrando os 100 anos de Di Cavalcanti. In: JORNAL DA USP nº 405. São Paulo, 1997.

⁵⁷ ROCHA, Ari Antonio. Réplica à conferência “Contribuição brasileira à arquitetura”. In: Anais do Primeiro Seminário Nacional Arquitetura nos Trópicos. Recife, 1985

conhecia da sua obra o citava simplesmente por ver seu nome como símbolo da luta e da liberdade. Para entendermos a medida da prioridade que o existencialismo dá à arte sobre a ciência, sobre o método de se fazer qualquer coisa e sobre a própria filosofia, recorramos a Alceu Amoroso Lima que nos lembra a respeito de uma das teses mais fundamentais, implícita na filosofia existencialista:

*"Se a arte é o domínio do individual e se o erro da filosofia tradicional, segundo os Existencialistas, é deixar de lado o elemento individual, o que era preciso, segundo eles, era incorporar a arte à filosofia e fazer da filosofia uma arte. Daí o fato de que os existencialistas se manifestam mais freqüentemente por meio de obras de arte – romances ou peças de teatro, diários íntimos ou crônicas – do que por tratados sistemáticos".*⁵⁸

Fatos que constituíram a história da contracultura brasileira confundem-se com ocorrências outras, da mesma época, relacionadas à luta contra o golpe militar instaurado no Brasil na década de 60. Reconhecemos influências da doutrina existencialista em idéias e posturas de vários personagens expoentes da resistência à ditadura. Como exemplo citamos Stuart Edgar Angel Jones (1946-1971), militante do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) torturado e morto por agentes do Centro de Informações da Aeronáutica (CISA), o qual em carta enviada à sua mãe, Zuleika Angel Jones, pouco tempo antes de ser seqüestrado pelos militares do CISA, diz o seguinte:

*"Você me pergunta se eu acredito em Deus. Eu te pergunto: Que Deus? Tem sido minha missão te mostrar Deus no homem, pois somente no homem ele pode existir. Não há homem pobre ou insignificante (ou que pareça ser) que não tenha uma missão. Todo homem, por si só, influencia a natureza do futuro. Através de nossas vidas criamos ações que resultam na multiplicação de reações. Esse poder que todos possuímos, esse poder de mudar o curso da história, é o poder de Deus. Confrontado com essa responsabilidade eu me curvo diante do Deus dentro de mim."*⁵⁹

O texto acima traduz idéias encontradas em Jean-Paul Sartre acerca não da existência ou inexistência de Deus, mas da forma como a realidade humana é, em si, uma realidade de ação que determina conseqüências próprias, ação esta que dispensa a idéia de um Deus distante, poderoso e impessoal, diante do qual a ação humana seria senão desnecessária, secundária. As palavras de Stuart resumem bem o que Sartre quis dizer com

⁵⁸ Alceu Amoroso Lima apud ROMANO. Luís Antônio Contatori. A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960. Rio de Janeiro: Mercado das Letras, 2002.

⁵⁹ "Zuzu Angel". Filme de Sérgio Rezende. 2006 Warner Bros Inc, Globo Filmes & Toscana Audiovisual. Roteiro de Marcos Bernstein baseado em VALLI, Virgínia. Eu, Zuzu Angel, procuro meu filho, A verdadeira história de um assassinato político. Rio de Janeiro, Record, 2ª ed., 1987.

o seu ateísmo, um ateísmo que não dispensa o Deus que se revela na ação humana. Deus, enquanto ser que atrai para si a realidade humana, sendo ele próprio o coração dessa realidade, é a visão de Sartre segundo Simone de Beauvoir em seu livro *A cerimônia do Adeus*. Assim, Deus é a realidade humana como totalidade, porque para este filósofo, o homem é o ser que projeta ser Deus, porque ser homem é tender a ser Deus. A consciência é, então, endereçada não à inexistência de Deus, mas se ele pode ser realizado.

Outro exemplo é de um admirador do existencialismo sartreano, Thomaz Antônio da Silva Meirelles Neto (1937-1974), sociólogo brasileiro formado em Moscou que dirigia a *Ação da Libertação Nacional*, quando foi preso em maio de 1974, no Leblon, Rio de Janeiro. O nome de Thomaz consta da lista de pessoas consideradas desaparecidas e confirmadas como mortas por um general responsável pelo aparato repressivo⁶⁰. Preso primeiramente em 1971, foi libertado em 1973, quando retornou à luta, permanecendo clandestino até o ano seguinte, quando outra vez foi preso e nunca mais visto. Notícia veiculada no “*Correio da Manhã*” (RJ), de 03 de agosto de 1979, dá conta de que quatorze desaparecidos políticos foram mortos pelos serviços secretos das Forças Armadas e dentre eles está o nome de Thomaz. A matéria diz que os repórteres, Ana Lagoa e Henrique Lago, da “*Folha de São Paulo*”, ouviram de dois generais e um coronel esta informação.

ARAÚJO (1964) inclui em seu livro depoimento do ator Carlos Vereza sobre Thomaz⁶¹ onde Vereza diz que sempre teve a honra de ser amigo fraterno de Meireles, e que ele era fascinante, sendo que diversas vezes o escondera em sua casa onde tinham discussões incríveis sobre política e sociedade. Vereza diz que Thomaz queria que ele concordasse com a visão de luta armada, mas o ator achava que não era hora, não concordava com ele. Carlos Vereza dizia: “*Não sou político, sou um cidadão que fica indignado. Mas o Meireles era fascinante porque naquele momento era um dos guerrilheiros mais procurados pela ditadura*”⁶². E completa afirmando que era fantástico, porque Thomaz havia chegado da Europa e era a antítese da caricatura e do arquétipo que se imagina de um guerrilheiro, ele com seus luxuosos paletós suíços, calças francesas, sapatos finíssimos e um ‘38’ dentro de uma pasta, soava bem excêntrico para um guerrilheiro. Mas Vereza diz que se impressionava positivamente, porque era bonito.

⁶⁰ Em entrevista ao jornal “*Folha de São Paulo*”, em 28 de janeiro de 1979.

⁶¹ ARAÚJO, Maria do Amparo Araújo et alii. “*Dossiê dos mortos e desaparecidos políticos a partir de 1964*”. Recife, Cia. Editora de Pernambuco, 1995. ARNS, D. Paulo Evaristo. Prefácio. In: “*Brasil: nunca mais*”. Petrópolis, Vozes, 1985.

⁶² Opus cit.

E acrescenta dizendo que Thomaz Meireles gostava de Sartre, de Camus, do existencialismo, do teatro do absurdo, e sua intelectualidade e sensibilidade não impediu que ele fosse uma das pessoas mais procuradas, e continua dizendo que aprendeu que a pessoa não precisa ser necessariamente sectária, intolerante, não precisa ser mal-humorada para morrer como ele morreu, assassinado pela ditadura.

A contracultura foi isso. Um tempo de paz, mas também de guerra; de muitas flores, mas também de espinhos. Falava-se de liberdade e paz, mas vivia-se sob perseguição e truculência. Vereza se admirava com Thomaz, um jovem intelectual, sociólogo existencialista, um homem de bem com uma carreira, um futuro pela frente, mas totalmente envolvido com o ideal da liberdade, da democracia, e da transformação social, um jovem que se entregou a uma luta que provavelmente sabia que teria um fim trágico, mas não se dobrou, não arrefeceu. Quando se pensa em juventude se pensa em planos, em futuro. Na verdade quando se luta por um ideal o que se faz é semear um semente que germinará em um tempo futuro quando talvez aquele que semeou nem esteja perto para saber se vingou, como vingou e que frutos que deu. Então a questão existencial e angustiante é essa, é pensar se vale a pena. Sartre dizia que a vida é um absurdo, que é um absurdo nascer e outro absurdo morrer. Será que ele pensava em futuro? Será que achava que tudo aquilo se tornaria parte de um passado que depois de algum tempo seria só lembrança? Será que ele era feliz, assim como tantos outros? Será que todo aquele movimento algo suicida fazia aqueles jovens felizes? Provavelmente sim, porque eles sabiam que se entregavam a um ideal. Viver sem algum ideal é tirar o sentido da existência, e aí a vida já não vale mais a pena. Eles não queriam a morte, mas também não aceitavam a vida sem liberdade, principalmente não aceitavam viver sem fazer algo pela liberdade. Então, é difícil falar de projeto de vida, de planos para o futuro na vida desses lutadores pela democracia, porque para eles tudo era um eterno presente, acho que para eles o futuro começaria quando a luta pela democracia alcançasse o patamar de vitória, mas ao mesmo tempo penso que - efetivamente - a militância era o que havia para se conceber como suas vidas. Assim, não havia qualquer pensamento em relação ao futuro e sim ao presente, à luta que empreendiam.

“Se era ou se fui feliz, é o que não sou. Mas isso não significa que seja infeliz: simplesmente, só posso ser feliz no passado; não é porque tenho um passado que carrego meu ser atrás de mim dessa maneira, mas o passado é justamente esta estrutura ontológica que me obriga a ser o que sou por detrás. É o que significa o “era””⁶³

Se digo que fui feliz, então não sou mais, porque fui. Mas isto não significa que sou infeliz, mas significa que felicidade é sempre o que já vivi. Só posso ser feliz no passado porque só posso qualificar o que já vivi. Sartre diz que o passado só existe quando olhado a partir do presente. O passado, de acordo com o raciocínio existencial sartreano, só existe na perspectiva do presente, e SARTRE (1943) reflete bem sobre isso quando diz que:

“O passado pode ser concebido, então, como existindo no presente; mas nos privamos dos meios de apresentar esta imanência sem ser como a de uma pedra no fundo do rio. O passado pode decerto infestar o presente, mas não pode sê-lo; é o presente que é seu passado. Assim, se estudamos as relações entre passado e presente a partir do passado, jamais poderemos estabelecer entre ambos relações internas. (...) De fato está bem claro que a expressão “ter” um passado (...) deve ser substituída por “ser seu próprio passado”. (...) Nesse sentido, eu sou meu passado. Não o tenho, eu o sou”⁶⁴.

Uma pedra no fundo de um rio está lá, e não deixa de estar lá, mas permanece imóvel apesar de visível, mantém-se em estado de ausência, apesar de presente. Ela é, sem existir. Mas não é assim que vemos e queremos nosso passado, nós o sentimos o tempo todo como criador do nosso presente. Sartre nos mostra o passado infestando o presente, presente no presente, mas sem sê-lo. E por que não? Porque o presente é feito de escolhas livres e não condicionadas pelo passado. Por outro lado, o presente é que dá vida ao passado à medida que o passado que existe é aquele que permito que exista em meu presente. Se não por decisão da minha memória, mas com certeza por decisão das minhas prioridades. E aqui faço distinção entre memória e atenção à medida que posso ter memória de um passado ao qual não dou atenção. Esse jogo passado-presente, ausência-presença, coloca em relevo a força da escolha e do estabelecimento de prioridades. Um jovem guerrilheiro escolhe a guerrilha, assim como um compositor brasileiro a partir de 1968, ano em que se iniciou o AI 5, escolhia compor letras engajadas, de protesto, apesar dos riscos de censura, proibição, prisão e exílio. A motivação vital era viver a resistência, independente de conseqüências. Aí suas vidas se preenchiam com essas escolhas, não

⁶³ SARTRE, Jean-Paul. O ser e o nada. Paris, 1943. P. 171

⁶⁴ Opus cit. Pp. 165-167

importando o tempo e a divisão em dimensões didáticas de passado-presente-futuro, porque o que dá sentido a essas dimensões são os acontecimentos que as preenchem. Não sou um passado, mas tenho um passado. Porque o passado que existe é o que eu escolho que deva existir. Portanto eu o tenho porque posso deixar de tê-lo, mas se eu fosse esse passado, dele jamais poderia me livrar, e não poderia escolher a que aspectos passados devo dar atenção.

Retomando a questão da felicidade podemos dizer que ela está atrelada ao projeto pessoal, e vamos sendo felizes ou infelizes à medida que o projeto vai sendo realizado, porque é na medida que o realizo que posso qualificá-lo. Se há esperança, confiança, fé, então há felicidade. Uma frase do livro “*Os Carbonários*” dita por Franklin Martins no dia em que decretaram o AI-5 tornou-se emblemática apesar de tão simples, ele dizia que “*podem arrancar uma flor, muitas flores, mas não deterão a chegada da primavera*”⁶⁵, e parece que cada flor arrancada não fazia mal que se fosse, porque era a comprovação de que havia luta, e de que se havia dado mais alguns passos em direção à *primavera*, porque no pensamento dos contraculturais envolvidos com lutas por reformas, liberdades e transformação social, não havia felicidade longe da luta, por isso podemos afirmar que ali estava, para eles, a felicidade. Ainda que trágica.

IV – Brasil: Arte, Contracultura e Existencialismo

Inicialmente devemos compreender que Sartre via a arte como um meio de comunicação do seu pensamento. Era um dramaturgo comprometido com os destinos humanos e a arte acabou se revelando uma possibilidade de interferir de forma mais ampla no tempo presente. E sendo o existencialismo uma doutrina cuja principal matriz é a fenomenologia, certamente a obra sartreana ou aquela por ele de alguma forma influenciada buscará ostentar o que HUSSERL⁶⁶ chamou de “redução fenomenológica” que é o método que traz a possibilidade de abordar o fenômeno artístico (ou humano) como único e desatrelado das amarras do conhecimento oficial e de tudo que a ele seja externo. A sua peça “*Huis Clos*” entre nós traduzida como “*Entre quatro paredes*” foi na época (1944) uma referência da moderna literatura ocidental, ao lado de outras criações teatrais suas como *As Moscas* (1943), *Mortos sem sepultura* (1946), *A prostituta respeitosa* (1946), *As mãos sujas* (1948) e *O Diabo e o bom Deus* (1951).

Sartre, então, via a arte como um veículo de comunicação de idéias e de despertamento de consciências. Diferentemente da tradicional visão de que a atenção a temas existenciais nos distancia dos temas sociais, ele estava no Rio de Janeiro⁶⁷ em agosto de 1960, quando em conferência conclamou seus ouvintes a uma literatura engajada, ou seja, uma literatura de compromisso social. Isto é explicado por MERQUIOR (1960)⁶⁸ quando diz que Sartre em “*O que é a literatura*”⁶⁹ busca determinar a função prática do escritor como de engajamento social, sendo função da literatura engajada expressar a necessidade de rompimento com estruturas políticas que tolhem a plena realização da liberdade humana, para a colimação do propósito final que é a transformação da nossa

⁶⁵ SIRKIS, Alfredo. *Os Carbonários*. Rio de Janeiro, 1969.

⁶⁶ Edmund Gustav Albrecht Husserl (1859-1938), filósofo alemão fundador da Fenomenologia.

⁶⁷ “Sartre leva uma multidão à Filosofia e faz a defesa de uma literatura popular”, *In: Jornal do Brasil*. 27 de agosto de 1960.

⁶⁸ MERQUIOR, José Guilherme. “A idéia de literatura em Sartre”. *Suplemento Literário do Jornal do Brasil*. 27 de agosto de 1960.

⁶⁹ SARTRE, Jean-Paul. “O que é a literatura”. São Paulo: Ática, 1997.

realidade social. Já ROMANO⁷⁰ em seu trabalho sobre a passagem de Sartre pelo Brasil, diz que nessa ocasião ele chegou até mesmo a sugerir que se abolisse o estilo literário individual, pois considerou que o problema estético numa literatura popular, dirigida a todos, não se define em termos de estilo. Sartre defendia uma “linguagem verdadeira”, ou seja, que remetesse diretamente ao objeto que pretende significar, o que ele queria propor é que se evitasse transformar a palavra em objeto, impondo uma literatura pela literatura. Sartre aspirava a uma literatura de transformação social, de engajamento. NAPOLITANO (2001) diz que esse conceito de engajamento, tal como delimitado por Sartre sofreu no Brasil uma releitura: *“Ao contrário do que defendia o filósofo francês, o espaço de atuação privilegiado do artista/intelectual de esquerda brasileiro não foi a prosa ou o ensaio, embora os anos 50 e 60 fossem pródigos também nesses gêneros, mas as artes que apelavam aos sentidos corpóreos, através de imagens, sons e ritmos”*⁷¹.

Assim como a literatura engajada transformou-se, no Brasil, em arte engajada, a filosofia, para Sartre, mesmo antes da sua descoberta da Fenomenologia de Husserl, se tornou uma doutrina de ação. Não se pode pensar no existencialismo sem pensar em resistência, luta e inconformismo; nem sem pensar em arte, poesia e sensibilidade, coisas que encontramos no movimento contracultural brasileiro que se destacou pela alegria, pelo deboche, pelo prazer e pela criatividade, embora entremeados a dores, injustiças e sofrimentos. Sartre nos conclamava a uma literatura engajada, e no Brasil o que ocorreu nos anos sessenta (a bem da verdade entre a segunda metade dos anos cinquenta e o final da década de sessenta) foi o engajamento da música, do teatro e do cinema à literatura, como fica explícito nas palavras de NAPOLITANO (2001): *“Se a literatura, como campo privilegiado de elaboração do pensamento crítico da esquerda, era substituída pelo teatro, pela música e pelo cinema, veículos privilegiados nos anos sessenta, por outro lado, essas três artes, renovadas, tornavam-se mais ‘literárias’”*⁷².

Contemporânea de tempos ditatoriais, a contracultura no Brasil viu crescer seus motivos de indignação, e dobrar suas justificativas de luta e resistência. Incalculável o quanto da arte foi destruído, quantos talentos e vidas ceifadas. É por isto que este trabalho também se propõe, mesmo sem grandes pretensões, ser mais um registro do que foi e

⁷⁰ ROMANO, Luís Antonio Contatori. “A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir no Brasil”. São Paulo: Mercado de Letras, 2002.

⁷¹ NAPOLITANO, Marcos. “A arte engajada e seus públicos” (1955/1968).In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n° 28, 2001, pp.103-124.

representou a década de sessenta para o Brasil, em termos de criação, mas também em relação ao que se perdeu (ou o quanto que se teve que se perder) para a promoção de algum reencontro humano, alguma reconstrução, décadas após.

DECKES (1985) relata em seu livro “*Radiografia do terrorismo no Brasil*”⁷³, que a cultura artística e literária foram os principais alvos das organizações de direita, como o CCC, (Comando de Caça aos Comunistas), que em 1968, fez São Paulo, palco de acontecimentos que apresentariam um balanço violento ao final daquele ano. Registramos que em julho de 1968 o teatro Galpão era invadido e depredado pelo CCC cujos militantes espancaram atores e o público que assistia *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda. E este mesmo autor relata que a atriz Marília Pêra reconheceu duas pessoas entre os agressores, “*mas eles desapareceram como por encanto*”. DECKES aponta que, também naquele mês, ocorrera um atentado ao teatro Maison de France, no Rio, onde se representava “*O Burguês Fidalgo*”, de Molière, um equívoco provocado pelo clássico francês nas cabeças de terroristas ignorantes. Sendo que dias após, jornalistas receberiam a próxima agressão, com a explosão, pelo CCC, de bomba na ABI - Associação Brasileira de Imprensa - ainda na capital carioca. Em agosto, mais dois teatros sofreram ataques de bomba: o teatro Opinião, e o teatro Gláucio Gil, com *Os Inconfidentes* em cartaz. Em setembro, os terroristas deixavam uma advertência no teatro João Caetano (RJ), após jogarem bomba que não explodiu. A peça *Roda Viva* percorreria uma temporada cheia de incidentes: em Porto Alegre, às vésperas da estréia do espetáculo, em outubro, panfletos distribuídos pela cidade, diziam: “*Hoje a integridade física e moral dos atores está garantida, mas amanhã...*” No dia seguinte, os atores foram cercados e brutalmente espancados por cerca de duzentos “desconhecidos”.

A historiadora Daisy Valle Machado PECCININI de Alvarado em “*Figurações — Brasil Anos 60*” retrata o Brasil-arte-60 relacionando-nos com o que ocorrera em outros centros artísticos, como Paris, por exemplo. E reconstitui fatos da década de 60 com eventos da movimentação artística até 1968, centrando-se mais no Rio de Janeiro e São Paulo palco da conhecida efervescência política, possibilitando que se testemunhe o que

⁷² Opus cit.

⁷³ DECKES, Flávio. *Radiografia do Terrorismo no Brasil: 1966/1980*. São Paulo, Ícone Editora, 1985.

representava ser artista brasileiro na época da contracultura, estando o nosso país totalmente sob o domínio de

um poder ditatorial e militar gerado por um golpe: "A década de 60 é um momento único na nossa história. Um tempo que nos ensinou que a vida está na arte e a arte tem que estar na vida. Seus artistas criaram com tanta emoção que até hoje continuam despertando a paixão, o sonho e o idealismo."⁷⁴

Foi assim que na década de sessenta, ao lado de tanta perseguição o país também viveu momentos de larga criação cultural comandada por sedentos artistas de habilidades múltiplas que buscavam “seu lugar ao sol”, artistas que queriam mostrar trabalho inovador, seja no teatro, no cinema ou na música, lembrando outro movimento nacional renovador que foi a Semana de Arte Moderna de 1922, uma efervescente busca por uma nova visão de arte e expressão artística. Igualmente, a nova geração que surge no seio da arte brasileira a partir de 1964 vem também com a proposta de discutir e idealizar um Brasil em momento de vanguarda dentro do cenário cultural internacional. Essa nova geração proveniente da Bossa Nova chega aos anos sessenta protagonizando um momento de densas mudanças dentro de um processo de consolidação da música popular em sua dupla vocação: entretenimento e conscientização em direção às necessárias transformações que o país carece.

Um contracultural expressivo, estudioso do existencialismo sartreano, que esteve presente de múltiplas formas na produção cultural brasileira nos anos 60, foi o escritor Luiz Carlos Maciel, autor de “*Sartre, vida e obra*”⁷⁵. Maciel foi um dos fundadores do semanário *O Pasquim*, onde editava página-dupla dedicada ao *Underground* - atividade que lhe valeu o apelido de “guru da contracultura”. Jornalista, dramaturgo, roteirista e diretor de cinema e teatro, em 1961 dirigiu *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, entre outras, além de publicar um ensaio sobre Samuel Beckett e a Solidão Humana. Em 1967 dirigiu a peça *O Labirinto*, de Arrabal, e em 1968 *Barrela*, de Plínio Marcos. Em 1970, foi preso com a maior parte da equipe do *Pasquim*, pelas autoridades militares da época e passou dois meses detido na Vila Militar-RJ. Ainda editou, em 1971, o semanário contracultural “*A Flor do Mal*”. Diversas evidências do pensamento sartreano estão presentes na obra artística e literária de Maciel, entre as quais seu ensaio sobre Samuel

⁷⁴ PECCININI, Daisy. *Figurações—Brasil Anos 60*. São Paulo: Edusp e Instituto Itaú Cultural, 2005.

⁷⁵ MACIEL, Luiz Carlos. *Sartre: vida e obra*. Rio de Janeiro: J. Álvaro Editor, 1968.

Beckett e a Solidão Humana (1961) um questionamento da realidade em um homem que com a solidão o remetendo a uma sensação angustiante de perdição, se percebia existencialmente em um beco-sem-saída; sem possibilidade de achar verdades absolutas e seguras, sente-se como se tudo se perdesse no ar.

Na música ocorreram significantes eventos contraculturais como musicais, festivais e eventos para manifestação de opiniões, que reuniam jovens em torno de destaques da arte musical e teatral brasileiras. MELLO (2003) relata que foi no meio de uma efervescência cultural dessa que compositores, músicos e intérpretes se defrontaram com violentas limitações impostas pela ditadura com seus atos censórios. Muitos desses artistas que encararam um embate estético e político no período, foram exilados, perseguidos e presos, como citamos ao longo deste trabalho. Entre esses eventos MELLO cita o show “*Mens sana in corpore samba*” (1964), no Teatro Paramount - SP, organizado pelo Centro Acadêmico da Faculdade de Educação Física da USP, onde Chico Buarque cantou *Pedro Pedreiro* pela primeira vez, e também o Show Opinião escrito por Oduvaldo Vianna Filho, com Nara Leão, Zé Kéti e Maria Bethânia, em Copacabana, no Rio de Janeiro, onde em abril de 1965, Edu Lobo cantou os protestos *Borandá e Arrastão*.

Em 1965 estréia *Arena conta Zumbi* de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal com músicas de Edu Lobo, e *Arena canta Bahia* de Augusto Boal, com Maria Bethânia, Gal Costa, Caetano Veloso, Macalé, Tom Zé e Gilberto Gil. Em 1966 foi a vez do memorável show “*Pois é*”, com Gilberto Gil e Vinicius de Moraes, e do II Festival Nacional de Música Popular (TV Excelsior), sendo vencedora *Porta Estandarte*, de Geraldo Vandré com destaque para *Boa Palavra*, de Caetano Veloso. Já no Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, nesse mesmo ano, a vencedora foi *Disparada* (Geraldo Vandré/Théo de Barros) e *A Banda*, de Chico Buarque. Em 1967 estréia o programa “*Disparada*” de Geraldo Vandré, pela TV Record e também ocorre a passeata da Frente Ampla da MPB, no centro de São Paulo. Neste mesmo ano a música “*Ponteio*” de Edu Lobo vence o III Festival de MPB (TV Record), sendo que no começo de 1968 o termo “tropicália” começa a circular na mídia, indicando uma nova atitude artística e comportamental, próxima à contracultura “pop” internacional, tendo como principal evento o lançamento do LP “*Tropicália ou Panis et Circencis*”, com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Mutantes, Nara Leão, Gal Costa e Tom Zé. Sendo importante lembrar que em outubro deste mesmo ano o III Festival Internacional da Canção foi vencido por Chico Buarque e

Tom com a canção *Sabiá*, tendo como destaque *Para não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré⁷⁶.

No teatro ocorreram importantes eventos contraculturais e de resistência à ditadura, entremeados, como muitas vezes costumava ocorrer, a violentas intervenções por parte da ditadura militar. Exemplo disto foi a peça *Roda Viva*, de Chico Buarque - dirigida por José Celso Martinez Corrêa no Teatro Ruth Escobar, que foi invadida pelo grupo de extrema direita CCC, e aqui registramos depoimento do ator Sérgio Mamberti sobre o acontecido:

"Eu vi a destruição de 'Roda Viva'. As pessoas foram atendidas na minha casa. Em determinado momento, houve uma campanha contra o espetáculo e um grupo paramilitar - acho que eram 73 pessoas, pelo que eles declararam no jornal - fez a 'operação quadrado morto' contra a peça. Invadiram o teatro, quebraram todo o equipamento e bateram, principalmente nas mulheres. O pronto-socorro foi a minha casa", recorda."⁷⁷

USTRA(2005), Major do Exército, argumentando no estilo “não foi bem assim” procurou desmentir registros da truculência militar contra os artistas e manifestantes que se colocaram contra a ditadura militar que com o Ato Institucional nº 5 atingiu em cheio todo o nosso movimento artístico e cultural. Ainda que fosse verdade (como ele coloca em seu livro) que a esquerda brasileira, lançando mão de armas pesadas, investia contra os militares gerando tantas mortes quantas as provocadas por ações militares contra manifestantes esquerdistas, ainda assim, fica difícil explicar porque 73 soldados invadem um teatro e agridem o elenco de um espetáculo, que se em seu conteúdo continha palavras-de-ordem contra a situação política do país, por outro lado não estava promovendo agressões e violências tais como foram testemunhadas por Sérgio Mamberti. O então Major Carlos Alberto Brilhante Ustra, autor do livro “*A verdade sufocada*”, comandava na época o DOI/2ª/II Exército, em São Paulo e quinze anos após foi apontado pela atriz Bete Mendes como seu torturador no DOI de São Paulo (1970). No livro ele se defende dizendo que tudo não passou de uma farsa para denegrir o Exército Brasileiro, mas não nega que ela esteve presa no DOI de São Paulo e que ele próprio, na época, era o Comandante daquela Unidade.

⁷⁶ MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais – Uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003

⁷⁷ “Para não dizer que não lembrei das flores” In: http://www.tvebrasil.com.br/paranaodizer/txt_tea_mamberti.htm

O teatro fertilizado pela idéia de literatura engajada, se refere à presença, nos textos, de uma aguda crítica social, e não exatamente a cenas de concreta confrontação com o poder ditatorial, mas Sartre defendia que a palavra se valida na ação, e ele mesmo ia às ruas de Paris provocar debates e embates, sendo comum vê-lo ocupando as primeiras páginas dos jornais franceses com Simone de Beauvoir, durante as manifestações de 1968. Dentro dessa visão, artistas como Bete Mendes, trabalharam na resistência à ditadura, uma vez que compreenderam a chance que tinham de utilizar a popularidade e a arte como veículos para, além de comunicar o que estava acontecendo politicamente no país, também usar a força que possuíam para confrontar os atores do golpe.

III.1 – Na música

A partir do início da década de sessenta, e daí em diante, alguns aspectos que caracterizavam o estilo da bossa nova, como o seu toque lírico e intimista, começaram a dar espaço a um modelo épico de canções com um escopo de protesto, buscando suscitar uma provocação que despertasse uma consciência crítica naqueles que as ouvissem, criando também uma articulação geral com outras modalidades artísticas, conforme observa NAPOLITANO (1997)⁷⁸. Havia na verdade comparações, tanto artísticas quanto ideológicas, em relação ao que representava a Bossa Nova e o que viria a significar a chamada “canção engajada” ou “de protesto”. Por um lado, Juscelino Kubitschek, conhecido na época como o “presidente bossa-nova” em função da ampla divulgação desse estilo musical durante seu governo, e de outro lado, João Goulart, que vinha representando o aprofundamento de conflitos sociais e políticos no Brasil, criava um cenário propício ao advento da canção de protesto. Nos domínios da própria bossa-nova, havia uma preocupação de se separar a parte que se fundava nas raízes do jazz americano, que era profundamente criticada pelas esquerdas em função do imperialismo, e a parte mais nacionalista, caracterizada pelo samba. Aqueles músicos que escolheram esse lado nacionalista acabaram aderindo à canção engajada.

⁷⁸ NAPOLITANO, Marcos. A Canção engajada no Brasil: entre a modernização capitalista e o autoritarismo militar (1960/1968). Curitiba: UFPAR, 1997

Por outro lado, de acordo com NAPOLITANO (1997) nova onda de modernização capitalista se esboçava na sociedade abrindo novas perspectivas de consumo, sobretudo de bens simbólicos⁷⁹. E isto ensejava um grupo de artistas populares da “jovem guarda”, liderados por Roberto Carlos, à criação de um estilo musical, cantado em português, cuja temática seria a vida do jovem urbano, consumista, pouco preocupado com as coisas da política. Para os defensores da “MPB” engajada, Roberto Carlos e seu grupo representavam o oposto do engajamento, uma vez que alimentavam a alienação patrocinada pelo novo Regime e pelo “imperialismo” internacional.

Como exemplo de composições engajadas, aqui trazemos artistas brasileiros, que no período 1960-1970 criaram e interpretaram canções de protesto, como Edu Lobo, Chico Buarque, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Tom Zé, Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle. É importante ressaltar que apesar de tudo, a Música Popular Brasileira dos anos 60, além de se propor a esse ideal, sustentava uma preocupação real com a composição, em termos de ritmo, melodia e harmonia. Havia uma inspiração de protesto, mas havia também a preocupação com a forma artística-musical. O protesto musicado era uma maneira de se tentar intervir de modo opinativo na realidade política e social, idealizando uma sociedade mais livre, equânime e justa. Assim, selecionamos canções que se destacaram por mensagens que colocavam em relevo a bandeira da liberdade e a possibilidade de transformação da realidade social a partir da conscientização. Este conteúdo, que propõe o questionamento da realidade e o sonho de sua modificação, também retrata o sofrimento existencial que o próprio sonho provoca junto a diversos sentimentos que se fundem na dúvida existencial de não se saber mais se vale a pena, ou o quê realmente vale a pena no meio de tudo isso. A confusão de pensamentos levava muitas canções a misturar denúncia, revolta, riso, choro, enfim, uma gama de sentimentos e emoções que fluem diante de uma realidade tantas vezes surreal, gerando assim uma rica temática que louva a liberdade, denuncia a repressão e expressa paradoxos de alegria, deboche e indignação. Como exemplos rápidos citamos:

⁷⁹ Opondo-se ao conceito de bens materiais, referem-se a bens relativos de significação emocional, moral, afetiva ou histórica.

EDU LOBO, em *Borandá*:

“Já fiz mais de mil promessas, rezei tanta oração, deve ser que eu rezo baixo, pois meu Deus não ouve não.”

EDU LOBO, em *Ponteio*:

“Certo dia que sei por inteiro, eu espero, não vai demorar, esse dia estou certo que vem, diga logo que vim pra buscar, correndo no meio do mundo, não deixo a viola de lado, vou ver o tempo mudado, e um novo lugar pra cantar.”

CHICO BUARQUE, em *Pedro Pedreiro*:

“Mas pra que sonhar se dá o desespero de esperar demais. Pedro pedreiro quer voltar atrás, quer ser pedreiro pobre e nada mais”.

GERALDO VANDRÉ, em *Disparada*:

“Porque gado a gente marca, tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é diferente”.

CAETANO VELOSO, em *É proibido proibir*:

“Eles estão nos esperando, os automóveis ardem em chamas, derrubar prateleiras, estantes, estátuas, vidraças, louças, livros. É proibido proibir”.

CAETANO VELOSO, em *Alegria, Alegria*:

“Sem lenço, sem documento, nada no bolso ou nas mãos, eu quero seguir vivendo, amor, eu vou, por que não, por que não ?”

TOM ZÉ, em *Parque Industrial*:

“Minha alegria num instante se refaz, pois temos o sorriso engarrafadão. Já vem pronto e tabelado, é somente requeantar e usar.”

MARCOS VALLE, em *Viola Enluarada*:

“O mesmo pé que dança um samba, se preciso vai à luta, capoeira.”.

Começamos nossa análise reportando-nos ao alvorecer da década de sessenta, quando a Bossa Nova iniciava uma promissora carreira internacional com alguns componentes migrando para o exterior. Aqui no Brasil o momento era propício a uma nova geração que seguiria caminho independente mesmo tendo tido tão importante influência dos criadores da Bossa Nova. Dentre estes novos talentos encontra-se Eduardo de Góes Lobo, filho do compositor Fernando Lobo, que iria se tornar nacionalmente conhecido como um dos nossos mais sólidos criadores na área musical. Edu Lobo, compositor, instrumentista, arranjador e cantor, nasceu no Rio de Janeiro RJ em 1943. Um de seus

êxitos musicais, *Borandá*, foi incluído no show *Opinião*, musical de protesto estreado no Rio de Janeiro em 1964:

III.1.1 - BORANDÁ

Edu Lobo (1964)

*Vam' borandá / Que a terra já secou, borandá/ É, borandá,
Que a chuva não chegou, borandá / Já fiz mais de mil promessas
Rezei tanta oração / Deve ser que eu rezo baixo
Pois meu Deus não ouve não / Deve ser que eu rezo baixo
Pois meu Deus não ouve não / Vou me embora, vou chorando
Vou me lembrando do meu lugar / É, borandá
Que a terra já secou, borandá / É, borandá,
Que a chuva não chegou, borandá / Quanto mais eu vou pra longe
Mais eu penso sem parar / Que é melhor partir lembrando
Que ver tudo pior / Que é melhor partir lembrando
Que ver tudo piorar*

Esta música, que faz parte do primeiro LP de *Edu Lobo* (1964) com a participação do Tamba Trio, sagrou-se um de seus maiores sucessos na década de sessenta, servindo de marco para o final de uma fase da bossa nova, que buscava uma presença fora do Brasil, uma carreira internacional, como se poderia dizer, e por isso mesmo sofria críticas de adesão ao imperialismo, em detrimento dos que fincaram suas raízes no nosso samba e deflagraram o movimento voltado à arte engajada. *Borandá*, com uma letra carregada num estilo temático nordestino, protestava contra as aviltantes condições de vida de pessoas que batalhavam no campo, atingidas frontalmente pela seca, excluídas da possibilidade de obtenção de terra para plantio e exploradas por donos de latifúndios grileiros. Pessoas que poderiam muito bem estar cantando: “*borandá que a chuva não chegou*” numa alusão a uma atitude de retirantes que sem fé na possibilidade de chuva e muito menos fé na possibilidade de justiça social, tomavam o rumo do sul. Incluída no *Show Opinião*, em 1964, *Borandá* reflete o mesmo sentido que direcionava a canção de protesto, resgatando o tema da seca que deixou o sertanejo em situação tão aflitiva, numa crítica ao descaso governamental e à pobreza.

Na letra de *Borandá* destaca-se a desesperança e a desilusão de um povo que prefere partir conservando lembranças a ficar e ver tudo piorar.

III.1.2 - PONTEIO

Edu Lobo e Capinan (1967)

*Era um, eram dois, eram cem
Era o mundo chegando e ninguém que soubesse que sou violeiro
Que me desse um amor ou dinheiro. Era um, eram dois, eram cem
Vieram pra me perguntar: Ô voce, de onde vai, de onde vem
Diga logo o que tem pra contar*

*Parado no meio do mundo, senti chegar meu momento
Olhei pro mundo e nem via, nem sombra, nem sol, nem vento
Quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar, ponteio
Quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar, ponteio
Era um dia, era claro, quase meio, era um canto calado, sem ponteio
Violência, viola, violeiro, era morte em redor, mundo inteiro
Era um dia, era claro, quase meio, tinha um que jurou me quebrar
Mas não lembro de dor nem receio, só sabia das ondas do mar
Jogaram a viola no mundo, mas fui lá no fundo buscar
Se eu tomo e viola, ponteio, meu canto não posso parar, não
Quem me dera agora, eu tivesse a viola pra cantar, ponteio
Quem me dera agora, eu tivesse a viola pra cantar, ponteio*

*Era um, era dois, era cem, era um dia, era claro, quase meio
Encerrar meu cantar já convém, prometendo um novo ponteio
Certo dia que sei por inteiro, eu espero, não vai demorar
Esse dia estou certo que vem, diga logo que vim pra buscar
Correndo no meio do mundo, não deixo a viola de lado,
Vou ver o tempo mudado, e um novo lugar pra cantar.*

Pelo simples e fundamental fato de “*Ponteio*” ter presente, como tema, a obstinação nordestina e a afirmação da vontade e da possibilidade de diálogo por meio de um instrumento nativo, já é conferido a esta obra um caráter político. Nesta canção, a viola se impõe como um meio de expressão da realidade do violeiro. Mais que uma canção de protesto, trata-se de uma rica peça de arte musical. A arte de pontear na viola (ou seja, de frasear na viola) é mais familiar ao violeiro que usar como instrumento a palavra falada. “*Diga logo o que tem pra contar*” E assim, o violeiro, “*Parado no meio do mundo*” sente chegar seu momento, quando olha em volta e não vê saída, nem sombra, nem sol, nem vento, e aí pensa: “*Quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar*”.

III.1.3 – PEDRO PEDREIRO

Chico Buarque de Hollanda (1965)

Francisco Buarque de Hollanda nasceu no Rio de Janeiro, em 1944. Vinte anos após concorreu pela primeira vez em um festival de canções. Não foi premiado, mas obteve alguma notoriedade com a música “*Sonho de um Carnaval*”, sendo convidado para apresentar-se no programa “*O Fino da Bossa*”, apresentado por Elis Regina. Neste ano, 1964, gravou um LP que continha “*Pedro Pedreiro*”, inaugurando a faceta socialmente engajada do compositor. Em 1966, no II Festival de MPB, venceu com “*A Banda*” o prêmio da escolha do público. Apesar da imagem que lhe atribuíam de filho comportado da classe média, foi através das canções com temáticas sociais que Chico se firmou como cronista fundamental de seu tempo. Apesar da direção musical da peça “*Morte e Vida Severina*” e o texto da peça “*Roda Viva*”, são bons exemplos. Foi morar na Europa em 1968 e voltou para o Brasil dois anos depois, empenhando-se em driblar a censura da ditadura militar com músicas como “*Cálice*” e “*Apesar de Você*”.

PEDRO PEDREIRO

*Pedro pedreiro penseiro esperando o trem / Manhã parece, carece de esperar também
Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém / Pedro pedreiro fica assim
pensando*

Assim pensando o tempo passa e a gente vai ficando prá trás

*Esperando, esperando, esperando, esperando o sol, esperando o trem, esperando aumento
desde o ano passado para o mês que vem / Pedro pedreiro penseiro esperando o trem*

*Manhã parece, carece de esperar também / Para o bem de quem tem bem de quem não tem
vintém / Pedro pedreiro espera o carnaval / E a sorte grande do bilhete pela federal todo
mês*

*Esperando, esperando, esperando, esperando o sol / Esperando o trem, esperando
aumento para o mês que vem / Esperando a festa, esperando a sorte*

E a mulher de Pedro está esperando um filho pra esperar também

*Pedro pedreiro penseiro esperando o trem / Manhã parece, carece de esperar também
Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém*

Pedro pedreiro fica assim pensando / Pedro pedreiro está esperando a morte

Ou esperando o dia de voltar pro Norte / Pedro não sabe mas talvez no fundo espere

*alguma coisa mais linda que o mundo / Maior do que o mar, mas pra que sonhar se dá o
desespero de esperar demais / Pedro pedreiro quer voltar atrás, quer ser pedreiro pobre e
nada mais, sem ficar / Esperando, esperando, esperando, esperando o sol / Esperando o
trem, esperando aumento para o mês que vem / Esperando um filho pra esperar também /
Esperando a festa, esperando a sorte, esperando a morte, esperando o Norte / Esperando
o dia de esperar ninguém, esperando enfim, nada mais além / Que a esperança aflita,
bendita, infinita do apito de um trem / Pedro pedreiro pedreiro esperando / Pedro
pedreiro pedreiro esperando o trem / Que já vem... / Que já vem / Que já vem
Que já vem / Que já vem / Que já vem*

Esperança é o sentimento que marca a canção “*Pedro Pedreiro*”. É o trabalhador que espera e que está cansado de esperar. É a afirmação da contra-esperança que se renova e se renova. Esta realidade do trabalhador que espera em vão, está evidente no texto da canção, e em si expressa uma condição, fazendo com que a letra afirme-se como protesto. Chico Buarque adota, entretanto, uma postura fenomenológica quando não permite que posições apriorísticas definam o que quer (ou não) dizer esta música (e outras do seu repertório). A fenomenologia, base do existencialismo sartreano, é um modo de abordar as situações como fenômenos, permitindo que as significações possam ocorrer livremente sem determinações anteriores. Em entrevista à revista *Veja*, Chico Buarque diz que: “*Pedro Pedreiro retrata a situação do pedreiro que está esperando o trem, que enfim já vem, o trem chega e não muda nada. Realmente eu não proponho mudanças. A idéia é justamente essa: constatar uma situação, confiando no critério das pessoas que vão ouvir minha música. E que elas tirem daí alguma conclusão. Eu tenho até uma certa antipatia pelo trabalho que, ao mesmo tempo representa uma situação e se propõe a jogar uma solução. Parece-me óbvio. É uma questão de gosto pessoal mesmo. Eu prefiro a visão mais jornalística: táí, a situação é essa, vocês tirem a conclusão que quiserem*”⁸⁰

Chico buarque nessa entrevista diz que cada um deve tirar a conclusão que quiser, a respeito do significado da letra de *Pedro Pedreiro*. Talvez seja uma ironia, uma declaração de que se trata mesmo de uma metáfora. Quando Chico deu essa entrevista à Revista *Veja*, em 1978, o Brasil ainda vivia um regime de exceção, sob a ditadura do Presidente Ernesto Geisel (O General João Figueiredo viria a ser empossado em 15 de outubro de 1978). E talvez por isto a revista pode ter suprimido trechos, ou realmente ele tenha preferido ser

reservado em suas declarações para não assumir de forma mais explícita o que pretendeu com a letra de Pedro Pedreiro. De qualquer forma, faz sentido a sua fala quando aponta para a necessidade de cada um tirar a conclusão que quiser, pois em geral era isso mesmo que vigorava nas letras das canções de protesto: alusões figurativas, metafóricas.

III.1.4 - DISPARADA

Geraldo Vandré e Théó de Barros – (1966)

O compositor Geraldo Pedroso de Araújo Dias, mais conhecido como Geraldo Vandré, nasceu em João Pessoa - PB, em 1935. Sua canção mais famosa, "*Pra não dizer que não falei de flores*", obteve o 2º lugar no Festival Internacional da Canção, no Maracanãzinho, em 1968, e levou o público ao delírio, que a entoou em uníssono, proporcionando um dos espetáculos mais emocionantes de todos os festivais. Outro sucesso seu foi "*Disparada*", celebrizada por Jair Rodrigues. Théó de Barros, que fez a melodia a partir da letra de Vandré, é pouco lembrado. Trata-se de um compositor carioca que ao surgir a bossa nova conheceu o futuro parceiro, e relata que nas vésperas do Festival da Record de 1966, foi chamado por Geraldo Vandré, que lhe mostrando uma letra pediu que fizesse a melodia, e em duas ou três noites nasceu *Disparada*. Théó reconhece que deu uma combinação de catira⁸¹, moda de viola e acento nordestino nesta sua mais famosa composição.

DISPARADA

Prepare o seu coração pras coisas que eu vou contar / Eu venho lá do sertão, eu venho lá do sertão / Eu venho lá do sertão e posso não lhe agradar / Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar / E a morte, o destino, tudo, a morte e o destino, tudo / Estava fora do lugar, eu vivo pra consertar / Na boiada já fui boi, mas um dia me montei / Não por um motivo meu, ou de quem comigo houvesse / Que qualquer querer tivesse, porém por necessidade do dono de uma boiada cujo vaqueiro morreu / Boiadeiro muito tempo, laço firme e braço forte / Muito gado, muita gente, pela vida segurei / Seguia como num sonho, e boiadeiro era um rei / Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo / E nos sonhos

⁸⁰ BUARQUE, Chico. Como falar ao povo? Revista Veja. São Paulo, 11 de agosto de 1978.

*que fui sonhando, as visões se clareando / As visões se clareando, até que um dia acordei.
Então não pude seguir valente em lugar tenente / E dono de gado e gente, porque gado a
gente marca / Tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é diferente
Se você não concordar não posso me desculpar / Não canto pra enganar, vou pegar minha
viola / Vou deixar você de lado, vou cantar noutra lugar / Na boiada já fui boi, boiadeiro
já fui rei / Não por mim nem por ninguém, que junto comigo houvesse/ Que quisesse ou
que pudesse, por qualquer coisa de seu / Por qualquer coisa de seu querer ir mais longe
do que eu / Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo / já que um dia montei
agora sou cavaleiro / Laço firme e braço forte num reino que não tem rei.*

“Disparada”, uma das mais significativas canções produzidas na notável década de sessenta, faz assomar à nossa memória dois nomes quando nela se fala. Primeiro Jair Rodrigues, por sua interpretação que consta entre as mais executadas na época; e logo após, Geraldo Vandré. *Disparada* conta a história do boiadeiro que vai à cidade grande. Homem duro emocionalmente e habituado a agruras do cotidiano, torna-se *cowboy*, assumindo o lugar de um vaqueiro que morreu. Acostumado a lidar com o gado o compara a pessoas. Como boiadeiro se sentia realizado, entretanto não deixava de sonhar, até que viu ampliada sua autoconsciência (*até que um dia acordei*) e então não pôde mais seguir como comandante da boiada. Aqui surge importante comparação entre ser dono de gado e “dono de gente”. E segue: “*porque gado a gente marca, fere, tange, engorda e mata, mas com gente é diferente*”. Era 1966 e o país ia sentindo, aos poucos, e cada vez mais as conseqüências do golpe militar, principalmente a perda da liberdade de expressão e a maneira truculenta como eram tratadas as pessoas que reagiam à ditadura. Vandré em “Disparada” faz uma comparação que lembra exatamente isso, quando diz: “*porque gado a gente marca, tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é diferente*”. Nessa frase ele destaca o desrespeito à pessoa humana quando se trama para a retirada da sua liberdade. 1966, dois anos de vigência da ditadura militar, e ainda viriam anos mais negros para os brasileiros que dois anos após (1968) ainda sofreriam o que talvez se constituísse no mais duro golpe de cerceamento da liberdade que era o Ato Institucional nº 5. Mas na letra de *Disparada* o autor segue frisando a manutenção da sua sinceridade, do seu caráter, quando diz que não faz nenhuma questão de ser aceito, se não puder ser compreendido.

⁸¹ A catira ou cateretê é uma dança conhecida no Brasil desde os tempos coloniais, e que o Padre Anchieta no século 16 a incluiu nas festas de São Gonçalo, de São João e de NS da Conceição, da qual ele era devoto. É praticada largamente no interior do Brasil.

III.1.5 – É PROIBIDO PROIBIR

Caetano Veloso (1968)

Caetano Viana Teles Veloso nasceu em Santo Amaro da Purificação, Bahia, em 1942. No início dos anos 60, mudou-se para Salvador e conheceu Gilberto Gil. Começou sua carreira apresentando-se no Rio de Janeiro, em 1965, e pouco depois em São Paulo, no show “*Arena Conta Bahia*”, ao lado de sua irmã, Maria Bethânia, e Gil. Seu primeiro trabalho, “*Domingo*”, foi lançado em 1967. A música “*Tropicália*” deu nome ao movimento de pesquisa vanguardista liderado por Caetano e Gil. Contestador chegou a ser vaiado ao levar para o palco “*É Proibido Proibir*” na eliminatória paulista do 3º Festival Internacional da Canção, no Teatro da Universidade Católica de São Paulo, em 1968. Devido a problemas com a ditadura de então, se mudou para Londres em 1969.

É PROIBIDO PROIBIR

A mãe da virgem diz que não / E o anúncio da televisão / E estava escrito no portão.

E o maestro ergueu o dedo / E além da porta há o porteiro, sim / Eu digo não.

Eu digo não ao não / Eu digo / É proibido proibir / É proibido proibir

É proibido proibir / É proibido proibir

Me dê um beijo, meu amor / Eles estão nos esperando

Os automóveis ardem em chamas / Derrubar as prateleiras

As estantes, as estátuas / As vidraças, louças, livros, sim

Eu digo sim / Eu digo não ao não

Eu digo / É proibido proibir / É proibido proibir

Em 1968, insatisfeitos com rígidos regulamentos disciplinares, com as matrizes curriculares e com o conservadorismo que servia de base estrutural à maioria das Instituições de ensino francesas, estudantes de Paris montaram manifestações e ocuparam setores administrativos e acadêmicos da Universidade de Nanterre (oeste de Paris), em 23 de março. De carona nessa manifestação aproveitavam para contestar contra a situação social e política do país e do governo de Charles de Gaulle, principalmente em função do conflito com a independência da Argélia. Muitas frases de efeito foram criadas, entre as quais “*É Proibido Proibir*”. E em função do encerramento das atividades da Universidade

de Natterre, a Sorbonne recebeu alunos de Nanterre. Ato seguinte foi o envolvimento de operários de Paris que se juntaram aos estudantes na realização de protestos, entrando em fábricas, distribuindo folhetos e deflagrando greves, sendo que tudo culminou com um triste e violento confronto, ocorrido no dia 6 de maio de 1968, entre 13 mil jovens e a polícia. As manifestações não pararam nesse dia e na continuidade foram contabilizados 150 carros incendiados ou totalmente quebrados. A princípio, o governo francês fica paralisado. Com o final desse intenso conflito no final de maio, chegou-se ao número total de 1500 feridos. Onze meses após O General De Gaulle deixa o governo francês.

Caetano Veloso, ao interpretar a canção “*É proibido proibir*”, cujo título é *slogan* pinçado da famosa manifestação estudantil francesa, acima citada, foi agredido pela platéia, mas reagiu com um discurso em que indignado indagava: “Mas é essa a juventude que diz que quer tomar o poder?” Abaixo incluímos o discurso totalmente improvisado e inesperado, de Caetano Veloso na ocasião:

“Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, um tipo de música que não teriam coragem de aplaudir no ano passado! É a mesma juventude que vai matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem de assumir a estrutura do festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora! Vocês... não dá pra entender. Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabe a quem? Àqueles que foram na Roda Viva e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. E por falar nisso, viva Cacilda Becker! Viva Cacilda Becker! Eu tinha me comprometido a dar esse viva aqui, não tem nada a ver com vocês. O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira. O Maranhão apresentou, este ano, uma música com arranjo de charleston. Sabem o que foi? Foi a Gabriela do ano passado, que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar por ser americana. Mas eu e Gil já abrimos o caminho. O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil está comigo para acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez. Nós só entramos no festival pra isso. Não é Gil? Não fingimos. Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Entendeu? Eu só queria dizer isso, baby. Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! Junto com ele, estão entendendo? E quanto a vocês... O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! Fora do tom, sem melodia. Como é júri? Não acertaram? Qualificaram a

*melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver. Chega!*⁸²”

Esse desabafo tornou-se uma das suas mais importantes marcas, e acabou por caracterizar bem o clima que a própria música instiga e propõe. A reação da platéia parece que autentica, em vez de descredenciar, a proposta da canção-slogan “*É proibido proibir*” Não nos parece razoável que Caetano pretendesse “proibir” a platéia de se manifestar daquele jeito. Tratava-se de um festival, e isto inclui a presença de torcidas contra e a favor. Talvez o povo estivesse ansioso por outras apresentações, e não estivesse muito interessado em assistir a apresentação de Caetano com Os Mutantes, ao lado, como banda de apoio. A música de protesto, como já pudemos ressaltar anteriormente, neste capítulo, não era composta apenas para deitar palavras de ordem, mas havia o cuidado com o sabor da melodia, do ritmo e da harmonia, como qualquer composição que se preze. “*É proibido proibir*”, não. Parece que a preocupação única era a repetição do *slogan*. Provavelmente, e isto é apenas uma suposição, as vaias se dirigiram não à idéia do slogan, mas à maneira descuidada com que se construiu a música, com uma melodia simplória, de poucos acordes e de modo geral pouco agradável aos ouvidos. De qualquer forma, em termos de mensagem de protesto, a composição cumpriu o seu papel.

III.1.6 – ALEGRIA, ALEGRIA

Caetano Veloso (1968)

*Caminhando contra o vento, sem lenço, sem documento, no sol de quase dezembro, eu vou.
O sol se reparte em crimes, espaçonaves, guerrilhas em cardinales bonitas, eu vou
Em caras de presidentes, em grandes beijos de amor, em dentes, pernas, bandeiras, bomba
e Brigitte Bardot.*

*O sol nas bancas de revista me enche de alegria e preguiça, quem lê tanta notícia, eu vou,
por entre fotos e nomes, os olhos cheios de cores, o peito cheio de amores vãos.*

Eu vou, por que não, por que não?

Ela pensa em casamento, e eu nunca mais fui à escola, sem lenço, sem documento, eu vou

Eu tomo uma coca-cola, ela pensa em casamento e uma canção me consola, eu vou.

*Por entre fotos e nomes, sem livros e sem fuzil, sem fome, sem telefone, no coração do
Brasil*

82 FONSECA, Herbert. Caetano, esse cara. Rio de Janeiro: Revan, 1993. p.39

*Ela nem sabe até pensei, em cantar na televisão, o sol é tão bonito, eu vou
Sem lenço, sem documento, nada no bolso ou nas mãos, eu quero seguir vivendo, amor, eu
vou / Por que não, por que não ?*

Na contracapa do disco CAETANO VELOSO (1968), primeiro registro tropicalista (lançado meses antes do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circenses*), e que contém a música *Alegria, Alegria*, Caetano colocou um texto (propositalmente?) confuso que fala de um monte de coisas e ao mesmo tempo de nada, ou, quem sabe, escreve aquilo que nos dispusermos a ler (ver), se nos detivermos nas entrelinhas. Nelas talvez encontremos, se não tudo, o essencial que a hora pedia. Caetano parecia não querer ser claro, e daí mistura um monte de (des)informações, desde uma observação que teria sido feita por Miles Davis durante uma gravação até um recado para Gilberto Gil, avisando que “*hoje não tem sopa na varanda de Maria*”. E o tropicalismo era isso mesmo, essa mistura de informações, essa aparente desorganização, e digo aparente porque o objetivo do tropicalismo era mesmo instaurar o caos e a partir desse caos encontrar a criação, a novidade, a reconstrução. A letra de *Alegria, Alegria* é uma salada, um mosaico, mas mantém do início ao fim uma linha de aspiração à liberdade. Ainda que a letra desta música seja muito mais clara que o texto de apresentação da capa do disco, ainda assim trabalha com as entrelinhas e abusa das metáforas: “*eu tomo uma coca-cola, ela pensa em casamento*”. Talvez seja também um pouco disso que esteja impregnado na redação da contracapa. Não obstante, perdida no meio de tantas (outras) frases desse texto de apresentação, pinçamos uma declaração como essa:

“Eu gostaria de fazer uma canção de protestos de estima e consideração, mas essa língua portuguesa me deixa (louco) rouco. Os acordes dissonantes já não bastam para cobrir nossas vergonhas⁸³”.

Então, aqui encontramos Caetano fazendo uma paráfrase entre o tratamento formal e cordial assinalado como “protestos de estima e consideração” e o que ele gostaria de fazer (e fez) que era uma canção de protesto. Mas queria muito mais, e aproveita a *deixa* para desabafar que há uma espécie de grito preso na garganta: “*essa língua portuguesa me deixa rouco*”. Diz isso sem dispensar o trocadilho entre as palavras *louco* e *rouco*, como se

⁸³ Texto na contracapa do disco CAETANO VELOSO (1968)

estivesse louco pela angústia de não poder expressar tudo que pensa de modo claro, e rouco por ter tanta coisa presa na garganta.

Mas, além de tudo, e falando especificamente sobre *Alegria, Alegria*, podemos crer que uma das melhores demonstrações da influência do existencialismo sartreano sobre a Contracultura foi o fato de constar nessa letra⁸⁴, uma das mais conhecidas canções tropicalistas, que inclui o emblemático verso: “*Sem lenço sem documento, nada no bolso ou nas mãos*”, que é uma citação do livro “*As Palavras*”⁸⁵ de Sartre onde ele escreveu, textualmente, assim: “*O que eu amo em minha loucura é que ela me protegeu, desde o primeiro dia, contra as seduções da elite: nunca me julguei feliz proprietário de um talento: minha única preocupação era salvar-me – nada nas mãos, nada nos bolsos – pelo trabalho e pela fé.*” E é evidente que aqui Sartre não se refere à fé religiosa, pois a palavra fé atrela-se à idéia de ação, dentro do que ele defende em “*O existencialismo é um humanismo*”, que “*o homem não é senão o seu projeto, e ele só existe na medida em que se realiza, não é portanto nada mais do que o conjunto dos seus atos, nada mais do que a sua vida*”⁸⁶. Nada no bolso ou nas mãos lembra bem o conceito sartreano de que a existência precede à essência, ou seja, o homem lançado ao mundo, não vem com uma essência⁸⁷ pré-definida; ele se constitui a partir do nada, e se faz à medida da sua existência que é a sua vida em desenvolvimento.

III.1.7 – PARQUE INDUSTRIAL

Tom Zé (1968)

Antônio José Santana Martins, o Tom Zé, é um destacado compositor, cantor, arranjador e ator brasileiro que nasceu no longínquo município de Irará, no Estado da Bahia, no ano de 1936, Trata-se de um artista tido como um dos mais originais nomes da Música Popular Brasileira. Tom Zé participou da Tropicália tornando-se um talento respeitado no cenário da música nacional desde a década de sessenta, quando em conjunto

⁸⁴ A mesma frase também é utilizada em outra canção (Superbacana), do mesmo disco lançado em 1968.

⁸⁵ SARTRE, Jean-Paul. *As Palavras*. São Paulo: DIFEL, 1970 (1964) p. 34

⁸⁶ SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é um Humanismo* (1946).

⁸⁷ Sartre diz que o homem não tem qualquer determinação prévia acerca do seu destino ou função no mundo. Ele se autodetermina em sua própria existência.

com Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gal Costa estreou o espetáculo *Nós, Por Exemplo nº 2*, no Teatro Castro Alves, em Salvador, indo depois com esses mesmos parceiros musicais encenar em São Paulo o espetáculo *Arena Canta Bahia*, dirigido por Augusto Boal, quando então gravou o álbum que instaurou definitivamente o movimento Tropicalista, *Tropicália ou Panis et Circensis*, isto em 1968, ano em que conquista o primeiro lugar no IV Festival da Música Brasileira, da TV Record, com a canção *São, São Paulo, Meu Amor*. A música “*Parque Industrial*” uma das faixas desse mesmo disco que contém *São, São Paulo*, é uma canção-protesto que selecionamos para analisar como uma das mais notáveis criações da contracultura.

PARQUE INDUSTRIAL

Retocai o céu de anil / Bandeirolas no cordão
Grande festa em toda a nação / Despertai com orações
O avanço industrial / Vem trazer nossa redenção.
Tem garota-propaganda / Aeromoça e ternura no cartaz,
Basta olhar na parede / Minha alegria
Num instante se refaz / Pois temos o sorriso engarrafado
Já vem pronto e tabelado / É somente requestrar
E usar/ É somente requestrar
E usar/ Porque é made, made, made, made in Brazil.
Porque é made, made, made, made in Brazil.
A revista moralista / Traz uma lista dos pecados da vedete
E tem jornal popular que / Nunca se espreme
Porque pode derramar / É um banco de sangue encadernado
Já vem pronto e tabelado / É somente folhear e usar,
É somente folhear e usar.

Bem ao gosto do ufanismo da época, laureado pelo tal “milagre econômico” e aquela irrefreada corrida ao consumo que num período de expressivo avanço comercial e industrial levava as pessoas a admitirem que realmente era importante crer que tudo se resolveria com o progresso, e que ele sim traria consigo a solução de todos os problemas humanos, foi nesse cenário que Tom Zé cantou em “Parque Industrial” o verso que diz que “o avanço industrial vem trazer nossa redenção”.

KAMPMANN⁸⁸ diz em seu artigo “*O encanto do apocalipse*” que o compositor Tom Zé, inventou a Tropicália⁸⁹ no ano de 1967 sob a influência do existencialismo de Sartre e ainda teve Godard como referência em sua técnica de colagem. E acrescenta que podemos ver a citação tropicalista ainda presente em suas performances quando o assistimos se cobrindo com capas de plástico, óculos de proteção e capacetes, e ainda, à meia-luz, exibindo arranjos em tubos de metal afinados com esmeris. “*Só consigo me exprimir de forma muito limitada dentro das fronteiras da música*”, declara Tom Zé. “*Que remédio além de viver trazendo, sempre, as criaturas do império da não-música para o mundo da música?*”⁹⁰ Vemos uma desconstrução fenomenológico-musical na arte de Tom Zé. Na contracapa do disco Tom Zé (1968)⁹¹ lemos as seguintes palavras em um trecho inicial:

“Somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade. O sorriso deve ser muito velho, apenas ganhou novas atribuições. Hoje, industrializado, procurado, fotografado, caro (às vezes), o sorriso vende. Vende creme dental, passagens, analgésicos, fraldas, etc. E como a realidade sempre se confundiu com os gestos, a televisão prova diariamente, que ninguém mais pode ser infeliz. Entretanto, quando os sorrisos descuidam, os noticiários mostram muita miséria. Enfim, somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade.(As vezes por outras coisas também)”.

A fina ironia do texto acima mostra bem o clima artístico-ideológico que orientou as composições que constam neste disco de Tom Zé. Identificamos a contracultura nos manifestos anti-tecnocráticos que criticavam a ilusão do progresso que se impõe como mito para as sociedades capitalistas, especialmente as de terceiro mundo. Tom Zé aborda o movimento dos meios de comunicação de massa, especialmente a televisão, que vai ao encontro das necessidades de um povo carente de ilusão para lhes vender “felicidade”. Por isso ele diz que “*somos um povo infeliz, bombardeado de felicidade*”. A felicidade que nossa ilusão busca encontrar no consumismo de produtos divulgados pela mídia como se fossem nossa esperança de felicidade enquanto que as mais profundas necessidades, entre as quais a liberdade de expressão e o direito de ascensão social em condições de igualdade, nos são negadas.

A letra inteira de “*Parque Industrial*” trata exatamente disso. E com ironias e metáforas vai desfilando uma série de exemplos da nossa “doce ilusão”; como patriotismo: “*Retocai o céu de anil, bandeiras no cordão, grande festa em toda a nação*”, como a

88 KAMPMANN, Wolf. Tom Zé – O encanto do apocalipse. In: <http://www.tomze.com.br/art124.htm>

89 Na verdade foi Hélio Oiticica quem criou a idéia da tropicália e batizou uma de suas instalações com esse nome, juntando-se depois a ele, para um desenvolvimento maior, nomes como Tom Zé, Caetano e Gil.

90 Opus cit.

91 www.tomze.com.br

ilusão do progresso: “*O avanço industrial, vem trazer nossa redenção.*”; como o nacionalismo ufanista: “*Porque é made, made, made, made in Brazil.*”

E a tortura que se desenvolvia nos porões da ditadura militar: “*E tem jornal popular que nunca se espreme, porque pode derramar, é um banco de sangue encadernado.*”

III.1.8 – VIOLA ENLUARADA

Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle (1967)

O cantor e compositor Marcos Kostenbader Vale, nascido em 1943 no Rio de Janeiro, é um dos mais significativos artistas entre os ligados à música popular brasileira, principalmente nas décadas de sessenta e setenta. Além de cantar e compor, Marcos Valle, como é conhecido artisticamente, é violonista e pianista, e formou uma famosa parceria com o seu irmão, letrista, Paulo Sérgio Vale. Marcos iniciou sua carreira musical tocando piano em um trio formado por Edu Lobo e Dori Caymmi. Em 1964, um dos seus maiores sucessos, “*Samba de Verão*”, atingiu o segundo lugar nas paradas de sucesso nos Estados Unidos onde alcançou mais de setenta versões. “Também fez grande sucesso com “*Preciso Aprender a Ser Só*”, “*Mustang Cor de Sangue*”, “*Black Is Beautiful*”, “*Terra de Ninguém*” e “*Com Mais de Trinta*”. Mas foi “*Viola enluarada*” que retratou de forma bem concreta toda a ebulição política da época, sabendo-se que havia uma predominância do conteúdo de protesto na maioria dos sucessos entoados pela juventude brasileira na década de sessenta. A primeira gravação de “*Viola enluarada*” foi no LP de mesmo nome, onde a faixa-título foi gravada em dueto com Marcos Valle e Milton Nascimento. “*Viola enluarada*” teve o mérito de se afirmar como uma linda canção de protesto, e foi realmente um grande sucesso inclusive por sua melodia suave, criada em cima de uma rica harmonia. Na época “*Viola Enluarada*” tornou-se conhecida como um suave protesto, mas em nada teve qualquer demérito, pelo contrário, porque a sua letra, muito bem construída por Paulo Sérgio Valle, é forte, pungente, verdadeira e tocante.

VIOLA ENLUARADA

*A mão que toca um violão / Se for preciso faz a guerra
Mata o mundo / Fere a Terra
A voz que canta uma canção / Se for preciso canta um hino
Louva a morte.
Viola em noite enluarada / No sertão é como espada
Esperança de vingança / O mesmo pé que dança um samba
Se preciso vai à luta / Capoeira
Quem tem de noite a companheira
Sabe que a paz é passageira
Pra defendê-la se levanta
E grita / Eu vou!
Mão, violão, canção, espada
E viola enluarada / Pelo campo e cidade
Porte-bandeira, capoeira / Desfilando vão cantando
Liberdade!*

Marcos Valle em entrevista, lembrando-se de seus maiores sucessos, diz que “*O viola enluarada é totalmente de protesto e bem brasileiro mesmo*”⁹². E, assim, com essas palavras ele define o propósito da letra escrita por seu irmão e parceiro em uma das suas mais populares canções. Trata-se de uma letra cheia de antíteses que encerram tanto a possibilidade do afago quanto de agressão, tanto de paz, quanto de guerra.

Diversas antíteses são encontradas em “Viola enluarada”. Por exemplo: *tocar um violão (versus) fazer a guerra, matar o mundo, ferir a terra*. Parece que a suavidade da melodia que logo em seus primeiros acordes nos sugere uma linda canção de amor, pretende esse efeito mesmo, porque parece uma proposta de paz, feita, porém por quem se dispõe à guerra, se preciso for. E também evoca suavidade e poesia a proposta de se cantar uma canção, mas não se esquivar da coragem de louvar a morte, e esse “dar boas vindas” à morte soa como uma entrega fatal a uma causa que se considera vital. É a expressão de

92 Entrevista disponível no dia 19/02/2007 em http://www.freakium.com/edicao4_marcosvalle.htm

uma viola romântica (*versus*) a viola como espada. A viola ao luar que pode se transformar em arma e ir à luta pela liberdade, porque o mesmo pé que sabe sambar também sabe lutar capoeira.

Essas antíteses trazem bem clara a mensagem de que se somos capazes de aderir à pacífica proposta de paz, sabemos também reagir à altura diante da provocação da guerra.

E a letra continua no jogo de antíteses, mostrando que a condição de tranqüilidade pode não durar muito, diante da possibilidade de ataque: “*Quem tem de noite a companheira, sabe que a paz é passageira. Pra defendê-la se levanta, e grita eu vou*”.

O final da canção apesar de certa forma sugerir a imagem de uma passeata, armada, em nome da liberdade, não deixa de expor ternura:

Mão, violão, canção, espada e viola enluarada, pelo campo e cidade, porta-bandeira, capoeira, desfilando vão cantando: Liberdade!

São versos que lembram a máxima de Ernesto Che Guevara⁹³: “*É preciso endurecer, porém sem jamais perder a ternura*”.

III.2 – No teatro

Sartre expôs sua doutrina não somente em obras filosóficas, mas também através da dramaturgia e da literatura. E podemos questionar de que maneira suas teorias e sua postura de “intelectual engajado” influenciou o teatro e o cinema brasileiros na contracultural década de sessenta, ou seja: qual foi, na época, a efetiva influência exercida pelo existencialismo sartreano na arte cine-teatral brasileira? PATRIOTA (2007) coloca que “o século XX, denominado o “Século de Sartre”, pode também ser identificado como “um tempo de guerra”. E acrescenta que talvez tenha sido o século que “*mais intensamente vivenciou os embates entre arte e política*”. Nunca é demais lembrar que Sartre se fez presente no cenário teatral brasileiro na dupla condição de dramaturgo e intelectual, além de ser personalidade de indiscutível destaque na filosofia, fazendo com que sua obra teatral fosse olhada de modo muito especial. Para melhor compreensão dessa seqüência histórica, e olhando um tempo um pouco anterior à década de sessenta, ela diz que na história do nosso teatro há a idéia recorrente de que a década de quarenta é o

⁹³ Che Guevara (1928-1967) Médico argentino, militante, idealista, opôs-se de forma implacável à exploração capitalista. Morreu na Bolívia, em combate.

momento da *modernidade* da cena teatral. E à luz dessa perspectiva Jean-Paul Sartre foi encenado.

“Ao representar peças estrangeiras entrávamos na posse de um patrimônio a que também tínhamos direito – e nem foi outro o processo pela qual manifestações literárias de tão fortes raízes nacionais como o romantismo e o modernismo se aclimataram em solo brasileiro. Encenar um Sartre significou em certo momento uma aventura revolucionária.”⁹⁴

Num momento em que o mundo impactado tomava conhecimento do sucesso da Revolução Cubana, em 1959, nascia no teatro brasileiro uma inédita vinculação explícita entre Arte e Política, além do propósito de engajamento em prol de causas populares, foi nesse contexto que aconteceu importante identificação entre interesses dramaturgicos dos teatrólogos brasileiros e Jean-Paul Sartre, que veio ao Brasil em 1960, oriundo de Cuba, onde assistiu ao sucesso da Revolução. Aqui ele teve diversos encontros fundamentais ao aprofundamento da sua influência sobre a nossa arte teatral e cinematográfica. Muitos artistas falaram sobre a importância dos textos sartreanos em suas formações. José Celso Martinez Corrêa, diretor de teatro, por exemplo, diz que muito antes já lia Sartre e conseguia localizar nos textos dele certos pontos de identificação com a contracultura e o tropicalismo. E como exemplo diz:

“a minha geração sentia que tinha que se virar por ela mesma. Aí entrava a noção sartreana de “liberdade”, de que não tem desculpa, de que você tem que se atirar nas coisas mesmo. Não tem pai, não tem mãe, não tem ditadura que lhe justifique, não tem opressão, não tem nada! Ou você age ou você se fode. Você tem que se virar? Se vire! (...) Com o Sartre eu fui descobrindo o que a minha geração descobriu principalmente com Cuba: a idéia de que não tem “jeito”, a gente tem é que se virar. Se você não acontece, não acontece nada. “O dever do revolucionário é fazer a revolução”: essa frase, essa noção da filosofia sartreana não batia como slogan, não! Ela te entregava à vida”.⁹⁵

Já Luiz Carlos Maciel explicou que a atração pela rebeldia certamente não fora sua, mas de toda a geração, porque era sentida por cada um deles. A negação romântica parecia-lhes o valor mais criado na história da cultura ocidental. A trajetória intelectual de

⁹⁴ PATRIOTA, Rosangela. *História, cena, dramaturgia: Sartre e o Teatro Brasileiro. Nº07-2007, Nuevo Mundo Mundos Nuevos, mis em ligne lê 12 janvier 2007, référence du 8 février 2007, disponível em <http://nuevomundo.revuer.org/documents3307.html>*

⁹⁵ CORRÊA, José Celso Martinez. Romper com a Família, Quebrar os Clichês. In: Staal, Ana Helena Camargo. (Org.). José Celso Martinez Corrêa – Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 27; 30; 31.

Maciel, por exemplo, atravessou vários fascínios. O primeiro deles foi o existencialismo e informa que um dos primeiros livros adultos que leu, ainda adolescente, foi “*O sentimento trágico da vida*”, de Miguel de Unamuno. Essa experiência poderosa e angustiante o levou para o existencialismo. Leu também Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger, Sören Kierkegaard e outros quando ainda era praticamente um menino. O reconhecimento de que o homem é absurdo, uma paixão inútil, foi fundamental em sua formação e na de seus companheiros de geração. Ele acrescenta que se Camus diz que o único problema filosófico realmente sério é o suicídio, eles não estavam dispostos a morrerem tão jovens. Queriam viver. E, para isso, era preciso encontrar um valor na vida, um sentido. E foi assim que a necessidade de organizar o mundo se apresentou como resposta diante da perplexidade daquela geração em face do absurdo metafísico. Sartre na opinião de Maciel foi o pensador que melhor os conduziu nesse caminho áspero. Sua geração foi, então, marcada pela política. Eles achavam que tinham a missão sagrada de libertar o país da dominação, o povo da exploração, suas vidas da neurose e o planeta da catástrofe. E o meio adequado para atingir tais objetivos era a política. Pelo menos foi isso que Sartre ensinou.⁹⁶

As colocações de José Celso demonstram que já havia um raciocínio existencialista naquela geração, antes mesmo de entrarem em contato com as idéias de Sartre. É comum se dizer que já se nasce existencialista, e que a adesão ao pensamento sartreano é nada mais que a confirmação de algo que já existe na escolha da pessoa. Trata-se de um modo de vida, um jeito de ser. E é um jeito construído a partir de uma doutrina de ação, que é o existencialismo, uma filosofia da prática cotidiana individual, para a qual não há desculpas deterministas ou fatalistas: o homem torna-se aquilo que decide (ou consegue) ser. Já Luiz Carlos Maciel leu Miguel de Unamuno, existencialista espanhol, além de Camus, Heidegger e Kierkegaard, todos existencialistas, formando um arco que cobre tanto o existencialismo cristão de Unamuno até às idéias filosóficas de Heidegger que serviram de base à Sartre na construção de “*O Ser e o Nada*” e também Kierkegaard que foi, simplesmente, o criador do Existencialismo. Interessante observar que o livro de Unamuno citado por Maciel discute a mais profunda questão existencialista, grande ânsia de nossas almas, a angústia da existência da morte, o absurdo da morte que leva o homem

⁹⁶ Maciel, Luiz Carlos. *Geração em Transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 25-26.

a perguntar: por quê? acompanhado da constatação existencialista de que se a morte é certa, a vida é um absurdo; mas no lugar de nos perguntarmos “por quê?” continua Unamuno, deveríamos perguntar “para quê”, uma vez que a finalidade dessa ânsia é viver sempre, e não conhecer sempre (que é tarefa da razão).

São, enfim, dois depoimentos que mostram o pensamento sartreano fertilizando idéias intelectuais e artísticas de jovens na década de sessenta. A contundência do pensamento existencialista sartreano os movimentava no sentido de uma reflexão sobre suas próprias condições individuais e também como cidadãos. Assim, eram – principalmente - as atitudes públicas de Sartre que estimulavam as ações políticas nos trabalhos teatrais. Tais atitudes chamavam a um engajamento, que – como sabemos - se traduz em ações de revolução e não de rebeldia. Foi também Luiz Carlos Maciel que fez uma análise diferencial que mostrava o engajamento de Sartre como provocador da atitude revolucionária:

“O projeto original da geração posterior ao TBC foi, não mais a ascensão social, mas a transformação da sociedade. Seu processo de amadurecimento humano e artístico coincidiu com um processo geral de radicalização política verificado no Brasil, no início da década de 60. Esses jovens pequeno-burgueses, marginalizados como seus colegas mais velhos, embora dotados do mesmo apuro estético e cultural que eles, descobriram um sentido mais amplo para seu conflito original com os valores tradicionais: a esperança de uma sociedade mais justa e mais humana. Iniciou-se um processo quase geral de esquerdização do teatro brasileiro. Ninguém queria mais ser grã-fino; pelo contrário, aspirava-se por um teatro popular. Ninguém mais se encantava com a Forma, a Beleza ou a Arte; pelo contrário queria se entregar às platéias mensagens filosófica e politicamente conseqüentes.”⁹⁷

Parece que a ilusão do desenvolvimento econômico que permeou toda a década de sessenta e atraía as pessoas como se todos os problemas humanos fossem ser resolvidos pelo astronômico progresso prometido, deu lugar a uma visão de transformação da sociedade e não de simples ansiedade pelo crescimento econômico capitalista. Não se queria ascensão social, se queria transformação social com uma sociedade mais justa e mais humana. E o teatro impregnou-se bem desse ideal, de luta por justiça social, bem ao estilo das pregações sartreanas de engajamento. E os textos teatrais traziam histórias existenciais, cotidianas, dramatização dos conflitos do homem mostrando que há saídas e

⁹⁷ Maciel, Luiz Carlos. Quem é quem no Teatro Brasileiro. Arte em Revista: Teatro. São Paulo: Kairós, outubro de 1981, n. 6, p. 73; 75.

que é possível construir uma nova realidade social a partir do engajamento pessoal. Durante a ditadura o tema liberdade tomava uma multiplicidade de sentidos que enriqueciam trabalhos teatrais que tratavam essa questão contribuindo, de forma preponderante, ao debate, como podemos verificar olhando os maiores sucessos em cartaz nos teatros brasileiros na década de sessenta. Assim, se fizeram presentes, como ingredientes estimuladores da reflexão, diversas idéias e atitudes identificadas com a *contracultura*, que, não poucas vezes, foram incompreendidas em função da existência de um Estado Autoritário.

III.2.1 – O REI DA VELA

JOSÉ CELSO MARTINEZ (1967)

“O Rei da Vela” foi escrita em 1933 por Oswald Andrade (1890-1954) quando ele se encontrava em condições financeiras bastantes desfavoráveis e a história retrata a frustração de Oswald que sem alternativas fazia empréstimos com agiotas. Essa relação com agiotas é que gerou o personagem similar em O Rei da Vela, ainda que o texto vá além dessa vivência pessoal do autor e trate claramente do esquema sócio-econômico do país.

A história⁹⁸ se inicia no escritório do agiota Abelardo I, “O Rei da Vela”. Burguês enriquecido à custa da privação alheia, Abelardo I também fabrica velas, produto de consumo certo em um país cheio de superstições, onde todo habitante, antes de morrer, exige uma vela na mão. A vela simboliza a incipiente industrialização do Brasil, onde ainda não se fabricavam sofisticados produtos de consumo.

No primeiro ato, demonstram-se várias facetas de Abelardo II, empregado de Abelardo I. Vários devedores são mostrados gritando através de uma jaula. Transcorre uma cena em que são examinadas as contas dos clientes, dando uma idéia do funcionamento do escritório, entra Heloísa de Lesbos, noiva de Abelardo I. Até mesmo a escolha dos nomes é irônica: Abelardo e Heloísa são dois famosos amantes da Idade Média. Mas, entre os noivos de Oswald, não há idealismo: Heloísa casa-se por interesse, fato sabido por Abelardo I, que também vê vantagens na aliança. Heloísa é membro de uma família da

⁹⁸ Opusa ciit

aristocracia rural falida e Abelardo I, um burguês em ascensão. Este casamento é uma metáfora: com ele, Oswald simboliza a união entre essas duas classes sociais.

Surge um intelectual, Pinote, que Oswald aproveita para situar a relação entre os intelectuais e artistas com o poder: ou o artista aceita seu compromisso social ou, como Pinote, decide servir à burguesia. Com a saída de Pinote, um diálogo entre Abelardo I e Heloísa volta a situá-los como elementos das classes abastadas, que vivem do suor dos trabalhadores. Em seguida, Abelardo I prepara-se para a chegada do representante do capital estrangeiro, Mr. Jones. Com esta última personagem, Oswald completa o triunvirato que rege o país: a aristocracia rural (Heloísa) que se une à burguesia nacional (Abelardo I), para melhor servir ao capital internacional (Mr. Jones).

Assim, logo no início do segundo ato, que se passa em uma ilha tropical na baía de Guanabara, surge Heloísa em franca camaradagem amorosa com Mr. Jones. Oswald concentra em uma mesma família vários desvios (em geral sexuais), para mostrar a decadência da aristocracia rural. Assim, Heloísa de Lesbos possui, como o próprio nome indica, tendências homossexuais. D. Cesarina, sua mãe, mostra-se francamente acessível às investidas amorosas de Abelardo I. Totó Fruta-do-Conde, o irmão homossexual, acaba de roubar o amante da irmã, Joana, sarcasticamente apelidada de João dos Divãs. O coronel Belarmino, pai de Heloísa e chefe da família, suspira por um mundo em decadência, o mundo da aristocracia rural. E Perdigoto, outro irmão da moça, bêbado e jogador, é um fascista que planeja organizar uma “milícia patriótica” para conter os colonos descontentes – idéia que interessa a Abelardo I, desde que ela possa ser utilizada para a manutenção da ordem social de que depende sua riqueza.

Os conflitos e problemas na área sexual-comportamental seguem identificados com o processo de decadência aristocrática rural. O americano passa a se interessar pelo motorista, D. Poloca, mais alta representante das tradições aristocratas e ainda virgem com mais de setenta anos, apresenta-se finalmente tentada a passar uma noite com Abelardo I.

O último ato, tortuoso e alegórico, ocorre novamente no escritório de usura. Abelardo I foi roubado por Abelardo II, o ladrão. Morre o homem, mas o sistema permanece. Antes de morrer, Abelardo I, mostra-se uma personagem consciente ao discutir como Abelardo II, garantido que a burguesia está condenada e que os proletários se unirão para tomar o poder. Mas até que esse dia chegue, os dois, aristocracia rural e burguesia nacional,

continuarão submetidos ao americano – o capital estrangeiro. Apesar de sua consciência, pede uma vela antes de morrer. Recebe uma vela das mais baratas e, falido, “O Rei da Vela” será enterrado em uma vala comum. A peça termina aos acordes nupciais do casamento de Abelardo II com Heloísa. O sistema de substituição, onde um cai e o outro o substitui, é a engrenagem presente na sucessão de “Abelardos”, onde não há modificação no jogo e nas regras, um ciclo vicioso onde sempre haverá “*Good bussines!*” (ANDRADE, 1993. p. 88).

O advento do tropicalismo em 1967 trouxe ao teatro brasileiro uma nova opção estética, que substituiria padrões idealizados de “bom gosto” por uma “arte suja”, muitas vezes rejeitada pela cultura habitual. Com a montagem teatral de “*O Rei da Vela*”⁹⁹ de Oswald de Andrade, deu-se início ao relacionamento entre teatro e tropicalismo. O procedimento pelo gesto e não pela palavra foi uma novidade afinada com a idéia existencialista de compreensão: compreendemos a ação, porque o homem é aquilo que faz. O tônus experimental da peça do existencialista José Celso combinou circo, chanchada, ironia fina, sexo e pornografia, gerando tanto fascínio quanto revolta em partes diferentes do público assistente. A montagem investia na ação e ela é que dava vida ao texto, bem ao gosto do que Sartre pregara sete anos antes no Brasil, na presença de José Celso, que, aliás, teve com ele um encontro em São Paulo em 10 de setembro de 1960, também reunindo Augusto Boal e Cacilda Becker, numa mesa-redonda que tratou da dramaturgia de Sartre e de questões relativas ao teatro popular, conforme noticiado pelo Jornal *O Estado de São Paulo*.¹⁰⁰

III.2.2 - O ABAJUR LILÁS

PLINIO MARCOS (1969)

Aqui destacamos outro importante autor, que na década de sessenta foi um exímio criador de idéias contraculturais em seu teatro engajado. Trata-se de Plínio Marcos de Barros¹⁰¹, que nasceu em Santos (SP) em 1935, e suas incursões ao mundo do circo, desde os 16 anos, definiram seus caminhos, sendo que aos 19 anos, já fazia o palhaço Frajola e

⁹⁹ ANDRADE, Oswald. “O Rei da Vela”. São Paulo: Globo, 1993.

¹⁰⁰ “Sartre: a verdade do teatro é a instauração do escândalo”. In: O Estado de São Paulo, 11 de setembro de 1960.

pequenos papéis como ator em diversas companhias circenses e de teatro de variedades. Em 1958, conheceu a jornalista e escritora modernista Pagu — Patrícia Galvão. Ela e seu marido Geraldo Ferraz, também jornalista e escritor, abriram os horizontes intelectuais dos jovens atores envolvidos no movimento de teatro amador de Santos, inclusive Plínio, apresentando-lhes textos de dramaturgia moderna.

Nesse mesmo ano, impressionado pelo caso verídico de um jovem estuprado na cadeia, escreve "*Barrela*", cuja carreira seria premonitória da vida profissional do autor: por sua linguagem a peça permaneceria proibida durante 21 anos. Em 1960, com 25 anos, foi para São Paulo trabalhar de camelô, mas logo estaria trabalhando em teatro, como ator, administrador, *faz-tudo* em grupos como o Arena, a companhia de Cacilda Becker e o teatro de Nídia Lycia. Desde 1963, produzia textos para a TV de Vanguarda, programa da TV Tupi, na qual também atuou como técnico. No ano do golpe militar, fez o roteiro do show "*Nossa gente, nossa música*".

Em 1965, conseguiu encenar "*Reportagem de um tempo mau*", colagem de textos de vários autores, que ficou apenas um dia em cartaz em função da censura, e Plínio terá toda a sua carreira profissional vivida sob o signo da censura, em relação a qual nunca aceitaria fazer concessões, sendo intensamente produtivo e sempre norteado pela cultura popular. "*Dois perdidos numa noite suja*" (1966), "*Navalha na carne*" (1967) e "*O abajur lilás*" (1969) foram peças sistematicamente perseguidas. Plínio Marcos faleceu em 1999, aos 64 anos, em São Paulo.

Uma peça da dramaturgia nacional que permite boas comparações com a obra de Sartre é "*O abajur lilás*", cuja temática vincula-se à de "*A prostituta respeitosa*" de autoria de Sartre. A história começa mostrando Dilma e Célia que vivem no apartamento de Giro, homossexual, já velho, que as explora. Dilma se acomoda, pois se apegou à idéia do filho de quem precisa cuidar porque não quer vê-lo tornar-se "veado"; Célia é alcoólatra, e alimenta um imenso ódio de Giro. Célia quer que Dilma lhe empreste dinheiro para comprar uma arma e matá-lo, mas Dilma não aceita o acordo, e justifica seu comodismo pela idéia do filho que precisa alimentar. Célia quebra objetos no quarto, começando por um abajur. Giro reage e ameaça a ambas, mas o código de ética entre elas não admite a delação, e as duas tem de pagar pelo estrago do abajur.

¹⁰¹ PAGLIA, Mirian. "*Histórias das quebradas do mundaréu*". São Paulo: Editora de Cultura Ltda, 2004, p.153.

Giro traz uma nova moça para habitar o quarto. Leninha, que diz ter ingressado naquela vida por vontade própria, mas acredita que pode “levar Giro no bico” – e até consegue que ele compre novo abajur, lilás, e que troque as roupas da cama comum às três. Leninha afirma querer apenas cuidar da própria vida:

LENINHA diz à Dilma: (...) As coisas que tu devia fazer, tu não faz. E engana que é por causa do teu filho. Eu não entro. Tu não faz porque não é de fazer. Quem tem cu tem medo. E tu dá a desculpa do filho. Mas vai botar ele na merda.

Célia, em novo ataque de ira, quebra outro objeto no quarto; as três saem. Osvaldo, o “leão-de-chácara” de Giro, ao entrar no quarto quebra novos objetos para incriminar as prostitutas e dar vazão ao seu desejo sádico de violência. Giro sabe que a inconformada é Célia, mas deseja, sobretudo, romper o código de ética existente entre elas, envergonha-las até à delação. Dilma desmaia sob tortura, e é poupada. Leninha, sob a ameaça de pau-de-arara delata Célia, que é assassinada a tiros por Osvaldo.

Nessa história identificamos uma metáfora do regime imposto pela ditadura militar instalada no Brasil a partir de 1964, muito embora, apesar de metafórica, a peça de Plínio Marcos foi proibida pela censura – que apesar de incapaz de identificar a metáfora, apegou-se a padrões morais para criticar a maneira crua com que Plínio Marcos tratava a questão da prostituição com uma linguagem tão própria, bem apropriada aos diálogos correntes entre os tipos sociais que constam em “*Abajur lilás*”. Literatura popular é o que Plínio Marcos a partir dos seus personagens marginalizados mergulhados existencialmente em seus conflitos pessoais, tanto apresentando idéias a respeito dos diversos modos de opressão como também a necessária solidariedade.

A dramática situação de Leninha que apenas luta pela sobrevivência, mesmo tendo que fazer concessões ao poder (que na peça é representado por Giro), se aproxima daquilo que é vivenciado por Lizzie, em “*A prostituta respeitosa*” de Sartre, onde ele trata do tema da opressão social igualando em condição, um negro e uma prostituta branca, que é a Lizzie. O negro é falsamente acusado de ser um dos que tentaram estuprar Lizzie no trem que a trazia de Nova Iorque para uma pequena cidade racista do sul dos Estados Unidos. Na verdade quem a incomoda é um rapaz branco, de família tradicional de políticos do sul, este acaba atirando e matando um dos negros no trem, o outro consegue escapar. Vai procurar refúgio no apartamento de Lizzie, é apenas ela quem pode testemunhar a seu favor.

Mas Lizzie é envolvida pelo discurso emotivo do senador Clarke, tio do rapaz que matara o negro e tentara estuprá-la. Tal personagem apela para os mais caros valores da sociedade americana para que Lizzie salvasse seu sobrinho e culpasse o negro em seu testemunho: a família, a tradição, a propriedade... Lizzie, discriminada como o negro, deseja, sobretudo, ser aceita por essa mesma sociedade que a marginaliza e, para isso, mesmo sabendo da inocência do negro, acaba por assinar o testemunho que o faz culpado. O negro será morto por Fred, filho do senador, que fará de Lizzie sua amante.

Sartre pretende, nessa peça, denunciar os instrumentos utilizados por um sistema opressor para fazer com que os marginalizados conformem-se com sua condição, alienem-se à imagem que deles faz o opressor: Lizzie oferece ao negro, procurado pelos brancos para ser linchado, uma arma para se defender, ele recusa:

Lizzie – E se você vir o filho do senador, trate de acertar nele, pois foi ele quem tramou tudo. Nós estamos encurralados, não estamos? De qualquer maneira é a nossa última história, porque, estou lhe dizendo, se eles te encontrarem aqui em casa, não dou um tostão pela minha pele. Então é melhor morrer com bastante companhia. (estende o revólver para ele). Pegue! Estou lhe dizendo para pegar!

O Negro – Não posso, dona.

Lizzie – O quê?

O Negro – Eu não posso atirar em brancos

Mesmo sabendo da inocência do negro, Lizzie duvida de seus próprios olhos, afinal todos os brancos “de bem” na cidade não poderiam estar enganados:

Lizzie – Eles dizem que um negro sempre fez alguma coisa.

O Negro – Eu nunca fiz nada. Nunca. Nunca.

Lizzie – (atônita) – Já nem sei mais onde é que eu estou. (pausa). Mesmo assim, uma cidade inteira não pode estar totalmente enganada. (pausa). Merda! Não estou entendendo mais nada.

Quando Fred, o filho do senador, volta ao apartamento de Lizzie, para dizer que ela é o demônio – seu desejo interdito pelos rígidos códigos sulistas – por tê-lo enfeitado, Lizzie tem o impulso de matá-lo, mas é apelando para a tradição de sua família que ele consegue dissuadi-la do seu intento e fazê-la aceitar o papel de sua amante, que deve tornar possível todos os seus caprichos:

Fred (avançando lentamente para cima dela) – O primeiro Clarke desmatou uma floresta inteira sozinho e matou dezesseis índios antes de perecer em uma emboscada; o

filho dele construiu esta cidade quase toda; ele era íntimo de Washington e morreu em Yorktown, pela independência dos Estados Unidos; meu bisavô era o chefe dos Vigilantes, em São Francisco, e salvou vinte e duas pessoas durante o grande incêndio; meu avô voltou a se estabelecer aqui, mandou escavar o canal do Mississipi e foi governador do estado. Meu pai é senador, eu serei senador depois dele; sou seu único herdeiro homem e o último com o sobrenome da família. Nós fizemos este país, e a sua história é a nossa história. Houve Clarke no Alaska, nas Filipinas, no Novo México. Você ousará atirar na América toda?

Como Leninha de “*O abajur lilás*”, Lizzie não é uma prostituta decrépita, pensa ter o controle sobre a própria situação, quer apenas cuidar de sua vida; mas, como Leninha, é envolvida na malha de relações sociais de opressão que a levam à delação; e, pior que Leninha, ao falso testemunho. Seu drama: deseja pairar sobre as relações sociais, pensa poder, com lábia conciliadora, controlar o opressor. Através da metáfora da prostituição, Plínio Marcos e Jean-Paul Sartre nos mostram que numa sociedade opressora não há como não assumir uma posição.

III.2.3 – DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA

PLÍNIO MARCOS (1966)

Não poderíamos deixar de fora este primoroso texto existencial do teatro de Plínio Marcos, escrito em 1966. *Dois perdidos* é uma das peças mais requisitadas para montagem entre todas desse autor. Sua criação foi inspirada no conto de Alberto Moravia, “*O Terror de Roma*”. Sobre Moravia, LOBATO (2003) escreveu na Revista Isto é:

“Na sua rotina diária de escrever, o italiano Alberto Moravia (1907-1990) se sentava à frente da máquina às 9h, levantava-se às 13h, dava um espaço no meio da tarde e retornava no fim do dia. Seria um burocrata da escrita, não fosse o rico existencialismo que salta de suas obras. Considerado um dos maiores autores de ficção do século XX, Moravia é um mestre no jeito de observar a vida”¹⁰².

Enzo Siciliano, ao prefaciar a coletânea¹⁰³ de contos de Alberto Moravia, comentou que o escritor italiano, assim como Sartre e Camus, situou sua escrita num sentido mais “intransitivo” (tomo emprestado o termo de Roland Barthes: “intransitivo” enquanto não finalista e mais experimental). A narrativa desses intelectuais-escritores abre-se para

¹⁰² LOBATO, Eliane. Quase bons. In: Isto é. Ed. 1747, de 26/03/2003.

experimentações e errâncias, nas quais a esperança de encontrar um porto seguro é esquecida, devido à grande desesperança e desilusão em querer viver numa sociedade justa e igualitária. Essas questões, macro-estruturais, ficaram do lado de fora, e, a partir desses escritores, a escrita inscreve o sujeito, cada vez mais, num mundo de pura representação individual.

Dois perdidos é um texto focado no drama humano em sua mais extrema condição existencial. O texto é pesado, não no sentido de fealdade ou inconveniência, mas porque vai fundo na realidade da luta por sobrevivência em condições desfavoráveis. É um texto cruel no sentido etimológico que ROSSET¹⁰⁴ (2002) coloca: cruel, de *Cruor*, de onde deriva *crudelis* (*cruel*) assim como *crudus* (*cru*, não digerido, indigesto) significa, por exemplo, a carne em seu estado mais natural possível, ensangüentada, sem nenhum tipo de preparo que a suavize. Assim, como Sartre assinalou, a realidade humana se mostra completamente absurda, cruel – e indigesta – se a desirmos de tudo que é estranho a ela, de toda teoria e ilusão que empregamos para eufemizá-la, se a deixarmos em estado cru e a considerarmos somente em si-mesma, então iremos nos deparar com a crueldade da vida tal como retratada em *Dois perdidos*. A peça o tempo todo faz descer as cortinas da realidade para revelar uma realidade sem disfarce. A linguagem utilizada em *Dois perdidos*, como é característica de Plínio Marcos, é pesada. Mas torna-se leve quando somos capazes de compreender que ela é comum aos lugares e personagens representados no drama, e sem ela, a encenação soaria irreal.

Dois perdidos numa noite suja é uma história em que dois personagens miseráveis e sem perspectivas tentam sobreviver ao caos em que se encontram. O cenário é um modesto quarto de hospedaria, onde Paco e Tonho se encontram. Sem perspectivas de vida pensam em fazer algo urgente para mudar suas condições sociais. Como toda relação doentia, os dois se completam e se reforçam mutuamente. Juntos planejam um assalto categorizando o drama do imigrante deslocado na cidade grande e a inevitabilidade do crime para quem não dispõe de condições dignas de sobrevivência. Depois do assalto executado a dinâmica da dupla se torna ainda mais simbiótica, conflitada e beirando a um desfecho fatal.

¹⁰³ MORAVIA, Alberto. Contos Dispersos. São Paulo: Bertrand Russel, 2003

¹⁰⁴ ROSSET, Clément: O Princípio de Crueldade, Rio de Janeiro, Rocco, 2002, p. 41.

A peça constrói um clima sufocante, amargurado, protagonizado por duas vidas que se encontram e se chocam em um mesmo mundo sem horizontes e sem soluções, pleno em sofrimentos e frustrações. Além do clima existencial que a situação impõe, há um importante apelo social que nos constrange diante de tão autêntica realidade, retratada por uma linguagem, de tão espontânea não choca, mas toca-nos profundamente.

III.2.4 - OS CONVALESCENTES

JOSÉ VICENTE (1970)

O dramaturgo mineiro José Vicente de Paula¹⁰⁵, em sua obra retrata a rebeldia e a poesia bem próprias à geração da contracultura. Aos 12 anos foi estudar no Seminário de Guaxupé, era o ano de 1957, mas dali a sete anos deixa o seminário e vai para São Paulo ingressar em uma Faculdade de Direito, abandonada dois anos após. Finalmente José Vicente forma-se em Filosofia na USP. Quanto ao teatro, em 1967, José Vicente escreve “*Santidade*” que é o seu primeiro texto teatral, versando sobre um ex-seminarista que vivia em São Paulo com outro homem, um amante de quem dependia financeiramente. Só que ele recebe a visita de um irmão que logo será ordenado Padre, e isto coloca em dúvida sua vocação religiosa. Esta montagem, que seria dirigida por Fauzi Arap foi censurada pelo marechal Costa e Silva, em 1968, de forma inédita, uma vez que ele próprio, o presidente, foi para a televisão e declarou que “*aquele era o exemplo de espetáculo que jamais seria encenado no país*”.

José Vicente estreou no teatro em 1969, com “*O Assalto*”, peça que obteve sucesso instantâneo e fez do mesmo um nome conhecido no meio teatral brasileiro ao lado de autores do porte de Leilah Assumpção e Antônio Bivar, dramaturgos de renome que apesar de adotarem caminhos diferentes estão sempre escrevendo a respeito da vida íntima dos seus personagens, aprofundando os conflitos até suas últimas conseqüências. Assuntos como homossexualismo e religião estão sempre prontos a serem debatidos nas peças de João Vicente, onde recebem um tratamento com enfoque bastante existencial e subjetivo, com uma tessitura de diálogos tocando o absurdo. O texto de “*Os Convalescentes*” aborda

¹⁰⁵ LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

a questão da prostituição masculina com Victor (o bancário) assediando Hugo, que é o faxineiro (numa época em que pouco ou quase nada se falava sobre assédio sexual). Sobre a peça “*Os Convalescentes*”, o próprio José Vicente diz, em entrevista ao Jornal O Estado de São Paulo, que: “*Era uma visão sartreana do mundo. Fui criticado muito pelo Yan Michalski, que achava a peça pretensiosa. Mas ela faz parte de uma obra - e uma obra só faz sentido se for coerente. ‘Os Convalescentes’ foi escrita numa época em que o terrorismo era moda e ser engajado na esquerda era a posição dos intelectuais, embora minha peça fosse contra o terrorismo*”.¹⁰⁶

Na crítica acima referida, o crítico Yan Michalski¹⁰⁷ acusa o diretor de se fechar no existencialismo e nas referências da geração jovem de Ipanema.

III.3 – No cinema

Um roteiro cinematográfico é existencial quando fala das coisas como elas são para o indivíduo em sua perspectiva individual, quando trata das coisas de dentro, da intimidade, da paz ou da inquietação, do medo e da confiança, quando fala da angústia, da ousadia que temos ou queremos, das contradições que vivemos, das loucuras que tememos ou com as quais nos encantamos, quando fala de inseguranças, desejos, futilidades e grandezas.

A identificação de uma temática existencialista em filmes de Ruy Guerra, Glauber Rocha, Ozualdo Candeias e Walter Khouri, não cria nenhuma ligação entre eles. O cineasta pode ser do cinema novo como Rui e Glauber, pode ser do cinema marginal como foi rotulado Ozualdo Candeias, ou ser um cineasta erótico-burguês como tratavam a cinematografia de Walter Hugo Khoury, e - mesmo assim - todos podem adotar uma temática existencialista em alguns de seus filmes sem que isso os obrigue a sustentar laços de qualquer categoria. É importante esclarecer isto porque temos uma tendência geral de enfeixar a obra dentro de uma identificação categórica rígida como se o artista não pudesse fazer nada diferente daquilo que foi enquadrado pela mídia, pela crítica ou pela academia com sua mania de classificar e rotular tudo, como se as pessoas que apreciam as obras não

¹⁰⁶ Jornal O Estado de São Paulo. Cad. 2 -15/03/1997 – pp. D-1, D-4 e D-5 -. Entrev. a Antônio Gonçalves Filho.

pudessem identificar nada além daquilo que foi definido ou categorizado por setores que se arvoram detentores do conhecimento crítico oficial. Os filmes de temática existencial sofrem (e no Brasil da década de sessenta, muito mais) a crítica de não se preocuparem com os problemas políticos, sociais e econômicos. Mais ou menos como o professor Décio Bragança escreveu sobre a escritora existencialista Clarice Lispector:

Em um país de Terceiro Mundo, com fome e miséria, ela (Clarice) se fixar em temas existenciais da morte, da vida, do amor, questionando filosoficamente a existência humana, pra que existo, se eu nasci, por que eu devo morrer, o que é a morte, o que é destino, eu acho uma sacanagem. Ela é sacana por causa disso, por isso ela é imoral. Ela devia falar de problemas sociais, com temas de primeira necessidade. Ela mexe com temas de quintas, sextas, sétimas e décimas necessidades¹⁰⁸.

SOUZA (2006) analisando a obra de Clarice esclarece que o tratamento de questões sociais nunca foi o seu forte, uma vez que os textos de Lispector sempre se centraram em grupos humanos da classe média para cima, e que também não é raro encontrar quem – simplesmente – detesta o seu estilo, considerando-o totalmente *nonsense*, mas acrescenta que sua arte:

“não tem como objetivo ser compreendida, mas vivida e sentida além da pele. O mergulho em Clarice é inevitavelmente tão profundo que, uma vez imersa em sua dialética e filosofia, a pessoa que a lê não pode mais voltar: o leitor abandona o Abismo da Ordem, como Clarice chama a realidade sólida, para descobrir um mundo à esquerda, onde tudo tem significados incompreensíveis e novos; toda vivência ganha o aspecto de redescoberta, florescimento”.

Todo existencialismo é fenomenológico. Sartre calçou-se na fenomenologia para construir a doutrina existencialista, e a fenomenologia propõe exatamente isto, convidar-nos a tentar ver as coisas fora da ótica oficial, da visão categorizada, da ordem científica. A fenomenologia é uma proposta de transgressão criativa na ciência, nas artes e em todas as áreas do conhecimento humano. Portanto, é desnecessária a preocupação de que estejamos comparando ou colocando em um mesmo saco Glauber e Walter Khoury, porque “temática existencialista” ou “temática fenomenológica” não é estilo, não é categoria, não é escola artística, nada disso. Temática existencialista ou fenomenológica é a presença central, na obra, de questões atinentes à existência humana especialmente voltadas a temas como:

a) Reflexão acerca do sentido da vida – A busca de sentido é uma das mais caras preocupações da filosofia existencial e nos roteiros essa busca se expressa quando os

¹⁰⁷ · MICHALSKI, Yan. *Beleza Selvagem no Ensaio Vazio*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27/08/1974.

¹⁰⁸ SOUZA, Luiz Flávio Assis. Quem tem medo de Clarice Lispector. Em http://br.geocities.com/claricegurgelvalente/artigos_10.htm - em dezembro de 2006.

caminhos que tomamos fazem com que em algum ponto do itinerário nos perguntemos o que, efetivamente, estamos fazendo com essa caminhada. O que nos levou até ali onde estamos, para onde vamos? E ainda importante: qual a importância disso tudo. Será que se tivéssemos feito outra escolha estaríamos mais realizados? Ou toda e qualquer escolha suscita esse mesmo tipo de indagação conflituosa, independente de seu mérito, qualidade e pertinência?

b) Contradições da existência humana – Ao mesmo tempo em que se registra uma busca de construção, percebem-se atitudes de destruição. Ao mesmo tempo em que queremos ser amados nos constituímos incapazes de amar (até mesmo a nós mesmos). Ao mesmo tempo em que fazemos afirmações acerca de uma ética, de um comportamento ou de um caminho, nossas ações registram exatamente a direção contrária. Ao mesmo tempo que queremos, rejeitamos. Amamos o que odiamos, odiamos o que amamos. Nossos caminhos de ida às vezes são os mesmos das voltas, fazendo com que às vezes não saibamos direito se vamos ou voltamos. Muitos filmes se afirmam em temáticas de contradição humana. Somos humanos, porém pouco humanistas.

c) Reflexão sobre a solidão humana – Retratar a solidão como ela é, e não como as supomos filosoficamente ou psicopatologicamente. A solidão sem antropologia, sem sociologia. A solidão do jeito que dói no homem. Quando o roteiro tenta (e consegue) retratar o estado de solidão existencial tal como ele se expressa em uma pessoa, quando se consegue fazer a imagem da solidão a partir de uma manifestação simples e direta do que seja a experiência de solidão de um indivíduo... Talvez sem palavras, pois a solidão não se dá com as palavras, mas com imagens, momentos, expressões da dor de estar só. Imagens expressivas que favorecem à reflexão, e a compreensão de que a solidão é como a angústia, ela é uma característica básica da existência humana. Mas nenhum homem quer sofrer de solidão, ainda que saiba que ela jamais o deixará por completo.

d) Ética, moral, ambigüidade, valores e sua aplicação à vida individual e social - As relações de um indivíduo com a coletividade em suas mais diversas dimensões e sentidos. A reflexão ética e moral, e como isto se dá na prática cotidiana, é um tema existencial porque nos leva a considerar a inelutável condição social do homem. Um indivíduo em permanente relação com seu semelhante. O choque, então, das diferenças subjetivas em tantos aspectos vai fazer surgir a necessidade de acordos sociais que possibilitem a convivência e a continuidade da vida.

III.3.1 - RUY GUERRA

OS CAFAJESTES (1962)

Este filme conta a história de um rapaz, vida de playboy, que “preocupado” com a iminente falência financeira do pai, planeja fazer algo para reverter a situação, e se une a um cúmplice para flagrar seu tio em companhia de uma amante. Ele faria fotos do encontro e, como o tio é muito rico, o chantagearia. Vemos na história algumas questões existenciais: primeiro é interessante pensar que somos livres tanto para o bem quanto para o mal, e todas as pessoas se deparam com essa realidade todos os dias, sempre precisando fazer uma escolha, e nada nos obriga a escolher o bem, nem o mal. Depois vem a questão da responsabilidade, que fica implícita no tipo de escolha que se faz. É interessante observar, que em se tratando de responsabilidade, ele (aparentemente) tomou sobre si a de ajudar o pai em sua precária situação financeira, e por causa dessa opção usou sua liberdade para provocar uma situação da qual ele tiraria proveito, mas que acarretaria novas responsabilidades mais para frente. Isto na verdade caracteriza o que Sartre denominou de má-fé. É o cafajeste se aproveitando de duas situações que ele do alto do seu distúrbio de caráter vislumbrou poder combiná-las para dela tirar proveito próprio. As condutas de má-fé que Sartre trata no seu clássico “O ser e o nada”¹⁰⁹ estão bem caracterizadas por Ruy Guerra em “Os Cafajestes”.

Este foi o primeiro trabalho, no Brasil, desse diretor nascido em Moçambique. Abaixo trazemos uma entrevista com CASELLI (2000), onde Ruy Guerra se declara existencialista.¹¹⁰

Possivelmente, Estorvo será considerado por muitos um filme kafkiano. O senhor concorda com este tipo de visão?

Concordo na certa medida que a novela já foi classificada de kafkiana. Eu acho muito honroso. Kafka é um dos mais paradigmáticos romancistas que representaram o século. Portanto, não recuso este rótulo, porque o acho extraordinário. Mas eu acho que o filme é muito mais marcado dentro de uma corrente existencialista, que é justamente de um personagem que não tem um projeto próprio, que tem uma angústia e que obrigado a se definir num processo que não tem como resolver esta angústia.

¹⁰⁹ SARTRE, Jean-Pau. O ser e o nada. Petrópolis: Vozes, 2001 (1943). p.101

¹¹⁰ CASELLI, Christian. Entrevista com Ruy Guerra em 20/07/2000. In: <http://www.contracampo.com.br/19/ruyguerraentrevista.htm>

Desde Os Cafajestes há um existencialismo latente em sua obra. O senhor concorda?

É possível. Eu estava na França num momento em que o Existencialismo era muito forte. Eu conheço toda a obra teatral, filosófica e literária de Sartre e o existencialismo sartreano é uma corrente que surge fortemente depois das grandes crises (a I e II Grandes Guerras). Eu acho que nós estamos num "pré-pós-guerra", dentro da época da globalização. O que é isto? É a falta de perspectivas individuais e coletivas, é a crise das ideologias e das utopias, e o existencialismo abarca todo esse comportamento, onde o indivíduo é obrigado a se posicionar dentro de uma realidade onde não consegue encontrar o seu espaço, gerando uma angústia no seu projeto próprio de vida. Isto me parece estar inteiramente em sintonia com o momento em que o Chico escreveu o livro, mesmo que ele não tenha escrito sob esta égide do existencialismo.

O personagem principal de Estorvo chama-se "Eu" e tem a com "voz da consciência" a voz do próprio Ruy Guerra. É um filme de vários países, como o sr., que é moçambicano, estudou na França e mora no Brasil. Até que ponto você se vê como o personagem?

Não, eu não me vejo como o personagem. O "Eu" é "Ele", no caso. Eu sou, pelo contrário, uma pessoa profundamente estruturada. Eu tenho as minhas perspectivas e minhas ideologias; eu não estou perdido neste mundo. Eu não enquadro minhas teorias existencialistas numa prática, pelo contrário, analiso o existencialismo como uma atitude filosófica compatível com a realidade, mas eu sou demasiadamente estruturado e seguro para me espelhar num personagem como o "Eu". Estou muito longe disto. Eu aproveito o cinema para dizer aquilo que eu penso e o que eu sinto.

III.3.2 - GLAUBER ROCHA

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (1964)

XAVIER(2001)¹¹¹ em pesquisa acadêmica discute o filme “*Deus e o Diabo na terra do sol*”, de 1964, a partir de uma perspectiva existencialista construída através da peça de Jean-Paul Sartre” *O Diabo e o bom Deus*”, de 1951.

“É verdade que a proposta do cinema novo não era ser existencialista, mas é inegável a presença de algumas posturas de personagens e nas construções elaboradas por Glauber Rocha que corroboram com esta linha filosófica. A semelhança entre a peça O Diabo e o bom Deus e a película Deus e o Diabo na terra do sol, são bons exemplos para este pensamento”¹¹²

Só a espontaneidade e naturalidade do cinema de Glauber que dizia: “*Vamos fazer nossos filmes de qualquer jeito (...) com uma idéia na cabeça e uma câmera na mão para pegar o gesto verdadeiro do povo*”¹¹³ já aponta para uma postura familiar à doutrina fenomenológico-existencial, além do que lhe era peculiar bradar que “*onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo*”¹¹⁴. Mas, a rigor, não encontramos na biografia de Glauber indicador que torne explícita, de forma direta, a influência de ideais existencialistas-sartreanos, entretanto XAVIER aponta analogias entre o filme de Glauber e o texto de Sartre nessa peça que afirmava de modo contundente o humanismo sartreano através do capitão alemão Goetz, que insistia em afirmar sua onipotência diante do Bem e do Mal, com práticas resultantes apenas da sua vontade, de modo a não admitir a possibilidade de qualquer influência externa, nem mesmo de Deus ou do Diabo. Era a prática do Mal pelo Mal. Na verdade o desenrolar da trama nos mostra que Goetz almeja o

¹¹¹ XAVIER, Vinicius Reis. *Um existencialista no Sertão*. Monografia apresentada ao curso de Especialização lato sensu em Comunicação e Imagem, Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, agosto de 2001.

¹¹² Opus cit.

¹¹³ “Arraial, Cinema Novo e câmera na mão” — Supl. Dominical do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12/8/61.

Absoluto porque sua ansiedade é pelo absoluto, tanto faz se do Mal ou do Bem, desde que seja ele mesmo Deus ou o Diabo. No fim constata que além do Mal só ser compreendido a partir do Bem, em alguns casos para se fazer o Bem precisa se utilizar do Mal – e isso quer dizer que se pode sujar as mãos.

É de maneira bastante semelhante que Glauber e Sartre elaboram dramas nos quais os protagonistas vivenciam significantes tradicionais do Bem e do Mal: ao mesmo tempo em que o *cowboy* Manoel vai atrás da religião e do banditismo, Goetz opta por um militarismo sanguinário e um fanatismo religioso. Nessas obras, tais momentos de confronto com estes valores são apresentados em diferentes pontos, mas tanto o bem quanto o mal, tanto a ordem quanto a desordem, ou Deus e Diabo representam o universo do sagrado em suas relações ambíguas e dialéticas.

Corisco encarnando o Mal pretende instaurá-lo. Sua ideologia é se utilizar da morte para a libertação dos sertanejos, ou seja, quer o Bem através do Mal, da violência. Trata-se de um benfeitor branco na forma de Diabo ou de Deus, de acordo com o prisma de quem olha esse homem que torna legítima e abençoada a violência: “*Um homem nesta terra só tem validade quando pega nas armas pra mudar o destino, não é com rosário não, Satanás. É no rifle e no punhal*¹¹⁵.”, diz Corisco a Manoel. Tal discurso é semelhante às conclusões finais de Goetz, que admite que terá que usar a violência para atingir seu projeto de ser humano, a paz na terra: “*O reinado do homem está começando. E começando bem. Vamos, (...), serei carrasco e carnicheiro*¹¹⁶”. Em diversos pontos, no filme de Glauber o Bem e o Mal se misturam; Corisco, por exemplo, quando fala da disputa que ocorrerá com Antônio das Mortes, fala que a luta é de Deus e o Diabo; também o capitão faz críticas ao Sebastião tomando seu lugar enquanto defensor dos pobres, do mesmo jeito que criticou Padre Cícero – também tenta tirar dele o direito de representação da figura de Deus. Todos querem trazer respostas definitivas para a fome, e para o abandono ao qual muitos estão condenados. A essa ansiedade juntam-se religiosidade e violência, pois não é racionalmente ou a partir de valores morais que o homem escolhe. – e isto também, desse jeito, estaria dentro de uma visão existencialista-sartreana.

O personagem Goetz se coloca o tempo todo como dono de seu destino: e se comporta de acordo com suas escolhas individuais. Mas quando a história avança, ele se

¹¹⁴ VILLACA, Mariana Martins. *América Nuestra: Glauber Rocha e o cinema cubano*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 22, n. 44, 2002

¹¹⁵ ROCHA, Glauber. *Deus e o Diabo na terra do sol*. Copacabana Filmes, 1964

¹¹⁶ SARTRE, Jean-Paul. *O Diabo e o bom Deus*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1951.

convence de que não é livre para escolher, e que na verdade nunca conseguiu fugir de suas concepções sociais e religiosas. E este ponto tem a ver com teorias existencialistas como facticidade e historicidade.

A primeira diz respeito à necessidade de que minhas escolhas sejam viáveis, factíveis. A segunda recomenda que levemos em conta o conjunto de fatos históricos familiares-sociais que nos constituem e nos fazem chegar não somente ao estágio onde estamos, mas da forma como estamos e somos. Não é a historicidade, entretanto, que impede que decidamos nosso futuro, embora de certa forma o condicione.

Nasty e Heinrich, da mesma maneira que Corisco e Sebastião, são homens que promovem a ação acompanhando Goetz, não na determinação do seu rumo ou de suas opções, mas como interlocutores privilegiados que o ajudam a compreender que não há barreira rígida entre Bem e Mal. .

BERNADET (1978)¹¹⁷ defende que o personagem Antônio das Mortes está retratado no Brasil da década de 60, e que ele jaz no seio de uma sociedade agitada como a dessa época. E diz que esse mesmo Antônio das Mortes provavelmente seja o melhor representante de uma ideologia existencialista no filme; pois declara: *“Um dia vai ter uma guerra maior neste sertão, uma guerra grande sem a cegueira de Deus e do Diabo. E pra que esta guerra comece logo, eu que já matei Sebastião, vou matar Corisco”*. Antônio das Mortes, contundente em sua fala profética diz que haverá uma revolta no sertão, e que virá profunda e dramática mudança social, conseqüente ao fato de o nordestino descartar os tais padrões absolutos advindos das imagens de Deus e o Diabo; que segundo ele são alienações para fechar-lhes os olhos quanto à urgente necessidade da “guerra”.

Antônio das Mortes além de querer a liberdade de Manoel, também quer desaliená-lo, e parece que acredita, de verdade, na relevância do seu papel para o futuro de Manoel. Desta forma, será o matador que permitirá a Manoel escolher o que fazer com a sua vida, constituir-se em sua existência, chegando ao mar com todos os simbolismos que isso representa, eliminando aquilo que causou a sua alienação. É dever de Manoel escolher o que tem que ser escolhido focado em suas experiências e subjetividade – como na teoria existencialista -, e não ser guiado pelas orientações de Sebastião ou Corisco.

¹¹⁷ BERNADET, J.C. *Trajatória Crítica*. São Paulo: Pólis, 1978.

III.3.3 - OZUALDO CANDEIAS

A MARGEM (1967)

“A *margem*” é um filme longa-metragem de 1967, e nele identificamos idéias atinentes ao existencialismo sartreano, uma vez que o roteiro se fundamenta no absurdo humano da morte. Segundo Sartre (1943) “*É absurdo nascermos, e é absurdo morreremos*¹¹⁸”, e os personagens de Candeias seguem com precisão o pensamento do filósofo francês quando Sartre (1943) ainda diz que: “*Toda minha maneira de ser, manifesta liberdade igualmente, já que são os caminhos de ser meu próprio nada*¹¹⁹”. E assim também vemos como existencialista o indivíduo conhecer a liberdade fazendo suas opções individuais perante o mundo; assim como no filme os personagens optam por viver à margem da sociedade urbanamente desenvolvida, mas de modo algum deixam de conviver com sua irrecusável liberdade; e ao mesmo tempo em que os que vivem à margem vivem o seu “nada existencial”, a sociedade com suas estruturas se mantêm como pano de fundo, aprofundando ainda mais seu “modus vivendi” de maneira a evidenciar ainda mais os personagens que livres do espaço urbano vivem seu confinamento, trancados em si mesmos, interdependentes, numa espécie de extenuação mútua. FRAGA (2002), apresenta interessante análise deste cineasta dentro do panorama do cinema brasileiro para a TV Cultura¹²⁰:

“...o cinema de Ozualdo Candeias não é Cinema Novo, mas sim um cinema marginal porque não pode ser filiado a nenhum grupo, seja como posição participante dentro de uma frágil indústria cinematográfica nacional, seja como posição estética e filosófica do cinema em si. Candeias é Candeias. Viu e sofreu o mundo assim, e assim o passa para a tela. Sua forma cinematográfica é só sua. Quando alguns pretendem aproximá-lo de Luis Buñuel¹²¹, essa aproximação só é possível devido a certa identidade de temperamento, mas Candeias consegue sempre o que Buñuel consegue raramente, quando o consegue: ser poeta, ter o sentido lírico da situação, ver sua essencialidade”¹²².

¹¹⁸ Opus cit.

¹¹⁹ Opus cit.

¹²⁰ *Cinema/Arte/Cultura nº12 TV2 Cultura. Disponível em:*

http://www.cinemamarginal.com.br/candeias/especiais/registro/06_02.php

¹²¹ Cineasta espanhol (1900-1983) Surrealista, seu filme mais conhecido é “A Bela da Tarde”.

¹²² Opus cit. FRAGA (2002)

III.3.4 – WALTER HUGO KHOURI (1970)

Identificamos influências existencialistas em filmes de Walter Khouri, um dos principais cineastas brasileiros, colocando de lado críticas que consideram sua obra menor, já que nosso objetivo não é discutir o mérito ou demérito das obras, mas sim nelas verificar a presença de conteúdo existencialista. Walter Hugo Khouri nasceu em São Paulo em 1929, e teve sua primeira oportunidade no cinema em 1952, atuando na produção do filme *O Cangaceiro*, na Vera Cruz, sendo que em 1953 fez seu primeiro filme, *O Gigante da Pedra*, ainda em condições semi-profissionais.

PUCCI JUNIOR¹²³ esclarece que Khouri, visto por alguns como o Ingmar Bergman brasileiro, tratava em seus filmes de assuntos peculiares ao universo feminino, destacando entre eles *Noite Vazia* (1964), obra prima que chegou a concorrer em Cannes, embora perseguido e interdito pela censura. Walter foi aplaudido pelo próprio Bergman, e reconhecido publicamente por Glauber Rocha, e pelo crítico brasileiro de cinema, Rubens Ewald Filho que dizia que Khouri foi “*um dos maiores cineastas brasileiros, um dos pouquíssimos que tiveram carreira longa, consistente, autoral, com um mínimo de concessões.*” Khouri, faleceu em 2003, vítima de infarto.

NOITE VAZIA (1964)

São Paulo à noite, entre letreiros luminosos e flashes da vida urbana, um devotado e milionário pai cumprimenta o filho e pede que ele saia do carro e o deixe dirigir.

Em outra parte da cidade, um jovem que aparenta estar anestesiado diante do mundo, em meio a uma crise depressiva, deixa a namorada. Um amigo aparece convidando-o ao prazer de uma “caça noturna”. Logo formam dois casais casuais que rumam para o apartamento daquele que propôs a aventura. Há, então, uma interação entre quatro personalidades: o canalha assumido, o deprimido sem salvação, a mulher fria e assertiva, e a outra, confusa e domesticada. E como se fosse um jogo de coordenadas, cada qual se relaciona com o que está ao lado, surgindo de cada combinação, resultados diferentes.

¹²³ *O Equilíbrio das Estrelas: Filosofias e Imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*, de Renato Luiz Pucci Júnior, 2001.

Contudo, a frustração estava em saber que o final não traria surpresas, porque a noite não é única, é vazia, e a ela se seguirão outras. E agora, independente do que viveram naquelas horas, tudo volta ao início.

SENADOR (2007) ¹²⁴ Diálogos vazios entre quatro paredes acerca dos dramas existenciais emersos da breve convivência entre prostituta e cliente. É preciso lembrar que Walter Hugo Khouri, na tentativa de imitar o cinema intimista de Antonioni, já nos havia apresentado semelhante roteiro em *Noite Vazia* (1964), uma de suas obras mais significativas.

Em vários aspectos, *Incuráveis* soa como um tributo ao cinema do diretor paulista e o nosso pessimismo aumenta quando comprovamos que alguns problemas também persistem. Em *Noite Vazia*, o objetivo de Khouri era abordar a falta de ideologia da classe média paulistana a partir dos conflitos de dois casais – dois homens que buscam duas prostitutas e se confinam num apartamento. Já no filme dirigido por Gustavo Acioli, a universalidade do tema, centrado na questão do amor e da sexualidade, se acentua pela ausência de demarcação espacial e de denominação dos personagens. Assim como com o casal formado por Norma Bengel e Gabriele Tinti, novamente a prostituta sonhadora entra em conflito quando se apaixona pelo cliente, neste caso, um bissexual suicida. Ambos os filmes pecam na superficialidade dos diálogos, que têm a pretensão de nos incitarem reflexão a respeito dos dramas expostos, mas que, na realidade, recaem num psicologismo barato entediante. No caso de *Incuráveis*, a repetição teatral de frases que demarcam a circularidade das situações vivenciadas pelos protagonistas é outro agravante. Dessa forma, tanto *Noite Vazia* quanto *Incuráveis* acabam rompendo a monotonia a partir do erotismo dos corpos nus e das cenas apelativas de sexo. Merece destaque a fotografia dos dois filmes – no primeiro, pelo rigor no retrato das personagens femininas e, neste último, pela composição dos quadros e a textura da imagem, marcada pela tonalidade escura. De resto, tendemos a concordar com uma das espectadoras sentadas ao nosso lado, que comemorou espontaneamente com um “graças a Deus!” o final do filme.

124 DANIELA PINTO SENADOR é jornalista e mestranda em Cinema pela ECA-USP. Crítica publicada em <http://experienciacritica.blogspot.com/>

PALÁCIO DOS ANJOS (1970)

A crítica cinematográfica nacional coloca Walter Hugo Khoury como um diretor existencialista influenciado pelo cinema de Ingmar Bergman, que por sua vez gostava de tratar de questões existenciais em seus filmes. Temas como a morte, a solidão e a fé, sempre se fizeram presentes no contexto de sua obra claramente fertilizada por idéias oriundas do teatro de Ibsen¹²⁵ e de Strindberg¹²⁶. Algo da temática do brasileiro “*Palácio dos Anjos*” pode ser encontrado na trilogia composta dos filmes: “*Através de um espelho*”¹²⁷ (1961) (um trabalho sobre solidão, loucura e sentido da vida), “*Luz de Inverno*”¹²⁸ (1963) (cuja temática é a fé e o questionamento da existência de Deus) e “*O silêncio*”¹²⁹ (que trata sobre o vazio existencial do ser humano).

Bergman inspirava-se em trabalhos teatrais de Ibsen (*Um inimigo do povo*) e Strindberg (*A mais forte*). “*Palácio dos Anjos*”, de Walter Hugo Khoury, é o nome dado à moradia de três mulheres transformada por elas em luxuoso bordel que as torna ricas e famosas, entretanto uma seqüência de problemas existenciais que vão preenchendo o drama até o seu final, conforme detectado pela análise de PINEL (2003)¹³⁰ Bárbara, a primeira das três mulheres é uma francesa que mora em São Paulo, Lúcia e Mariazinha trabalham como secretárias em uma Instituição Financeira e estão completamente insatisfeitas com a vida tanto no plano material quanto no plano espiritual e foi esse descontentamento que as levou a transformar a pequena moradia em prostíbulo de luxo. Interessante que elas acabam fazendo um marketing a partir da carteira de clientes da Instituição Financeira em que trabalhavam. É verdade que conseguem dinheiro, mas enfrentam dramas individuais que lhes devolve a mesma angústia de antes.

¹²⁵ Autor norueguês considerado o mais importante dramaturgo do Séc. 19.

¹²⁶ Um dos mais importantes autores suecos.

¹²⁷ Uma mulher começa a ter crises familiares por causa de sua loucura, durante umas férias em uma longínqua ilha.

¹²⁸ Pescador vai buscar ajuda de um pastor quando descobre que a China tem uma bomba atômica e pretende usá-la. Só que o pastor, também temendo a crise nuclear, passa por uma séria crise de fé e teme não poder ajudá-lo.

¹²⁹ Conta a história de duas irmãs e suas dificuldades nos relacionamentos. Esther e Anna viajam com o filho da segunda para a Suécia, mas têm sua viagem interrompida por um imprevisto em um país desconhecido. Hospedadas no hotel, elas começam a confrontar o vazio existencial de suas vidas.

¹³⁰ PINEL, Hiran. Educadores da noite. Belo Horizonte: Nuex-Psi, 2003.

III.4 – Nas artes plásticas

III. 4.1 – HÉLIO OITICICA

Para entender a relação entre a obra de Hélio Oiticica e a filosofia de Sartre é preciso antes compreender a fenomenologia da arte. Vamos fazer algumas considerações para tentar clarificar como isto se processa. Conforme SANTIAGO¹³¹, para um artista, o conceito de liberdade, em termos de imagem, tem menos a ver com asas abertas ao vento e mais com alguma imagem oposta ao conceito de norma. E toda a força e beleza da imagem virão daí. Ele chega a exemplificar dizendo que essa imagem retratando a liberdade poderia ser uma flor de beleza pujante que sem uma haste que possa ligá-la ao caule, vai morrendo, perdendo a pulsão vital até morrer. Oiticica vai ao encontro de um conceito contracultural de liberdade, pois para ele ela só tem sentido se for oposta ao conceito de norma, e é dessa oposição que ela tira toda sua força e beleza. É muito fácil, realmente, seguir cegamente normas ditadas por manuais, difícil é ser capaz de criar. A liberdade é uma força do contra. Conceitualmente, Oiticica entende que o nível de liberdade artística é compatível ao nível de *transgressão* à norma que a obra consegue articular. Não existe, portanto, liberdade sem cordão umbilical, a não ser numa sociedade totalmente anômica, ocasião em que tudo seria permite, por isso mesmo, desnecessário o conceito. Por tudo isso, a liberdade é produto dum exercício constante e cotidiano da imaginação criadora em sociedades que se afirmam pelo cárcere dos costumes, do preconceito, da intolerância e das leis. Fora disso, ela é a peça retórica mais chique do liberalismo, ombreando com a fraternidade e a igualdade. SANTIAGO diz que com o avanço da tecnologia e da especialização, perdeu-se muito da espontaneidade das coisas, e relembra Sartre que surgiu depois da segunda guerra gritando contra a fragmentação do poder e do saber.

Um acervo sobre Hélio Oiticica que consta no *Portal da Internet Itaú Cultural*, reúne não somente imagens de suas pinturas, esculturas e parangolés, mas também alguns dos seus textos, muitos inéditos (anotações datilografadas), inclusive constando

interessantes anotações sobre a relação entre suas idéias e reflexões existenciais de Sartre. Oiticica faz referência a uma obra de Sartre “Saint Genet”¹³²

Hélio Oiticica (1939-1980), grande destaque contracultural nas artes plásticas brasileiras, teve como um de seus maiores feitos ter iniciado a Tropicália¹³³, movimento contracultural, cujo nome foi retirado de um projeto ambiental seu, presente na exposição “Nova Objetividade Brasileira” (Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro, 1967) – que se propunha caracterizar um “status” da arte do Brasil de vanguarda, e confrontar com movimentos artísticos internacionais para uma estética puramente nacional. *Tropicália* foi o nome dado à canção de Caetano Veloso, numa sugestão do cineasta Luis Carlos Barreto, e tornou-se o nome do próprio movimento tropicalista. Essa exposição referenciava o contexto das vanguardas de então, e as mais variadas manifestações artísticas, constituindo-se em um ambiente de duas tendas, que o artista denominava de *penetráveis*, comendo-se um cenário estilo tropicalista, de areia, pedrinhas pelo chão, araras e vasos de plantas e ainda um labirinto cujo trajeto desenhava-se pela tenda principal, sem luz. No final, os assistentes se deparavam com uma televisão ligada, imagem totalmente em completa oposição aos padrões ortodoxos da escultura e da pintura. Segundo FAVARETTO (1995), Oiticica construiu uma obra radical afirmando que a Tropicália, veio possibilitar a objetivação de uma completa imagem nacional, e destruição do mito universalista de uma cultura nacional calcada na Europa e na América do Norte. Hélio diz que com a Tropicália ensajou estabelecer o mito da miscigenação – somos índios, negros, brancos, tudo de uma só vez – e não temos nada a ver com a cultura européia a que estamos submetidos. A tropicalidade é muito mais que araras e bananeiras: é não nos submetermos às estruturas estabelecidas, é não nos conformarmos.

Além de *A Tropicália*, outra obra que influenciou o movimento tropicalista, segundo LIMA (2002) foi “*A Tropicália e o estandarte: Seja Marginal, seja herói*”, que serviu como composição de cenário para shows na boate Sucata, no Rio de Janeiro, em 1968 dos Mutantes, Gil e Caetano. Era uma obra alusiva a um marginal de codinome “Cara de Cavalo” que tinha sido morto pela polícia e era muito conhecido na época, sendo tudo

¹³¹ SANTIAGO, Silviano. O Caminho da literatura. In: Revista Idiossincrasia. Disponível em <http://portalliteral.terra.com.br/Literal/calandra.nsf/0/A9429BA038CDEB930325704D004EC444?OpenDocument&pub=T&proj=Literal&sec=Entrevista>

¹³² SARTRE, Saint Genet – Ator e Mártir. Petrópolis: Vozes, 2002.

¹³³ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Ed., 1995

isso utilizado como pretexto político para que autoritariamente fosse suspensa a temporada. Como costumava acontecer, o poder autoritário não entendeu nada. A obra era justo uma proposta reflexiva em torno da conturbada realidade política e social, e não algum manifesto de defesa do crime. Atento à realidade social, Hélio Oiticica cultivou vivas experiências com a vida nas favelas e bairros do subúrbio carioca, olhando a arte na rua, nas construções inacabadas, nos terrenos baldios, no movimento de pessoas que iam e vinham, nas rodas de samba formadas nos botecos, biroscas e encostas. Foi passista na mangueira e envolveu-se com uma série de atividades que ele mesmo denominava de anti-intelectuais:

*Enquanto muitos sonham com Paris, Londres, Nova York, etc., eu me dedico há anos ao que chamo de “volta ao mito”- com isso longe de ser uma atitude intelectual, abstrata, foi uma experiência decisiva no contexto da cultura brasileira-, a descoberta de forças expressivas latentes nesse contexto: não acredito numa arte cosmopolita (característica mais encontrada aqui)- para ser universal só desenvolvendo nossa própria capacidade expressiva: a dança, o rito, todas as manifestações populares (Parangolé era a busca dessa origem), o tropicalismo brasileiro, as festas coletivas, etc.. Nossa pobre cultura universalista, baseada na europeia e americana, deveria voltar-se para si mesma, procurar seu sentido próprio, voltar a pisar no chão, a fazer com a mão, voltar-se para o negro e o índio, à mestiçagem: chega de arianismo cultural no Brasil.*¹³⁴

Foi daí que brotou uma de suas melhores invenções: os Parangolés – obras artesanais feitas a partir de panos, telas de lona, materiais plásticos, dos quais ele erigia grandes flâmulas, bandeiras e estandartes, além de tendas, e depois na forma de capas que eram utilizadas como vestimenta. Tratavam-se também de “esculturas móveis” e outras maneiras estéticas experimentais. Os Parangolés simplificavam a manifestação da obra artística numa relação espacial totalmente nova, e a Tropicália buscava ser essa síntese de várias tendências abarcadas por Oiticica: participação do espectador na obra, proposições ambiental-sensoriais e anti-tecnologia (sublinhando que as obras eram artesanais, feitas à mão). Os parangolés, então, se manifestam como contracultura, um vôo para a liberdade, num conjunto de obras, onde ele persegue a participação livre, espontânea e aberta dos espectadores; o diálogo com a incerteza, com o indeterminado, em uma estrutura precária, no sentido da não-completude, a ser construída também pelo receptor e onde o resultado transcenda, ou até mesmo contradiga, as intenções iniciais do artista. Para Waly

¹³⁴ LIMA, Marisa Alvarez. *Marginália, arte e cultura na idade da pedrada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002

Salomão¹³⁵, na estrutura dos parangolés “o processo criativo total é ativado, impedindo o fetichismo coagulador da obra feita”.

Sua série de objetos denominados *Bólidos*, ilustra o que por ele era denominado de “construtivismo das favelas”. Hélio Oiticica utilizava em seus Bólidos material-sucata normalmente usados em construções bem humildes. Trata-se de materiais como acrílico ou vidro, e náilon. Essas caixas eram forradas com espelhos e fotografias. Oiticica queria apresentar uma estética nova, uma beleza originada em tudo aquilo que encontrou nas favelas. Rompendo com limites da arte tradicional, permitindo-o se posicionar, a partir de sua arte, a respeito de todo aquele processo repressivo que se vivia e as limitantes condições sociais que se podia constatar na década de 60 em nosso país.

Sobre o carioca Hélio Oiticica, disse Mário Pedrosa: “A beleza, o pecado, a revolta, o amor dão a arte desse rapaz um acento novo na arte brasileira. Não adiantam admoestações morais. Se querem antecedentes, talvez este seja um: Hélio é neto de anarquista.”¹³⁶ Oiticica se tornou um dos nossos mais revolucionários artistas, mantendo trabalhos de status experimental ao longo de toda a sua existência profissional, quebrando paradigmas em relação ao conceito de obra de arte e sendo há muito reconhecido em todo o mundo como importantíssimo ícone da arte contemporânea. Oiticica, a partir de 1964, passou a viver no morro da Mangueira. E de certa forma levou a cultura do morro para o museu um ano depois, na exposição *Opinião 65*, em uma manifestação repleta de Parangolés no MAM-RJ. Este ato foi importantíssimo, pois era a tentativa de real democratização das artes brasileiras, com a união da cultura popular com a erudita, como também nos relata PEDROSA em seu artigo¹³⁷. A vida de Oiticica na favela foi uma tentativa de mostrar que não há diferença entre cultura popular e erudita, segundo seus princípios de democratização das artes. Entre 1967/70, no movimento da Tropicália, fez o cenário de shows e capas de discos e realizou manifestações de cunho político, como a obra *Homenagem à Cara de Cavalo*, com a frase “*Seja Marginal, Seja Herói*”; e atuou no filme *O Câncer*, de Glauber Rocha. Durante a década de setenta, viveu em Nova Iorque, como bolsista da Fundação Guggenheim, retornando ao Brasil em 1978 e de novo se fixou

¹³⁵ SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?*. Rio de Janeiro: relume-Dumará, 1996.

¹³⁶ Mário Pedrosa, no artigo “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. In: *Correio da Manhã*, 26/06/1966.

no Rio de Janeiro, iniciando então a última fase de sua breve carreira. Sendo que em 1981, um ano apenas após sua morte, dois de seus irmãos criaram o Projeto Hélio Oiticica, destinado a preservar material e conceitualmente a obra do artista. Por fim, ressalte-se a criação no Rio de Janeiro, em 1996, do Centro de Artes Hélio Oiticica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Eu escrevo sem esperança de que o que eu escrevo altere qualquer coisa. Não altera em nada... Porque no fundo a gente não está querendo alterar as coisas. A gente está querendo desabrochar de um modo ou de outro...” (Clarice Lispector).

O Existencialismo se alastrou pelo mundo e tem influenciado o pensamento não somente de artistas e intelectuais, mas tem contribuído para a formação da personalidade de muitas pessoas e grupos. É claro que não procuramos instrumentos que pudessem dimensionar a exatidão desse alcance, até porque não tem sido esse o propósito do presente trabalho, e também porque olhamos o existencialismo no Brasil, e restrito apenas ao período 1960-1970.

Entretanto, pudemos ver quantas músicas, filmes, poesias, crônicas, textos teatrais e posicionamentos políticos se impuseram e se desenvolveram a partir das idéias de Sartre. Definitivamente, não se trata de um movimento datado, ou de uma moda da década de sessenta, primeiro porque ele surgiu muito antes, e depois, porque até hoje influencia a Filosofia, a Sociologia, a Psicologia e muitas outras áreas do conhecimento humano. O fato é que o Existencialismo sofreu o preço da sua fama, uma vez que se popularizou de tal forma que acabou se criando em torno dele entendimentos vulgares acerca do que seja ser existencialista.

O imaginário popular olhava o existencialista como um sujeito maltrapilho, ou pelo menos pouco cuidadoso com a aparência, com a barba por fazer, cabeludo, promíscuo e mal asseado; um transgressor gratuito das normas sociais, enfim, não faltavam opiniões bastante distorcidas do que seria o existencialista, com imagens bastante caricaturais do que seria ser um seguidor de idéias existenciais. Muito provavelmente, essa imagem fez com que ainda não fosse dado à contracultura o lugar histórico que ela merece, pois a despeito de qualquer preconceito ou distorção, foram acontecimentos que se sucederam a partir de um conjunto de movimentos que influenciaram na maneira de pensarmos, em todo o mundo, acerca da nossa prática política e social. Este trabalho também se coloca com o objetivo de contribuir para despertar o interesse de outros estudiosos pelo tema.

Se o propósito de uma dissertação de mestrado é ensinar alguma coisa ao mestrando, posso afirmar que esta cumpriu muito bem o seu papel, porque aprendi muita coisa nova.

Mas se o propósito é também contribuir para que novos pesquisadores e novos interessados nesse mesmo assunto aqui encontrem um bom mapa que oriente seus caminhos, aí não sei dizer se logrará êxito, mas tenho a certeza que alguma função de bússola aqui se vai encontrar porque depois de consultar dezenas de livros, teses e dissertações, depois de ler dezenas de jornais diários da década de sessenta, de ver filmes, ler textos de teatro e ouvir canções da época da contracultura, depois de ler praticamente tudo de Sartre disponível na língua portuguesa e muito mais coisas relacionadas ao tema, tive a sensação de estar fazendo um trabalho de ligação de tudo isso, como se estivesse costurando uma unidade que até então não existia.

Portanto, aí está, “*Nada no bolso ou nas mãos – influências do existencialismo sartreano na contracultura brasileira*”, uma despretenhosa pesquisa que me trouxe muito prazer em realizá-la. E tal prazer está ligado a vários eventos que me acompanharam ao longo de dois anos enquanto trabalhei na dissertação. O primeiro é relacionado à sensação de impotência quando se está diante de um tema que entendemos ser muito interessante (porque senão não o abraçaria), mas há uma sensação angustiante diante da possibilidade de não vê-lo fluir. E no início não fluiu mesmo, mas a esperança – pelo menos essa – continuava seu fluxo, mesmo diante da aridez de um horizonte que teimava em não se revelar fértil. Foi neste momento que valeram muito as aulas que me ajudaram a criar uma estratégia de pesquisa, sem esquecer meu orientador Prof. Dr. José Augusto dos Santos que me deu a segurança necessária e imprescindível para que eu desenvolvesse o trabalho de forma confiante, não desistindo, mesmo nos momentos mais complicados. Sua notável e incomparável experiência foi fundamental.

Tantas leituras e exame de fontes me levaram a descobrir Clarice Lispector como escritora que recebeu influências do existencialismo, e termino este trabalho comentando uma frase sua que se encontra na abertura destas Considerações, porque encontrei em sua frase dois pontos que retratam muito bem o sentimento que me acompanhou durante todo esse trabalho, e que agora me vem ao seu término. Primeiramente, a despretenção, porque não acho que qualquer coisa vá mudar em função dessa pesquisa. Entretanto, tenho certeza que muita coisa mudou em mim, uma vez que este trabalho ultrapassou suas funções acadêmicas e me trouxe um grande prazer e um grande alívio ao poder desfrutar do

privilégio de me aprofundar em um autor estrangeiro há quem muito admiro e aliar seu pensamento a ícones da arte brasileira que tanto representam para todos nós. É de verdade, um desabrochar, de sentimentos e de possibilidades. De sentimentos porque é uma experiência única, e de possibilidades porque acredito que aqui está um ponto inicial que poderá fecundar muitas outras pesquisas.

Finalmente, contribuir para o aprofundamento do diálogo entre História e Filosofia é uma honra para mim, por compreender que são dois grandes saberes fundamentais ao desenvolvimento humano e social do Brasil e do mundo.

Bibliografia

- ADELMAR, Mirian. **O reencantamento do político: interpretações da contracultura** In: Revista de Sociologia e Política - Universidade Federal do Paraná. Curitiba
- ALBÉRÈS, R. M. **Jean-Paul Sartre**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958.
- AMARAL, Aracy: **Arte pra quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira, 1930-1970: Subsídio para uma história social da arte no Brasil**. São Paulo: Nobel, 1984.
- ANDRADE, Oswald. **“O Rei da Vela”**. São Paulo: Globo, 1993.
- ARAÚJO, Maria do Amparo Araújo et alii. **"Dossiê dos mortos e desaparecidos políticos a partir de 1964"**. Recife, Cia. Editora de Pernambuco, 1995. ARNS, D. Paulo Evaristo. Prefácio. In: "Brasil: nunca mais". Petrópolis, Vozes, 1985.
- BARROS, Patrícia Marcondes. **Panis et Circenses: A idéia de nacionalidade no Movimento Tropicalista**. Londrina: Editora da UEL, 2000.
- _____. **Coluna Underground: Contracultura na América do Sol**. São Paulo, 2002. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.
- BAHIANA, Ana Maria. **Hendrix**. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BERG, Creuza de Oliveira. **Mecanismos do Silêncio – Expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)**. São Paulo: EdUFSCar, 202.]
- BORDIEU, Pierre. **O Mercado de Bens Simbólicos**. IN: A economia das trocas simbólicas (Org. Sérgio Miceli) São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BORNHEIM, Gerd. **Sartre**. Coleção Debates, São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. **A Escrita da História**. São Paulo: UNESP, 1992.
- CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Coleção Site.
- CARDOSO, Ciro F; BRIGNOLI, H Pérez. **Os Métodos da História**. RJ: Graal, 1983
- CIORNAI, Selma. **Da contracultura à menopausa (Vivências e mitos da passagem)**. - Tese de Doutorado no Saybrook Institute – EUA – NY: Oficina de Textos.
- CORRÊA, José Celso Martinez. **Romper com a Família, Quebrar os Clichês**. In: Staal, Ana Helena Camargo. (Org.) – Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Ed. 34, 1998.

- DECKES, Flávio. *Radiografia do Terrorismo no Brasil: 1966/1980*. São Paulo, Ícone Editora, 1985.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Ed., 1995.
- FICO, Carlos. Reinventando o otimismo – *Ditadura, propaganda e imaginário social do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- FRANKL Viktor. *Em busca de sentido*. Petrópolis: Vozes, 1991
- GILES, Thomas Ranson. *História do Existencialismo e da Fenomenologia*. São Paulo, EPU, 1989.
- GREENBERG, Clement: *Arte e Cultura, ensaios críticos*. São Paulo: Ática, 1996.
- GULLAR, Ferreira: *Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo (Parte I e II)*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- _____ *Que é Metafísica?* São Paulo: Duas Cidades, 1969.
- HILL, Lee. *Sem Destino* (série Artemídia). São Paulo: Rocco, 2000.
- HOLANDA, Heloisa B. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- _____ *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- HUSSERL, Edmund. *A Idéia da Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- _____ *Meditações Cartesianas*. Introdução à Fenomenologia. Porto: s/d
- JOLIVET, Regis. *A Doutrina Existencialista*. Porto: Tavares Martins, 1961.
- JUSTINO, José Maria. *Seja Marginal, Seja Herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1998.
- KIERKEGAARD, S. *O conceito de angústia*. São Paulo: Hemus, 1968.
- LIMA, Marisa Alvarez. *Marginália, arte e cultura na idade da pedrada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LIMA, Mariângela Alves de. *Quem faz o teatro*. In: *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. 2 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- MACHADO, C. E. Jordão; JUNIOR, F. C. Alembert. *Sartre no Brasil: expectativas e repercussões*. Dissertação (Mestrado História [Assis]) – UNESP, 2002.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe. Memórias do tempo do Tropicalismo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.

_____. *Sartre: vida e obra*. Rio de Janeiro: J. Álvaro Editor, 1968.

MADEIRA, Maria Angélica e VELOSO, Marisa: *Debates intelectuais dos anos 1950, 1960 e 1970: engajamento e contracultura*. em: Leituras Brasileiras. Itinerários no Pensamento Social e na Literatura. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. São Paulo: LTC, 1955.

MARCOS, Plínio. *O Abajur Lilás*. São Paulo: Global, 1975.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. SP: Martins Fontes, 1999.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais – Uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003

MICELI, Sergio. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984

MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio Janeiro: Avenir, 1981.

_____. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Martins Fontes, SP, 1998.

MORAVIA, Alberto. *Contos Dispersos*. São Paulo: Bertrand Russel, 2003

MORIN, Edgard. *Cultura de Massas no século XX: O Espírito do Tempo* RJ: Forense, 1967.

MUGGIATI, Roberto. *Rock, o grito e o mito*. Petrópolis: Vozes, 1981.

NAPOLITANO, Marcos. *A Canção engajada no Brasil: entre a modernização capitalista e o autoritarismo militar* (1960/1968). Curitiba: UFPAR, 1997

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PAGLIA, Mirian. *Histórias das quebradas do mundaréu*. São Paulo: Ed. Cultura, 2004.

PUCCI JUNIOR, Renato Luiz. *O Equilíbrio das Estrelas - filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

RIDENTI, Marcelo. *Brasil, anos 60: povo, nação, revolução*. In Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro, Record, 2000.

ROCHA, Everardo. *A Sociedade do Sonho: Comunicação, Cultura e Consumo*. RJ Murad, 1995.

ROSSET, Clément: *O Princípio de Crueldade*, Rio de Janeiro, Rocco, 2002.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1979.

- PAES, Maria Helena Simões. *A Década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1995.
- PATRIOTA, Rosangela. *História, cena, dramaturgia: Sartre e o Teatro Brasileiro*. N°07-2007, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, mis em ligne lê 12 janvier 2007, référence du 8 février 2007, disponível em <http://nuevomundo.revuer.org/documents3307.html>
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense
- SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?* Rio de Janeiro: relume-Dumará, 1996.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.
- SILVA, Alberto Ribeiro da. *Sinal Fechado – a música popular brasileira sob censura (1937 – 45/ 1969-78)*. Rio de Janeiro, ed. Obra Aberta, 1994.
- SYRKIS, Alfredo – *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida*. SP, Global, 1994.
- USTRA, Carlos Alberto Brilhante. *A verdade sufocada*. Editora Brilhante Ustra, 2005.
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Da redenção ao impasse: canção de protesto e tropicália*. In *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro, Graal, 1977.
- VALLI, Vírginia. *Eu, Zuzu Angel, procuro meu filho, A verdadeira história de um assassinato político*. Rio de Janeiro, Record, 2ª ed., 1987.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. Cinema Novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- XAVIER, Vinicius Reis. *Um existencialista no Sertão*. Monografia apresentada ao curso de Especialização lato sensu em Comunicação e Imagem, Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, agosto de 2001.
- ZANCHETTA, Luciene. *45 anos de Renato Borghi no palco*. *Ciência e Cultura*, Apr./June 2004, vol.56.

Fontes

- BEAUVOIR, Simone. *Memórias de uma moça bem comportada*. São Paulo: Difel, 1960.
- _____. *A Cerimônia do Adeus*. São Paulo: Nova Fronteira, 1982.
- CASELLI, Christian. *Entrevista com Ruy Guerra*. 20/07/2000. In:
<http://www.contracampo.com.br/19/ruyguerraentrevista.htm>
- COUTO, José Geraldo. *Brasil: Anos 60*. São Paulo: Ática, 1970
- ROMANO, Luís Antônio Contatori. *A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960*. São Paulo: Mercado de Letras, Fapesp, 2002.
- SARTRE, Jean-Paul. *A Conferência de Araraquara*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: UNESP, 1986.
- _____. *O Ser e o Nada*. Petrópolis: Vozes, 1997 (1943)
- _____. *O Existencialismo é um Humanismo*. São Paulo: Pensadores, 1987 (1946)
- _____. *A Náusea*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1987
- _____. *A Idade da Razão*. São Paulo: DIFEL, 1959
- _____. *Sursis*. São Paulo: DIFEL, 1960
- _____. *Com a Morte na Alma*. São Paulo: DIFEL, 1968
- _____. *As Palavras*. São Paulo: DIFEL, 1970 (1964)
- _____. *O que é a literatura*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Saint Genet – Ator e Mártir*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- _____. *A Transcendência do Ego*. Lisboa: Edições Colibri, 1994.
- _____. *Entre quatro paredes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005
- QUINTILIANO, Deise. *Sartre: philia e autobiografia*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2005.
- _____. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- VIEIRA, R. A. Amaral. *Sartre e a revolta do nosso tempo*. Rio de Janeiro: Forense, 1967.

JORNAIS E PERIÓDICOS

ANAIS DO FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE DO PARANÁ

CIFUENTES, José Carlos. *Fernando Pernetta Velloso e a Teoria do não-objeto de Ferreira*

Gullar. In: Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte, Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005.

ARTE EM REVISTA

CORRÊA, José Celso Martinez. *O Rei da Vela: manifesto oficina*. In: Arte Revista, SP, nº 01.

MACIEL, Luiz Carlos. *Quem é quem no Teatro Brasileiro*. Arte em Revista: Teatro. São Paulo: Kairós, outubro de 1981, n. 6, p. 73; 75.

ESTUDOS HISTÓRICOS

NAPOLITANO, Marcos. *A arte engajada e seus públicos (1955/1968)*. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 28, 2001.

JORNAL DA SEMANA DE RECIFE

SUASSUNA, Ariano. Jornal da Semana, Recife, 20 maio 1975.

JORNAL DA USP

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Lembrando os 100 anos de Di Cavalcanti*. In: JORNAL DA USP nº. 405. São Paulo, 1997.

REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)*. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 18, n. 35, 1998

FREITAS, Artur. *Arte e movimento estudantil: análise de uma obra de Antonio Manuel*.

Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 25, n. 49, 2005.

VILLAÇA, Mariana Martins. *América Nuestra: Glauber Rocha e o cinema cubano*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 22, n. 44, 2002.

REVISTA ISTO É

LOBATO, Eliane. *Quase bons*. In: Isto é edição nº 1747, de 26/03/2003.

REVISTA VEJA

BUARQUE, Chico. *Como falar ao povo?* Veja. São Paulo, agosto de 1978.

JORNAIS DIÁRIOS

Correio da Manhã (Rio de Janeiro)

“Censura, revolução e farsa”, 01/04/1960

“Sartre convida”, 04/09/1960

“Coluna frases da semana”, 04/09/1960

“Sartre em Araraquara”, 09/1960

“No Brasil, todos fazem a mesma pergunta a Sartre: e Cuba?”, por José Conde, 15/09/1960.

“O Globo” (Rio de Janeiro)

“Sartre e Simone dizem que o fato mais importante dos nossos dias é a libertação dos povos africanos”, 17/08/1960.

Última Hora (Rio de Janeiro)

“Presença de Jean-Paul Sartre”, 03/09/1960

“Sartre: ‘No Brasil todo mundo parece de esquerda’”, 10/09/1960

“Jornal do Brasil” (Rio de Janeiro) “Sartre”, 11/08/1960.

“O Teatro das trevas”, por Tristão de Athayde (Alceu Amoroso Lima), 18/08/1960

“Sartre”, por Ferreira Gullar, 06/09/1960.

Jornal do Brasil (Rio de Janeiro)

"Arraial, Cinema Novo e câmera na mão" — Suplemento. Dominical do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12/8/61.

“Beleza Selvagem no Ensaio Vazio”. Por: Yan Michalsky. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27/08/1974.

O Estado de São Paulo (São Paulo)

Cad. 2 – pp. D-1, D-4 e D-5 -. Entrev. a Antônio Gonçalves Filho, 15/03/1997.

Websites

<http://www.pliniomarcos.com/> - Acesso em 15/09/2006.

Artigo de Wolf Kampmann. Tom Zé – O encanto do apocalipse. In:
<http://www.tomze.com.br/art124.htm> - Acesso em 13/12/2006.

Artigo de Silvano Santiago. O Caminho da literatura. In: Revista Idiossincrasia.
<http://portalliteral.terra.com.br/Literal/calandra.nsf/0/A9429BA038CDEB930325704D004EC444?OpenDocument&pub=T&proj=Literal&sec=Entrevista> – Acesso em 08/07/2006.

Crítica de Daniela Pinto Senador publicada em <http://experienciacritica.blogspot.com/> -
Acesso em 12/11/2006.

Cinema/Arte/Cultura nº12 TV2 Cultura.

http://www.cinemamarginal.com.br/candeias/especiais/registro/06_02.php - Acesso em 20/12/2006.

“Para não dizer que não lembrei das flores” In:

http://www.tvebrasil.com.br/paranaodizer/txt_tea_mamberti.htm - Acesso em 21/05/2006

www.caetanoveloso.com.br – Acesso em 15/05/2006.

www.tomze.com.br – Acesso em 21/09/2006.

www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm - Acesso em 18/01/2007.

<http://www.tempoglauber.com.br/> - Acesso em 12/02/2007.

<http://chicobuarque.uol.com.br/> - Acesso em 21/07/2006.

www.edulobo.com – Acesso em 13/08/2006.

<http://www.estorvo.com.br/diretor.htm> - Acesso em 09/07/2006.

<http://www.heco.com.br/khour/> - Acesso em 03/11/2006.

<http://www.contracampo.com.br/25/artigos.htm> - Acesso em 10/01/2007.

ANEXO 01 - ENTREVISTA

LUIZ CARLOS MACIEL E A IMPRENSA DA CONTRACULTURA¹³⁸

Patrícia Marcondes de Barros, Historiadora.

Entrevista analisada no Cap. II – A contracultura brasileira e o pensamento sartreano.

Jornalista, roteirista de cinema e de teatro, professor, poeta, filósofo e conferencista. Entre as várias especialidades de Luiz Carlos Maciel podemos destacar que a maior delas se concentra no estudo da juventude que, segundo ele, conserva as pulsões primárias capazes de mudar o mundo. Através de sua extensa produção dentro do cenário cultural brasileiro e principalmente, sua participação no semanário carioca *Pasquim*, com a coluna *Underground* (1969-1971), Maciel comunicava aos leitores brasileiros informações sobre os movimentos contraculturais que estavam eclodindo na década de 60 no mundo e no Brasil, o que lhe valeu o estereótipo de "guru da contracultura brasileira". Esses movimentos eram prenunciados pelas críticas da juventude dos anos 60 à cultura vigente, e anunciavam o surgimento de um novo poder que se instaurava na sociedade mundial, o "poder jovem".

Suas obras: *Sartre - vida e obra* (1967), *Nova Consciência* (1973), *A Morte Organizada* (1978), *Negócio Seguinte* (1981), *Anos 60* (1987), *Geração em Transe*, *Memórias do tempo do Tropicalismo* (1996) e *As Quatro Estações* (2001), tratam a respeito das experiências existenciais dessa geração, quando foi importante protagonista no papel de principal divulgador da Contracultura no Brasil, através do seu trabalho ímpar na imprensa alternativa.

Nesta entrevista, concedida à historiadora Patrícia Marcondes de Barros, Maciel conta sobre sua trajetória pessoal, os bastidores do semanário *Pasquim*, a juventude dos anos 60, de como surgiu o estereótipo de "guru da contracultura brasileira" e qual a recepção das informações contidas em sua coluna. Conversou também a respeito de sua mais recente obra, o livro *As Quatro Estações*, onde faz um balanço sobre o processo que nos conduziu,

¹³⁸ BARROS, Patrícia Marcondes. *Coluna Underground: Contracultura na América do Sol*. São Paulo, 2002. Dissertação (Mestrado em História [Assis]) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

utilizando as expressões do próprio autor, da "*primavera da revolução*" ao "*outono da alienação*", em cerca de quatro décadas.

A obra é a história da sua vida e, naturalmente, da vida de uma grande parte de pessoas que atravessaram as tempestades e as bonanças da segunda metade do século XX.

P-Temos algumas perguntas sobre o início do *Pasquim*. Como foi, como surgia a idéia de se abrir esse espaço dentro da imprensa alternativa?

LC-Quando surgiu à idéia do *Pasquim* eu não estava presente. Essa idéia surgiu com o Sérgio Cabral, o Jaguar e Tarso de Castro, principalmente; e só depois que eles tiveram a idéia e começaram a fazer o jornal, que o Tarso me chamou, porque eu o conhecia de Porto Alegre, nós dois somos do Rio Grande do Sul e aí então ele me chamou. O Tarso sempre me chamava para todos os projetos dele. Quando ele chegou ao Rio, ele fez um jornal para o Brizola, porque ele conhecia também o Brizola lá no sul, chamado *Panfleteo*. Aí me chamou, e eu trabalhei no *Panfleteo*, que teve poucos números porque daí veio o golpe de 64 e acabou com o jornal. Mas quando chegou em 1969, cinco anos depois, eles fizeram o *Pasquim* e eu soube quando a coisa já estava andando que a origem tinha sido o fato de que uma distribuidora chamada Imprensa (...) tinha crescido, e que ela tinha feito um semanário de humor, em formato tablóide, que chamava *Carapuça*. Esse jornaleco *A Carapuça*, o Sérgio escrevia ele inteiro, tudo. Era ele só com a ajuda de um secretário, um rapaz chamado Alberto Eça, que tinha aprendido a escrever igual a ele. Então muito das coisas que era o Stanislaw Ponte Preta, na verdade era o Eça que tinha escrito. Mas então os dois faziam o jornalzinho todo, parecia que tinha sido só o Sérgio que tinha feito e vendeu bem, quer dizer, vendeu...não sei quanto vendeu, mas vendeu uma quantidade que a distribuidora Imprensa já achava que tinha valido a pena ter aquilo nas bancas. Aí o Sérgio Porto morreu e não podia o Eça fazer o jornal, porque quem era dono do jornal era o Stanislaw Ponte Preta. Aí então, lá na distribuidora Imprensa, ele chegava e falava "A gente poderia fazer um outro tablóide de humor para substituir *A Carapuça*" e aí parece que eles procuraram o Jaguar. Então a origem do *Pasquim* foi o Jaguar. E realmente, na época do *Pasquim*, quando o *Pasquim* estava muito mal, que o Tarso já tinha saído, até morrido e o Sérgio Cabral tinha saído também, o Jaguar segurou o *Pasquim* durante vários anos. Segurou ali! Só com a fé! Porque não tinha grana. Mas o Jaguar chamou o Sérgio Cabral e o Tarso e esses três foram os fundadores do *Pasquim*.

P - Penso que o *Pasquim* teve várias fases. Se sim, me fale um pouco a respeito das mesmas.

LC- (...) No meu ponto de vista pessoal teve duas fases fundamentais, a primeira, curtinha, que durou dois anos, foi com o Tarso e a segunda fase; a posterior, sem o Tarso. Então se você for estudar a história do *Pasquim* você vai ver que o grande sucesso do *Pasquim* foi quando o Tarso estava lá, e era editor do *Pasquim*. Quando o Tarso saiu brigado, os outros todos que brigaram com o Tarso: Millor, Ziraldo, Jaguar (todo mundo brigou com o Tarso!) costumavam dizer que isso é apenas uma coincidência, que o jornal fez sucesso não foi por causa de Tarso e que depois ele começou ladeira abaixo e não foi porque o Tarso saiu. Mas de qualquer maneira é uma coincidência engraçada não é? Enquanto o Tarso estava lá, o jornal vendia horrores, Tarso saiu, passou cada vez mais a vender menos até entrar num buraco do qual ele não conseguiu sair mais. As tentativas de tirar o *Pasquim* desse buraco que ele ia entrando cada vez mais foram as outras fases do *Pasquim*. Por exemplo, teve uma fase que o Ziraldo assumiu. Daí ele chegou dizendo "Ah, vamos resolver esse negócio do *Pasquim*" "Como é que vai resolver?" "Primeiro o *Pasquim* vai ser um jornal de tamanho grande e com cor"... Você sabia que existia isso? Existem alguns números do *Pasquim* em determinadas fases, do tamanho grande de jornal, de jornal tablóide, tamanho de um jornal e com essas páginas externas em cor. Teve então essa fase que o Ziraldo acreditou que o *Pasquim* ia ter sucesso, deixando de ser tablóide. Depois assumiu o Jaguar, aí depois o Jaguar vendeu o *Pasquim*, teve até uma fase de um rapaz, eu não lembro do nome dele, que era um rapaz que não tinha nada a ver com a história do *Pasquim* e que resolveu comprar o jornal, e investiu, lutou, fez fé que o *Pasquim* ia voltar, mas não adiantou nada... O *Pasquim* continuou se esfarelando até desaparecer. O que ficou do *Pasquim*, o que eu acho que ficou mesmo, foi a fase do "fenômeno *Pasquim*", que foi a primeira fase, a fase do Tarso. Eu acho que os meus outros companheiros do *Pasquim*, eu até nem sei assim... Eles me tratam muito bem, gostam de mim eu também gosto muito deles e tudo mas...aquela coisa! Mas eu nunca escondi que eu acho que eles são injustos em relação ao Tarso, porque eles procuram minimizar em função da briga que tiveram com ele, eles procuram minimizar a importância do Tarso no *Pasquim*, uma espécie de expurgo histórico, stalinista (risos). Faz de conta que não existiu! Tem um livro da Norma Pereira Rego que eu acho um escândalo! Que de onde é que ela tirou essas informações do *Pasquim*? Norma Pereira Rego foi até minha colega no jornal *Última Hora*. E ela conta como se o Tarso não tivesse feito absolutamente nada! Eu não li o livro todo. Eu peguei na

livraria comecei a ler e fiquei escandalizado! Como é que essa moça diz isto? Mas que cara de pau! Pior do que o Stalin! (risos) De expurgar as pessoas da história!

P-Como surgiu a idéia de se fazer a Coluna *Underground*? O que o motivava a fazer isso num país que se reconhecia principalmente através de setores ideológicos ortodoxos tanto da esquerda quanto da direita?

LC-É, eu tinha certa pré-história de interesse neste assunto, porque a minha formação em Porto Alegre, quando eu era adolescente, muito garoto ainda, que eu comecei a estudar Filosofia, a moda era o existencialismo, Sartre e etc. Então eu fiquei existencialista. Eu me interessei por isso, achei que a idéia da liberdade em Sartre era fascinante! Virei um existencialista. Aí eu ganhei uma bolsa para estudar teatro nos Estados Unidos. Aí chegando lá, tinha a linha existencialista, eu descobri os existencialistas americanos que eram os *beats*, os *beatnicks*, a *beat generation*... *Norman Mailer* fala que o *hipster* é o existencialista americano. Tinha aqueles pontos de contato: a liberdade, ser desbundado né? Ser maluco, então eu me interessei pela *beat generation* e *Norman Mailer* e tudo mais. Falava do *hipster*, quer dizer, quando apareceram os *hippies*, que já é um diminutivo de *hipster*, um "*hipsterzinho*", então tive interesse por aquela história e comecei a ler e me informar, embora aqui não houvesse muita informação, mas o que eu conseguia, eu fiquei conhecendo mais do que as outras pessoas do *Pasquim* que não se interessavam e também não sabiam nada. E aí quando conversava com o Tarso e contava dessas coisas que estavam acontecendo, o Tarso falava "Então vamos botar isso aí no *Pasquim* porque isso é um assunto novo, é uma área jornalística nova, ninguém está fazendo isso e você está se metendo nisso, então vamos fazer. Eu vou dar duas páginas para você editar, botar o que você bem entender nessas páginas." Então foi isto, foi assim que surgiu o *Underground*, batizado pelo Tarso, ele deu o nome e me deu carta branca. Ninguém dava palpite, porque ninguém sabia do que estava se tratando aquilo ali.

P - Essa fase inicial do *Pasquim* então foi mais libertária?

LC - Não só libertária como ideológica, mas libertária internamente. Essa fase em que o Tarso era editor, ele recolhia as coisas, ele cozinhava o jornal, dava uma forma, escolhia a capa, etc, mas ele não determinava sobre o que as pessoas iam escrever. Cada um fazia o que bem entendia. Como a maior parte dos caras do jornal já eram mais ou menos "estrelas" né? Paulo Francis, Millor Fernandes, ninguém ia admitir que o Tarso dissesse o que deveria ser escrito ou não. Então isso ficou mais ou menos uma regra geral do *Pasquim*, mesmo quem não era estrela conhecida, como eu, usufruía da mesma liberdade, fazia o que bem entendia. E foi a fase do *Pasquim* que o público se identificou mais. Porque posteriormente, quando a venda do *Pasquim* começou a abaixar dos mais de 200 e não sei quanto mil exemplares que chegou a vender, aí cada vez mais tentavam botar as coisas nos eixos, através de providências editoriais! "Ah, então vamos fazer isso!", "Ah, então você escreve sobre isso e aquilo!", cada vez mais parecido de como funcionam os jornais e as revistas da chamada imprensa normal, que é assim: tem reuniões de pauta, o editor resolve o que vai ser feito, distribui as tarefas, "Você vai escrever isso!" "Fazer uma matéria sobre aquilo!", começou a ficar cada vez mais assim e quanto mais ficava assim, menos ia interessando o público que tinha.

P - Qual o impacto de sua coluna no imaginário da época? Qual era a resposta dos leitores quanto as suas idéias de formação de uma nova consciência? Isso porque você se transformou na época, para seus leitores, numa espécie de psicólogo, num "mentor espiritual", entre outros estereótipos. Todos acreditavam que você daria soluções para suas vidas, seus problemas...

LC-(risos) Isso é verdade... se eu tivesse guardado, é que eu sou muito desorganizado, minha vida atravessou muitos transtornos e eu não sei o que é que foi feito com aquele monte de cartas que eu tinha, que eu passei a receber e eram cartas assim, de pessoas que procuravam soluções para suas vidas de uma maneira não convencional. Viam aquilo como uma saída para eles. E tinham aquelas cartas todas e eu dizia assim "Pô! Eu não posso virar conselheiro sentimental, não vou ficar bancando o conselheiro dessas pessoas, guia espiritual dessas pessoas!" E então eu me esvaziei de qualquer coisa nesse sentido. Eram documentos sociológicos, documentos da época, interessantes estas cartas! Tinha um amigo meu, o jornalista Carlos Max, que me pedia "pelo amor de Deus não coloca fora isso! Dá um livro fantástico, dá pesquisa, isso dá mil coisas..." não sei o quê, e eu dizia

"mas eu não sei o que eu vou fazer com isso!" ele me respondia "Guarda! Guarda que esse negócio ainda vai ser importante!" Eu tentei guardar, mas infelizmente não consegui, acabei perdendo, não sei o que foi feito.

P- Qual o teor dessas cartas em sua maioria?

LC-A grande maioria, a coisa mais forte assim que parecia, era a questão sexual. Era uma coisa contra a repressão "Ah, quer dizer que eu posso?" Era um anseio generalizado (risos) por uma liberdade sexual maior. Isso era o que animava todo mundo e que motivava todo mundo. Era mulher que queria deixar o marido, "dar por aí", o outro rapaz que queria ser gay, a menina também que queria ser lésbica, sabe, era esse negócio assim de liberdade sexual, o grande apelo da transação toda, era essa coisa das pessoas encontrarem liberdade sexual e atingirem a felicidade através da liberdade, porque estavam submetidas às repressões externas e internas. Alguns reclamavam das repressões externas, outros, pela repressão interna que não permitia que eles fizessem as coisas que eles queriam fazer. Então eu acho que esse foi o grande impacto e a transformação de comportamento nessa área de sexo, acho que foi a mais profunda que houve naquela época. Porque até esta fase da contracultura e tudo, os costumes sexuais eram inteiramente repressivos mesmo! A mulher não podia casar se não fosse virgem, era um escândalo, mil coisas que hoje, não tem a menor importância, tinha uma importância incrível! Então foi uma coisa assim libertadora, que aliviou muita gente...(risos) Não precisa então ficar sujeito a essas coisas ou...Então isso poderia ser verificado nessas cartas. Ah, uma outra coisa secundária em relação a essa que não era tão generalizada, mas que aparecia também, era a questão de drogas, que era "quero ter minha liberdade para fumar minha maconha", quer dizer "ah, mas posso fumar maconha? Não faz mal?" Não sei o quê... Então tinha essa questão das drogas, mas não se compara ao volume e intensidade de preocupação com a questão sexual.

P - Em quais outros jornais e revistas você trabalhou?

LC- Eu colaborei para tantos jornais e revistas que eu próprio não sei direito.

P-E na Imprensa alternativa?

LC- Aí é mais fácil porque não teve tanta coisa assim. Mas eu também não colaborei muito na imprensa alternativa brasileira, foi muito esporadicamente, o que eu fiz foi depois do *Pasquim: A Flor do Mal*, que durou cinco números e a *Rolling Stone* que durou um ano.

P- Fale a respeito de sua mais recente produção, o livro "Quatro Estações"?

LC- Esse é um livro de memória e de reflexões, o gênero que o destino me deu... (risos) Vai ser lançado no dia 9 de maio (2003), pela editora Record. É um livro sobre a minha trajetória intelectual e certamente de toda a minha geração. Porque eu dividi uns quarenta anos em quatro décadas, em quatro estações do ano, eu fiz uma analogia, tem um historiador alemão Oswald Spengler, o autor da "Decadência do Ocidente", aquela monumental obra histórica sobre a civilização ocidental em que ele interpreta a história da civilização, pela metáfora das estações do ano. Então, na interpretação dele, da civilização do ocidente, no fim do século passado no começo desse, já estava no inverno, já tinha tido a primavera, o verão, o outono e já estava no inverno porque o ocidente tinha entrado em decadência, que é o título do livro "A decadência do Ocidente" *Decline of West*, mas ele escreveu em alemão, alemão eu não sei citar, só olhando. Então, essa idéia das estações, as pessoas me perguntam geralmente "essas quatro estações você tirou por causa do Vivaldi, né?" Daí eu respondo: "não, foi por causa da Sandy e Júnior" (risos). A Sandy e Júnior fizeram um show agora, "As quatro estações". Alguns acham que foi por causa da Legião Urbana. O Legião Urbana fez um disco chamado "As quatro estações", todo mundo fez, "As quatro estações", é o título mais usado no mundo! Ednardo, aquele cara do Ceará também fez um disco, um show chamado "As quatro estações". As quatro estações tem disco de rock "Four Seasons". "As quatro estações" é o título mais usado, eu acho que dá sorte... (risos) É um título que não há numerólogo algum que pode chegar e dizer assim: "Não! As quatro estações pela numerologia não dá sorte!" Não pode né? Depois de Vivaldi, a Sandy e o Júnior, né? Tem que dar sorte, então botei "As quatro estações" e fiz

isso, dividi minha trajetória em quatro estações. E a primeira é o começo da minha vida em Porto Alegre, quando eu comecei a estudar Filosofia, e comecei a escrever poemas, fazia parte de um grupo literário de Porto Alegre chamado Pixote, tinha também outros jovens poetas. Nós ficávamos nas madrugadas de Porto Alegre, nos bares, bebendo e mostrando poemas uns para os outros. Eram madrugadas muito frias em Porto Alegre, faz muito frio e sopra aquele vento minuano... E aí para essa parte eu coloquei o nome de "Inverno no Ocidente", lembrando de Spengler e de Porto Alegre, misturando, não sei por que eu faço essas coisas, não tenho... embora...quando saiu o livro do Caetano, eu escrevi uma coisa enorme a respeito dele, saiu no Globo, né? Então eu falava que Caetano estava com uma ansiedade de racionalidade, que ele quer ser contra as superstições, quer ser contra a mistificação, misticismos, magia, quer ser contraste para todo esse obscurantismo, ele quer ser racional e... eu falava disso, daí eu encontrei com ele, a gente comentou isso, e ele disse "que eu sou o contrário, que eu é que gosto dessas coisas malucas, mágicas" e ele continuou dizendo para mim "eu sou irracionalista e você é racionalista! Você deveria ser muito racionalista, por isso é que você gosta dessas coisas e eu sou irracionalista, então eu tenho medo dessas coisas..." (risos). Mas até é uma coisa bem interpretada por parte dele, inteligente né? Então eu tive uma origem racionalista, vamos dizer assim, mas fui cada vez mais seduzido, até pra fazer as coisas... sabe, por essas coisas que são relações poéticas, metafóricas e meio malucas também; porque eu tenho que misturar o inverno, a decadência do Ocidente de Spengler com os invernos de Porto Alegre? Eu não sei! Mas aí conto que foi porque me tornei existencialista, e como é que o existencialismo apareceu nesse contexto e tudo mais. Eu estou contando meu livro, não sei...porque eu falei do inverno, mas tem também outras três estações...Depois do inverno, vem o quê? Depois do inverno vem a primavera, então foi a fase que não só eu, mas toda a minha geração, nós nos politizamos. Eu acompanhei meu mestre Sartre que se aproximou do marxismo e que foi aquela fase em que a nossa geração iria fazer a revolução social no Brasil e foi aquela fase de agitação, de 68 não só no Brasil, na Europa, nos Estados Unidos e tudo mais, e eu misturei essa coisa marxista também com a minha descoberta da *beat generation*, sabe, do Willian Burroughs, de Allen Ginsberg misturado com o marxismo, chamei isso de "A Primavera da Revolução". E a terceira estação, já foi a minha experiência na Contracultura, "sexo, drogas e rock'roll" e magia ocidental e pensamento oriental, discos voadores (risos), todas essas maluquices que eu chamei de "O verão da Contracultura". Porque foi um verão, essa fase da Contracultura eu vivia na Praia de Ipanema, nas "dunas do barato". Fica ali

onde tem o Hotel "Sol de Ipanema". Foi ali que eram as "dunas da gal". Ali que eles tinham feito o emissário submarino, tinha um negócio que avançava no mar assim, que era pra botar os encanamentos pra jogar os detritos do Rio de Janeiro dentro do mar, lá adiante. Então aí se formaram aquelas dunas. Que primeiro chamaram de "dunas da gal", mais conhecida como "dunas do barato", porque o pessoal queimava fumo lá. Então foi o verão da Contracultura e aí a Contracultura foi uma festa mesmo não é? Tem uma coisa até que eu botei na Nova Consciência, um manifesto que saiu no jornal *International Times* de Londres, que dizia uma coisa profética, porque ele falava do movimento da Contracultura e dizia assim: "mas se no futuro, quando a gente ficar velho e essa coisa toda não tiver dado em nada, não tem importância, porque sempre a gente pode se lembrar como a gente se divertiu". (risos) Então é isso, não dá pra você se arrepender de nada, porque você se divertiu muito! E sempre tem bode, chateação, claro, isso é da vida humana. Mas de maneira geral foi uma geração que se divertiu muito, talvez tenha se divertido mais que as outras, porque se permitiu tudo, quis ter todas as experiências que lhe deram na veneta. Experiências sexuais ricas, então foi uma festa, "O verão da Contracultura". E, finalmente, a última parte, dos últimos anos do século, um clima que se estende até agora no alvorecer do terceiro milênio e é caracterizado por essa robotização crescente, essa coisa de estar transformando as pessoas em robôs e tudo mais. Hoje em dia você tem vários serviços que você pega o telefone e atende uma gravação que diz: "digite tanto!" E lá pelas tantas diz assim "ou espere um dos nossos atendentes", aí vem um ser humano que fala com você como se fosse uma máquina, um robozinho também... (risos) Você não sabe se é uma máquina ou uma pessoa! (risos) Porque ele repete as coisas, não dá pra bolar uma conversação em que se desvie de alguma coisa, ele não permite! É aquele negócio "Tchá! Tchá! Tchá!" é como uma máquina! Então é uma coisa de robotização geral e tudo! E nessa fase também, eu passei duas décadas na TV Globo, trabalhando lá, então eu chamo essa última fase de "O Outono da Alienação". E digo que é um processo de alienação crescente em nosso mundo, não que eu seja pessimista em nada. Alguns já disseram "ô Maciel, mas o que vai vir depois disso?" Eu não sei o que vai vir! Vai ver que é até uma coisa muito boa, né?

P- Fale a respeito de sua prisão em 1971.

LC-A nossa prisão foi motivada pela insatisfação das autoridades militares com o sucesso que o *Pasquim* estava fazendo. Ficava um pouco difícil você exercer uma censura em cima do *Pasquim*, porque era um jornal debochado, era uma coisa de brincadeira. Regimes totalitários têm uma dificuldade em tratar o humor não é? Eu me lembro que sempre diziam que em Portugal, durante o Salazar, a única coisa permitida era o teatro de revista, que os comédicos portugueses podiam até esculhambar o governo, não acontecia nada. Então isso incomodava os militares e eles resolveram exercer uma pressão em cima da gente que de certa maneira deu até resultado, porque daí por diante coincidiu também com a saída do Tarso e a queda de venda do *Pasquim*, foi depois que nós fomos presos e que se instalou uma censura prévia. Então, um belo dia, fomos presos, apanhados por militares em nossas residências. Primeiro, eles foram à redação, mas foram a noite, não tinha ninguém, quase ninguém, levaram lá os empregados para a Vila Militar. Foram na minha casa de manhã, tocaram em casa e eu fui olhar... naquela época não tinha esses controles que tem hoje de...contra ladrão, de ter interfone, não tinha nada disso! Você entrava no edifício e ia direto! Então tinha uma coisa chamada "olho mágico", você olhava pra ver quem estava do lado de fora. Então daí eu olhei assim, tinha um rapagão que notou que eu tinha olhado porque ele botou a carteira no olho mágico, estava escrito brigada URTS, aí eu vi que ele era militar, pára-quadista. Abri a porta, ele entrou e disse que eu estava convidado a dar esclarecimentos e tal para as autoridades. Aí eu disse assim, o senhor acha que é aconselhado que eu leve minha escova de dente pra esses esclarecimentos? Daí ele disse "é sim!". (risos) Fiquei dois meses preso. Quando cheguei à Vila Militar, encontrei outros caras que tinham sido apanhados e começou aquela coisa, o Ziraldo estava achando que ia soltar logo. Mas eu dizia pro Ziraldo "Nós vamos ficar dois meses presos". Era fácil de adivinhar por um motivo muito simples. Nós estávamos sendo presos pela lei de segurança nacional então vigente, que permitia a repressão deter qualquer cidadão brasileiro sem notificação judicial nenhuma, no mais completo arbítrio. Era chamado "detenção para averiguações". Eles resolviam deter, detinham! Bumba! Batiam o martelo! Mas a própria lei de segurança nacional, que era esse instrumento de um arbítrio completo, estabelecia um limite para essa detenção de 60 dias. Então depois de 60 dias, as averiguações deveriam determinar uma culpa e tudo para então as autoridades judiciais fossem notificadas e decretassem uma prisão preventiva para você ficar preso! Pra você ficar preso

você tem que ter prisão preventiva! Você tem que ter feito alguma coisa que justifique a prisão preventiva! Senão como é que você vai ficar preso? Era só chamar o advogado, que o advogado solta. Mas com essa lei de segurança nacional não soltavam. Tanto é, que os meninos lá chamaram o Fragoso, Gerson Tavares, que eram os advogados oficiais dos presos políticos da época e os advogados chegavam lá e diziam que não podiam fazer nada! "Por quê?" "Porque vocês não estão oficialmente presos". Não existe nada que conste que vocês estão presos. Como é que nós vamos soltar vocês? Se não tem nada, tem que esperar 60 dias, se em 60 dias eles pedirem a prisão preventiva de vocês, com alguma evidência de algum delito, aí então alguma coisa pode ser feita. Então era evidente que esses 60 dias eram um castigo. *"Os meninos mal comportados vão ver o sol nascer quadrado durante sessenta dias, pra ver se comportam!"* (risos).

P-Atualmente, a contracultura é muito pesquisada nos Estados Unidos, contudo, ela é vista comumente de forma demonizada. Exemplos: que a liberação sexual dos anos 60 abriu caminhos para a AIDS, que a crítica a instituição/família propiciou a degeneração mental dos jovens de hoje, etc. Qual sua impressão sobre esse fenômeno?

LC- Eu não conheço essas pesquisas, mas acho isso uma reação normal do sistema. O que a contracultura colocou em xeque foi o sistema! Não apenas no sistema político e econômico, mas na maneira de viver. Um sistema que é um estilo de vida. Então é natural que o sistema reaja e não queira que aquilo se repita de novo, nem de uma forma, nem de outra e faça este tipo de exegese, procurando ressaltar todos os aspectos negativos. A Contracultura como toda produção humana tem seus aspectos positivos e seus aspectos negativos, eu, por exemplo, vivi tudo da Contracultura, nem por isso me desagreguei, nem desagreguei minha família, nem morri por causa de drogas, nem nada! Tenho 63 anos, sou saudável, tenho umas coisas de velho sim... mas não é nada que...(risos) Pelo contrário! Até me sinto melhor, fisicamente, mentalmente, espiritualmente do que muitos caretões da minha idade... Porque a vida careta, a vida desse sistema é assassina, ela desgasta as pessoas, mata cedo as pessoas. A organização do sistema visa à morte prematura e a substituição precoce pelos mais jovens. Não é pra velho ficar muito tempo enchendo o saco não! Você vê que as providências do sistema como governamentais e tudo, só pra acabar com a aposentadoria é para os velhos morrerem logo! A nossa geração, por exemplo, é uma geração que apresenta (não sou só eu não), apresenta uma vitalidade muito maior que as gerações antigas. Eu me lembro do meu avô com 63 anos de idade, na minha

idade. Era um velhinho! Um macróbio, um velhinho! Tava pronto pra morrer daqui a pouco, com 67 parece... quatro anos depois de 63. Mas com 63 ele já era um velhinho. Então é por isso, a maneira careta de se viver, que é a maneira da tradição, essa maneira que está sendo tão defendida pelos críticos da contracultura, dizendo "Mas como! Estão acabando com a família!" A maneira da família... "Estão se destruindo com drogas!" a maneira de não tomar drogas... Essa maneira é uma maneira neurotizante e destruidora, que sempre matou gente muito cedo. Norman Mailer diz que essa maneira criou o câncer, aí diz assim "A contracultura fez isso ou aquilo" e vocês fizeram o câncer!" "Ah, fez a AIDS!", que a contracultura inventou a AIDS. Tem que primeiro provar que foi a contracultura que inventou a AIDS. Tem que saber donde é que saiu essa coisa de AIDS. Que até hoje é uma história mal contada, saiu dos macacos africanos direto para os *hippies*? Os *hippies* nunca tiveram AIDS por falar nisso.

P - Você acredita que a AIDS possa ter sido desenvolvida em laboratórios?

LC – Eu não queria fazer essa suposição por não ter provas... Tem até um escrito: a AIDS é uma coisa tão horrível que só pode ter sido criada por cabeça de gente. (risos) Deve ter sido uma coisa maquinada pela cabeça humana. Porque todos os horrores da vida são maquinados pela cabeça humana... O mundo é maravilhoso, a vida é maravilhosa, mas o que as pessoas fazem é horrível e infernal. Nós não podemos confundir o mundo com o que as pessoas fazem, são termos claríssimos de Castaneda, na vida de D. Juan, ele diz: "não confunda o mundo com o que as pessoas fazem". O mundo não fabrica a AIDS, as pessoas fabricam a AIDS, produzem a AIDS, eu acredito nisso...

P-Como a contracultura dos anos 60 desembocou nessa geração de *yuppies* (*Young Urban Professionals*), conservadores. Em sua opinião a contracultura abriu novos caminhos para as gerações seguintes ou, realmente, "o sonho acabou"?

LC – Não, a contracultura é uma história agora. Ela é uma história de uma coisa que aconteceu, ela vai ser um ponto de referência. Ela vai ser falada de muitas maneiras, ela tanto poderá servir para uma imagem romântica, idealizada e cor-de-rosa como na novela das seis da TV Globo, como com essa imagem satânica, demoníaca dessas pesquisas americanas e pode também servir como inspiração para aqueles que aspiram por uma vida mais livre, mais saudável, menos neurótica, menos escrava de mecanismos que nós somos obrigados a nos sujeitar e obedecer, sem querer, como se fosse uma obrigação fatal da vida que você tem que se sujeitar a esses mecanismos. Então quem achar que esses mecanismos

são cruéis e quiser achar uma maneira de se livrar deles, vai ter também na Contracultura uma inspiração. Foi uma coisa que aconteceu. A vida humana, essa vida coletiva, não tem solução, nem pelo comunismo, nem pela contracultura, nem pelo neoliberalismo, nem pela religião cristã, nem por nada! Essa experiência que nós vivemos e os hindus chamam de *Maya*, isso é uma loucura! É uma loucura efêmera pela qual nós passamos e que cada um procura se equilibrar dentro dessa loucura, ou controlar essa loucura, como diria Castaneda "você tem que viver sua loucura de uma maneira controlada" da melhor maneira possível, daí você inventa coisas. Uma coisa razoável de ter sido inventada foi a Contracultura, muito mais razoável que outras loucuras mais desvairadas que inventam por aí. Mas é uma história que passou, foi aquele momento, naquela época, aquelas pessoas, que então eram jovens, agora já é tudo coroa. Os jovens inventaram aquilo e se lembram daquilo porque se divertiram muito. E isso vai ser visto agora de várias maneiras. Como que a Contracultura, nuclearmente, na sua essência, como um objeto, não é nada! Porque não existe objeto na Contracultura, não existe, existem interpretações variadas, visões, versões, mas um objeto substancial não existe pra você dizer é isto ou aquilo, é bom ou mau, é bonito ou feio, não existe.

P-O romantismo inerente a Contracultura dos anos 60, ou seja, sentimentos de inconformismo, reação através da ação individual que se revelaria posteriormente numa ação social, atualmente são colocados por parte da juventude como careta, valores ultrapassados, etc. O que você pensa sobre isso? O que é ser careta para você hoje?

LC-O romantismo, a visão romântica da vida é a mais divertida que existe, por isso que a gente pode lembrar da nossa juventude e ver como nós nos divertimos, porque só essa visão romântica, utópica, viajante, é divertida. Porque ela expande os horizontes da vida, você deslumbra horizontes infinitos por si mesmo, mesmo que não explore tudo, mas você deslumbra! Agora a visão realista é uma visão que fecha, que empareda, que não é divertida, que obriga você a trabalhar o tempo todo, a se chatear o tempo todo, a se neurotizar o tempo todo e ter doenças terríveis por causa disso, feito câncer, úlceras e não sei mais o que...enxaqueca, reumatismo, dores de cabeça (risos) está sempre se sentindo mal! Tem que ir à farmácia. Sabe qual o melhor negócio no comércio, o que mais prospera? A farmácia... Têm aqui no Leblon muitos lugares que já foram várias coisas que não deu certo. A loja de discos não deu certo, o bar não deu certo, depois não sei o quê não

deu certo, o que acabou dando certo foi a farmácia! Farmácia é um negócio que dá certo. Coloca uma farmácia em qualquer lugar, dá certo! Tenta no Leblon... você não caminha duas quadras sem tropeçar numa farmácia, porque todo mundo toma remédio o tempo inteiro! Ou seja, está todo mundo se sentindo mal o tempo todo! Então eu acho isso, isso é o realismo! Isso é a careteice! A careteice é você se achar uma grande coisa "o rei da cocada preta, o cara que descobriu a pólvora, você que sabe o que é a realidade", quando na verdade você está sendo mais um tolo, um babaca, um otário. E um outro que parece um maluquinho, viajante, está se divertindo mais que você!

P - Você coloca na obra *Anos 60* que a consciência e o caráter dos homens são facilmente moldados através do emprego dos meios de comunicação com a massa. Como anda em sua opinião a TV atualmente? Digo televisão, porque ela ainda é um meio de comunicação importante. Existe a Internet, mas apenas uma parcela da população de classe média no Brasil tem acesso...

LC-Olha, todas essas mídias quanto mais massificadas elas são, mais elas têm que cumprir uma função alienante, porque a preservação ao sistema exige a alienação em massa e quanto menos pessoas atingem maior é o grau de liberdade e democracia que esses meios têm. Você vê como que a TV aberta é muito pior que a TV a cabo, não que a TV a cabo seja a santa, mas a TV aberta atinge mais gente. Aí na internet é uma margem de liberdade muito grande, só porque ela atinge pouquíssima gente. Na medida em que a internet se massificar, o sistema vai ter que encontrar meios para torná-la também alienante, sem dúvida nenhuma! De certa maneira nós ainda vivemos épocas de certa democracia na internet e que já foi até maior. Antes que os provedores começassem a estender seus tentáculos e a dominar tudo. Porque antes não havia provedor, antes você poderia botar um site que tinha bastantes visitas porque as pessoas estavam procurando e achavam seu site. Agora não! Elas só vão ao UOL, Terra, Globo, não sei o quê e entram por onde aquele portal encaminhar. Isso pode se desenvolver na Internet e pode prender tudo. Então eu vejo assim, isso é uma coisa do sistema, que procura domesticar todas as mídias. É mais fácil um jornal de grande circulação ser alienante do que um jornalzinho... Há maior liberdade no jornalzinho. Mas nos grandes... até que você vê que nos grandes jornais brasileiros, Rio, São Paulo são todos iguais, porque todos obedecem igualmente, como o sistema orienta as coisas. Aliás, falando em imprensa, eu também sou jornalista e tenho essa coisa de ver o jornal, achei tão engraçado esse documento da ONU, o *Jornal do Brasil*, não! No *Jornal*

do Brasil deu, os outros não, *O Globo*, por exemplo, silenciou completamente, que esse documento da ONU denuncia uma cultura da brutalidade no Brasil apoiada pela opinião pública, apoiada pela classe média brasileira que considera direitos humanos uma defesa dos bandidos. Então, se não há direitos humanos para os bandidos, eles estão defendendo a brutalidade policial, as estruturas dentro das delegacias e tudo mais! Apoiado pela mídia que enfatiza essas coisas, é apoiado por políticos que querem votos, um até, César Maia, que até se elegeu falando da violência e tudo mais. Fala-se muito em violência, em bandidos e a violência como sendo as classes mais baixas como responsáveis, mas está se omitindo a enorme responsabilidade da classe média por esse crescimento de violência, porque violência gera violência e a classe média é violenta! Você cansa de ver nas cartas para leitores, as pessoas dizendo assim, por exemplo, "Ah, falam dos direitos humanos dos bandidos, mas e os direitos humanos das vítimas?" Quer dizer direitos humanos, você tem que saber quem é que está aplicando os direitos humanos. No caso das vítimas, são os bandidos. Então eles não respeitam os direitos humanos. No caso dos bandidos, são as autoridades, então elas têm que respeitar os direitos humanos. Porque se elas não respeitam também como os bandidos, ficam iguais aos bandidos! Então fica tudo mundo bandido! Então o que a classe média quer é que todo mundo fique bandido! Isso é a cultura da brutalidade. Não se comentou isso nos jornais...

P- Por onde anda Maciel? Conte-nos a respeito de seus projetos, incluindo o da China com Lucélia Santos.

LC- Aquele projeto da China com a Lucélia não saiu. Mas ela está dizendo que vai sair, ela está me dizendo que vai para a China agora com um grupo de empresários brasileiros que ficaram interessados em negociar com a China, a estabelecer relações comerciais com a China e pode interessar para eles então que esse negócio saía e que apareça o dinheiro. Uma co-produção chinesa-brasileira, sino-brasileira. Então a parte do dinheiro chinês não tem problema é estatal, agora a parte brasileira é com a Lucélia, ela tem que conseguir empresas que se interessem e invistam nisso. Ela tem que captar recursos. É uma mini-série de 20 capítulos a ser gravada na China e no Brasil com atores chineses e brasileiros, diretores brasileiros e chineses, tudo brasileiros e chineses... É um trabalho, um dos meus biscates, biscate gordo, aliás, esse, uma coisa muito interessante. Você estava me falando dos meus interesses pessoais né? O interesse mais recente é esse, o da ficção científica, e eu estou cada vez mais entrando neste mundo. Já me preparando para outros próximos

mundos que tiver que viajar... e esse negócio de ficção científica, está me fascinando muito. Eu vou dar um curso de filosofia de cinco aulas, "filosofias para leigos", não filosofia universitária, acadêmica, porque eu não segui essa carreira de professor de filosofia. Mas como eu me interessar por filosofia, pretendo ter entendido alguma coisa, então, gosto de falar o que eu entendi. Nas aulas de Filosofia todo mundo me entende, não é como aula de professor de filosofia que ninguém entende nada! Geralmente é assim, apenas os outros professores de filosofia, mesmo assim nem todos conseguem entender o que um deles diz. Mas então eu vou falar dos pré-socráticos que é outro interesse meu. De toda a história da filosofia o meu grande interesse é pelos filósofos pré-socráticos, isso atendendo a uma indicação de Heidegger que percebeu a importância dos pré-socráticos que não são filósofos, diz Heidegger, são pensadores. Os filósofos começam na fase clássica da filosofia grega: Sócrates, Platão, Aristóteles. Mas então eu estava vendo as histórias de *science fiction* sobre viagem no tempo... Então tem dois tipos de histórias de viagem no tempo. Quando você viaja para o passado, por exemplo. Tem as histórias que você viaja para o passado e você pode ter a intenção de mudar os acontecimentos, e na história científica é assim, o cara vai para matar o Hitler, ou para salvar não sei quem não é? Então não conseguem muitas vezes o personagem que vai fazer uma interferência na história, a ação dele acaba provocando aquilo que está registrado na história. Quer dizer o arco do tempo é imutável, você não pode modificar o passado, o que é, é. Esta é uma visão parmenídea do ser, dos acontecimentos. É uma visão em que nada se transforma, o que está estabelecido, está estabelecido. Agora em outros há modificações. Você vai e sem querer, modifica tudo. O conto clássico de Ray Bradbury, *A Sound of Thunder*, conta que no futuro os homens fazem safári no passado, eles vão à pré-história, onde tem dinossauros e tudo e nesse safári não podem tocar em nada, não podem mexer em coisa nenhuma. No conto o homem vai ao safári e mata uma borboleta, quando volta o mundo está totalmente diferente do que ele tinha deixado. Ou seja, o passado também é plástico, flexível, mutável, se você for lá e mexer, você mexe em tudo, então essa é uma visão mais de Heráclito do que Parmênides, em que a realidade é mutação total, é um vôo, diz Heráclito, tudo está sempre se transformando, tudo está em eterna e contínua mutação. Se você vai para o passado e mexe no passado, muda tudo. São duas visões, qual é que você se simpatiza mais?

¹Theodore Roszak aponta que a proeminência da juventude nos anos 60, foi o principal fator do nascimento da Contracultura dentro da sociedade norte-americana e européia. Nos E.U.A., como em vários países

européus, um pouco mais de 50% da população tinha menos de vinte e cinco anos de idade. A proeminência dos números fez com que a juventude sentisse a sua potencialidade, que em grande parte deveu-se à máquina publicitária da sociedade de consumo que dedicou atenção especial a essa consciência etária. (ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. São Paulo: Vozes, 1972).

ANEXO 02

Jean Paul Sartre - Serviços Prestados à Ação Transformadora do Homem¹³⁹

Artigo discutido no Cap. II – A contracultura brasileira e o pensamento sartreano.

O presente texto tem por objetivo lançar breves considerações sobre a linha filosófica sartreana, suas idéias acerca da existência e do homem, bem como entender de que modo suas apreciações se encaixam em um tipo de expectativa específica, localizada historicamente em princípios dos anos 60. Basicamente, a filosofia existencialista elaborada por Sartre tem como ponto central de discussão a questão da *liberdade*. Esta pode ser entendida não apenas como algo inerente ao próprio ato de existir, mas – fundamentalmente – como uma criação que visa dar um sentido próprio e muito claro a esse existir. E, sendo uma *construção* em sua essência, tal liberdade, encarada segundo tal interpretação como um pressuposto ou “algo” criado, é uma meta que só pode ser alcançada através da plena tomada de consciência de seus agentes principais. Estes, para Sartre, são partes integrantes do conjunto geral da humanidade, que tem responsabilidade direta em tal processo. Em linhas gerais, é possível dizer que, segundo o princípio fundamental do conceito existencialista presente na filosofia sartreana, ser livre necessariamente implica em ser responsável por fazer acontecer a liberdade. Esta mesma é tomada quase como que servindo de sinônimo para existência – em seus mais variados aspectos. Fazendo uma comparação com o princípio físico da Mecânica elaborado por Isaac Newton, a liberdade seria o sentido trilhado por um móvel (a existência humana), sendo que o esforço pela busca e consciência da liberdade se presta ao papel de força motriz responsável pelo movimento desse móvel.

Tomando por base a última afirmação, que procura resumir, grosso modo, o binômio *liberdade = responsabilidade* que está presente nas análises acerca da realidade humana feitas pelo existencialismo sartreano, é que podemos entender o ateísmo

¹³⁹ Coletivo de Estudos Anarquistas Domingos Passos, outubro de 2002
In: <http://www.nodo50.org/insurgentes/textos/nos/28sartre.htm>

convictamente alegado e defendido pelo filósofo como forma ideal da humanidade enxergar o que aparentemente não pode ser explicado por vias racionais. Ateísmo que se expressa na negação feita por Sartre da concepção tradicional criada pelo Ocidente acerca de um Deus (ou entidade espiritual suprema) imanente e superior à existência, pois que, segundo as premissas existencialistas, a própria idéia de “Deus” ocorre, tal qual as demais criações e construções culturais e religiosas humanas, *posteriori* à existência propriamente dita do ser humano. Aliás, sendo o próprio existir resultante da observação e da experiência de vida dos seres humanos – portanto *criada* a partir dessa última perspectiva – a liberdade torna-se, para Sartre, o ditame sobre o qual a existência está alicerçada. Nesse sentido, é a ação direta dos seres humanos – sob a forma de buscarem, todos, a liberdade – a grande responsável pela construção, segundo esta linha interpretativa, do sentido próprio de *existir* – bem como da existência em si mesma.

Princípios dos anos 60: movimentos políticos e populares, não somente no Brasil, mas no restante do mundo, procuravam contestar um tipo de ordem política e social específica. Esta se expressava no misto de modernização e avanço tecnológico crescente dos meios e bens de produção (cujo consumo se tornava então cada vez mais acessível) mesclados à permanência de princípios ideológicos e culturais conservadores – quando não reacionários – de ordenação e/ou legitimação de práticas e exercícios de poder e domínio, fossem no nível dos governos oficiais ou das pequenas aristocracias detentoras de prestígio e *status* político, econômico e social. Será justamente nesse tipo de conjuntura histórica que os movimentos que buscavam, sob os mais variados prismas ideológicos, a completa emancipação da humanidade, vão encontrar nos princípios do existencialismo sartreano a base filosófica pela qual buscavam semear, entre a opinião pública geral, a legitimidade de seus objetivos.

Episódios como a Primavera de Praga, o – ainda hoje emblemático – Maio de 1968, os movimentos de contracultura e de luta por direitos civis de minorias étnico-sociais (sobretudo o de negros, cuja faceta militante expressa principalmente na ação dos “Panteras Negras” é significativa nesse sentido). Em suma, é possível perceber em todos esses episódios e escaramuças levadas à frente por vários movimentos sociais o depósito simbólico de parcela importante de sua disposição e ímpeto para as lutas em prol da liberdade do ser humano nos princípios do existencialismo de Jean-Paul Sartre que, sendo também participante ativo de muitos desses movimentos, ligou-se e apoiou estes mesmos

sob as mais variadas formas e maneiras. Sua contribuição para uma nova leitura acerca da necessidade de se lutar pela construção de uma sociedade humana mais justa e digna para todos e –sobretudo –do papel protagonista da humanidade no cumprimento desse objetivo é de valor inestimável.

ANEXO 03

Sartre nos trópicos

Por Cauê Alves¹⁴⁰

Bento Prado Jr. relaciona o filósofo francês, nascido há cem anos, e o poeta Carlos Drummond de Andrade.

No centenário de Jean-Paul Sartre e 25 anos após a sua morte, o filósofo brasileiro Bento Prado Jr. falou à **Trópico** sobre a chegada das idéias do mentor da filosofia existencial no debate cultural brasileiro e sobre a redescoberta de sua obra na atualidade. Na entrevista a seguir, Bento narra os encontros do grupo formado por ele, Fernando Henrique Cardoso e José Arthur Giannotti, entre outros, com o filósofo francês e sua mulher, Simone de Beauvoir, na passagem deles pelo Brasil, quando ocorreu a primeira aparição de Sartre na televisão. Bento também apresenta uma fundamentada e surpreendente sintonia entre a obra de Drummond e a do filósofo francês, e discorre sobre o papel do intelectual na atual conjuntura política e econômica. Bento Prado Jr. é um dos filósofos mais importantes e reconhecidos do país. É professor emérito da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP) e professor titular da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Foi pesquisador do Centre National de la Recherche Scientifique, em Paris, onde cumpriu longo exílio durante a ditadura militar. É autor de "Alguns ensaios: filosofia, literatura e psicanálise" (Paz e Terra), "Presença e campo transcendental - Consciência e negatividade na filosofia de Bergson" (Edusp) e "Filosofia da psicanálise" (Brasiliense).

A literatura para Sartre é uma literatura militante e que considera que ao escritor caberia abandonar a fragilidade e a incerteza que justificariam sua omissão diante dos impasses históricos. Para ele, uma vez que todos somos sujeitos históricos, não há motivo para a literatura não ser histórica. Quais escritores de língua portuguesa mais se aproximaram desse modo sartreano de compreender a literatura? Por quê?

Bento Prado Jr.: São vários os autores de língua portuguesa cuja literatura, sendo militante, pode ser comparada, com proveito, com a obra de Sartre. Quero, no entanto, limitar-me apenas a Carlos Drummond de Andrade, cuja obra não entrega todo o seu segredo sem alguma referência a seu contemporâneo francês. É surpreendente a coincidência temporal da emergência de temas, escolhas teóricas, práticas e estilísticas entre os dois autores, sem que

se possa falar de *influência*: certamente Sartre não leu Drummond nos fins da Segunda Grande Guerra, nos textos de poesia e prosa que antecipam as páginas com que o filósofo francês lançaria sua revista, assim como nos da retomada sistemática dessas propostas em "Qu'est-ce que la littérature?"

Para mostrar o interesse dessa aproximação, começemos por justificá-la externamente pela cronologia. Externamente? Talvez essa expressão não seja a melhor no que concerne nossos autores, uma vez que, para ambos, a *data* ou a circunstância temporal é indissociável do que há de mais íntimo na ação e na expressão lingüística (pouco importa se literária ou não). É o que se torna transparente na comparação de dois textos de cada um dos autores em pauta: um poema de "O sentimento do mundo" (escrito entre 1940 e 1941) e o prefácio de "Confissões de Minas" (1944), do lado de Drummond; e, do lado de Sartre, em dois textos que citei, publicados em 1945 e 1947.

Num caso como no outro é um evento contemporâneo arrasador e mundial (a Segunda Guerra) que modifica a relação dos escritores em relação com a escrita e sua ambição de eternidade e que os lança numa autocrítica intelectual, expressa praticamente *na mesma linguagem*, num inédito cruzamento entre dois homens tão distantes um de outro por seus horizontes culturais imediatos e pelo itinerário de formações fortemente discrepantes. O farmacêutico de Itabira do Mato a Dentro e o normalien-filósofo de Paris parecem, nos textos que se seguem, fundir suas diferentes fisionomias num raríssimo ou *único* perfil.

Senão, vejamos. Num dos primeiros poemas de "O sentimento do mundo" (chamado "Mãos Dadas"), podemos ler: "*Não serei o poeta de um mundo caduco/.../ O tempo presente é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, / a vida presente*". No prefácio de "Confissões de Minas", Drummond nos diz num texto que exige longa citação:

"Escrevo estas linhas em agosto de 1943, depois da batalha de Stalingrado e da queda de Mussolini. Meu livro vai para o linotipista. Não quis que se compusesse sem acrescentar-lhe algumas palavras, menos de explicação ou desculpa do que de exame da conduta literária diante da vida. É um livro de prosa, assinado por quem preferiu quase sempre exprimir-se em poesia. Esse suposto poeta não desdenha a prosa, antes a respeita a ponto de furtar-se a cultivá-la. Seria inútil repisar o confronto das duas formas de Expressão, para atribuir superioridade a uma delas. Mas a verdade é que se a poesia é a linguagem de certos instantes, e sem dúvida os mais densos e importantes da existência, a prosa é a linguagem de todos os instantes, e há uma necessidade humana de que não somente se faça boa prosa, como também de que nela se incorpore o tempo, e com isto se salve esse último. Não há muitos prosadores, entre nós, que tenham consciência do tempo, e saibam transformá-lo em matéria literária. Frequentemente a literatura se faz à margem do tempo ou contra ele – seja por incapacidade de apreensão, covardia ou cálculo. Daí o vazio e o desconforto do texto literário, como a insatisfação que ele desperta em cada vez mais descrentes leitores. E pouco importa que haja muitos

leitores, uma vez que não amem o autor nem se confessem devedores de alguma coisa tirada ao livro. Este livro começa em 1932, quando Hitler era candidato (derrotado) a presidente da república e termina em 1943, com o mundo submetido a um processo de transformação pelo fogo”.

Nesse tempo, Sartre passava pelas transformações que o levavam na direção da politização e que se exprimiriam, entre outras coisas, na publicação de sua revista logo no após-guerra. Impossível não escutar o eco (pura coincidência, é claro) do texto citado de Drummond ou a convergência das intenções nas frases seguintes do texto de apresentação da revista "Temps Modernes": “Lamentamos a indiferença de Balzac diante das jornadas de 48, a temerosa incompreensão de Flaubert face à Comuna; nós lamentamos por eles; há aí algo que eles perderam para sempre. Nós nada queremos perder de nosso tempo: talvez ele não seja dos mais belos, mas é o nosso; temos apenas esta vida para viver, no meio desta guerra, talvez desta revolução”.

É a linguagem do poema “Mãos dadas” que reencontramos, com surpresa sob a pena de Sartre. Mas é também a nova forma de distinguir poesia e prosa, esboçada no prefácio de "Confissões de Minas", que reaparecerá em "Qu'est-ce que la littérature?", onde Sartre responde às reações hostis provocadas, em pouco por toda parte, de Gide à direita católica, pela idéia da literatura conscientemente empenhada no tempo presente.

De algum modo, a poesia está além do engajamento, pois, como diz Sartre, “os poetas são homens que se recusam a *utilizar* a linguagem”. Em contraposição, “a arte da prosa se exerce sobre o discurso, sua matéria é naturalmente significativa: quer dizer, as palavras não são antes de mais nada objetos, mas designações de objetos”. Donde o prosador -quer o queira, quer não- desliza, através do uso que faz das palavras, em direção do mundo, *mergulha no tempo presente e escolhe sua posição dentro dele*. Poder-se-ia falar de uma proximidade maior na compreensão da literatura?

No romance "A náusea", acompanhamos o processo da descoberta da contingência do homem. A náusea seria a sensação física que corresponde a essa contingência. A constatação de que as coisas não são permanentes compromete o ser naquilo que ele tem de substancial. A não-estabilidade do mundo nos dá a sensação de que ele desmorona. Para o senhor, qual é a atualidade dessa náusea sartreana?

Bento: Não posso concordar plenamente com sua definição de náusea (a expressão “sensação física” não é certamente a melhor para caracterizar essa “disposição afetiva” que traduz, na obra de Sartre, a idéia heideggeriana de "Stimmung", que recusa toda interpretação “sensualista” ou “fiscalista”) e não vejo como falar de uma eventual atualidade da náusea sartreana. Nem penso que o próprio autor veria nessa forma *literária* de exprimir suas idéias filosóficas algo como um pathos presente ou ausente, raro ou freqüente. Numa

versão diferente (algo cômico-trivial) diria que a figura do presidente Bush *deveria* provocar náusea universal.

Vinte e cinco anos após sua morte e no centenário de seu nascimento, o que restou de Sartre na cultura brasileira? Ele continua um pária na universidade e nos cursos de filosofia?

Bento: De fato, depois dos anos 60a, as sucessivas modas ou ideologias que invadiram as instituições universitárias (cada vez mais adequadas à *cultura administrada*) lançaram a obra de Sartre no esquecimento. Um pouco por toda parte, e mesmo na França, de boa tradição universitária, espalhou-se a peste do "Amerikanismus", de que já se queixavam figuras tão diferentes como Wittgenstein e Heidegger, moléstia mortal que degredou o pensamento que escapa às regras estritas do desprezível gênero literário do "paper". Mas creio que hoje em dia, no Brasil (como sempre, pelo menos uma década mais tarde do que alhures), há uma nova atmosfera, favorável à filosofia, que propicia um retorno a Sartre. Tenho notado, mesmo na literatura de língua inglesa (principalmente no domínio ultratécnico das "cognitive sciences"), uma generalizada redescoberta da obra de Sartre. O que significa que, talvez, a filosofia não tenha acabado completamente no mundo atual.

Quando e como Sartre chegou à intelectualidade brasileira? Pela filosofia ou pelo romance?

Bento: Sartre chegou ao Brasil (como aos EUA e ao resto do mundo) no imediato pós-guerra, quando passou a ocupar lugar de destaque na mídia internacional. Você não se lembra do samba de carnaval "Chiquita Bacana", que era lá da Martinica, que se vestia de banana nanica e "existencialista, com toda razão, só faz o que manda o seu coração"? E chegou essencialmente como filósofo-romancista. Impossível dissociar as duas faces da obra e de sua recepção pelo público leitor.

Como o senhor descreveria a passagem de Sartre pelo Brasil? Como se deram os seus primeiros contatos com o filósofo francês?

Bento: Se me lembro bem, foi minha amizade com Manoel Carlos Gonçalves de Almeida (o excelente poeta, mais conhecido como redator das novelas da Globo) que levou ao primeiro contato. Luis Meyer, o psicanalista de hoje, então estudante de medicina, certamente interessado na "psicanálise existencial", manifestou a intenção de promover uma entrevista com Sartre na televisão brasileira. Com a mediação do Manoel Carlos e do Álvaro Moya, conseguimos, na TV Excelsior, a primeira aparição do Sartre em televisão (que mais tarde tentaria, com seus ex-alunos e sucesso muito relativo, devido às resistências do governo conservador, produzir uma longa entrevista sobre o século XX). Sartre e Simone de Beauvoir aceitaram nossa proposta, já que estavam empenhados

numa campanha pró-Cuba e pró-Argélia (então em guerra com a França), e a entrevista seria boa oportunidade de campanha. Participei, como entrevistador, juntamente com Ruy Coelho, Fernando Henrique Cardoso e o próprio Luis Meyer, de um programa que teve a duração extraordinária de três horas.

Depois do programa, Sartre nos perguntou: “Como é possível que uma empresa capitalista gaste tanto tempo ou dinheiro para que possamos fazer nossa campanha pelo socialismo?”. Ao que respondemos: “O senhor sabe... o Brasil... o Brasil é um pouco diferente”. O fato é que, depois do primeiro contato, o grupo que compúnhamos a partir dos “Seminários sobre o Capital” (iniciados em 1958) pôde ter encontros diários com o Sartre, principalmente na casa do Fernando Henrique.

Simone narra, numa linha de suas "Memórias", esses encontros paulistanos com jovens universitários “très cultivés”. Conversávamos muito sobre tudo, todas as noites e em muitas manhãs, filosofia e política, sob a vigilância da Simone, que controlava com severidade a quantidade de uísque consumida por Sartre. O encontro, digamos, foi extremamente agradável: Sartre era, digamos, muito "gente", o contrário do modelo dominante do intelectual, que se caracteriza pela disparidade entre sua extrema arrogância e seu limitadíssimo talento.

Como se deu o debate entre filosofia e política nos anos 60 e 70 no Brasil, diante da exigência sartreana do engajamento do intelectual? Pergunto isso, levando em consideração as cartas entre Sartre e Merleau-Ponty, em que o primeiro acusa o segundo de usar a filosofia como álibi, e Merleau-Ponty responde dizendo que “não precisaria afastar a filosofia do mundo para permanecer filósofo”.

Bento: No Brasil de então não havia atmosfera para debates dessa natureza. Havia mais politização da filosofia do que reflexão filosófica sobre as conexões entre filosofia e política. Hoje, infelizmente, as coisas não estão muito diferentes. A filosofia é politizada pela esquerda e pela direita, mas o assunto propriamente filosófico-político fica um pouco à margem. Talvez, enquanto não houverem partidos políticos no Brasil, a filosofia política e a filosofia enquanto tal, sofrerão graves conseqüências.

Qual seria, na atual conjuntura política e econômica, o papel do intelectual engajado? Como essa posição se relaciona com o modo como Sartre a entendia?

Bento: O intelectual engajado deve escrever e agir guiado por compromissos mais universais do que aqueles que mantêm com o pequeno grupo de asseclas que o cerca e que o promovem. Deve escrever *contra si mesmo e contra seus amigos*, se quiser introduzir racionalidade e universalidade nesse debate vital. Tal posição não é essencialmente diferente da que Sartre sempre defendeu - a despeito de suas oscilações- e que implica uma relação essencial entre ética e

política. É claro que essa relação é problemática, e o itinerário de Sartre é um verdadeiro ziguezague entre as tendências de politizar a ética e de “etificar” a política. Talvez esse ziguezague não tenha fim por essência. Em todo caso, cabe-nos escrever e votar bem, sabendo da comunicação subterrânea que une esses dois gestos.

ANEXO 04

TROPICÁLIA, A NOVA IMAGEM¹⁴¹

Tropicália, the new image

Hélio Oiticica
Trad. Walmir Monteiro

Quando no verão de 1966/67 (verão brasileiro) inventei o conceito de Tropicália, não poderia imaginar a repercussão que teria, embora compreendesse implicitamente o que veio se tornar: a definição de um novo modo de sentir o panorama cultural geral, ou a síntese de uma visão cultural específica de diferentes campos e formas de artes em suas manifestações inter-relacionadas com seus alvos específicos: teatro, música popular, cinema, além das artes plásticas em todas as suas experiências de vanguarda no Brasil, principalmente Rio e São Paulo. Subitamente encontrei no conceito de tropicália uma identificação com seus objetivos.

De fato, quando criei este conceito, pretendia primeiramente relacioná-lo com minhas novas experiências da época, e com isto relacionar aquelas experiências a todo tipo de experiências de vanguarda ocorrentes no Brasil. Muito rico, eu diria, manter-se em torno de um padrão definido de ação em termos internacionais, algo diferente de Pop e seus desenvolvimentos, imagens que poderiam dizer significar algo para nós, mas os objetivos eram realmente diferentes, principalmente no que se refere a imagem ou relações imagéticas e implicações político-sociais. Importantes artistas como Rubens Gerchman e Antonio Dias (ambos tomaram parte no “Nova Objetividade” exibido em março de 1967 no Museu de Arte Moderna, no Rio) poderia ser reavaliado por um novo ponto de vista e revelado não como um produto internacional (Pop), mas como um desenvolvimento específico de idéias da vanguarda brasileira para as quais eles contribuíram com importantes novos passos, como também eu e Ligia Pape (para mim ela é uma das importantes experimentalistas fora de definições como “pintora” ou “escultora”, ou “autora”, etc) em nossos trabalhos.

Muitos artistas encontraram seus caminhos e se divulgaram fora. Outros se desenvolveram rapidamente em torno de sínteses muito pessoais, como Pedro Escostegui, Roberto Lanari, Antonio Manuel, e um grande número de novos experimentalistas (Em

¹⁴¹ Programa Hélio Oiticica. Itaú Cultural. IN:
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=774&tipo=2>

São Paulo principalmente Tozzi e Marcelo Nietzsche e o grupo de Nelson Leirner). Outros, já importantes artistas na construção das experiências da vanguarda brasileira, desenvolveram fortemente suas experiências pessoais, como os poetas concretos de São Paulo (Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Decio Pignatari. Augusto é responsável por muitos artigos importantes sobre a música popular bahiana, Caetano e Gil, principalmente) e traçou o desenvolvimento da música popular brasileira desde as experiências da bossa-nova, numa análise muito bem feita, em seu trabalho “O Swing da Bossa”) ou Ligia Clark cujo trabalho tem sido de capital importância nesses desenvolvimentos, desde 1954, e é hoje muito bem conhecido pela Europa (Exposição em Londres, Bienais em Veneza, Galerias alemãs, etc) e que em anos recentes desenvolveu uma das mais fascinantes e densas experiências (ver Rhobo n.4)

Desde os movimentos concreto e neo-concreto aqueles padrões internacionais tem sido considerados fortemente, e neles muitos elementos tem aparecido, previamente muito das idéias, proto-idéias, de alguns desenvolvimentos internacionais. Alguns daqueles produtos poderiam ser considerados vanguarda até mesmo atualmente. Teoria e obra, por si mesmas, foram rapidamente fortalecidas. Os poetas de São Paulo criaram o “Noigrandes” grupo. Do movimento neo-concreto surgiram artistas como Ligia Clark e teorias como a *Teoria do Não-Objeto* de Ferreira Gullar (1959). Após a dissolução daqueles movimentos, desenvolvimentos especificamente individuais tomaram lugar, e o meu foi um deles.

Desde 1959 até os dias atuais muitos foram os caminhos que meus trabalhos tomaram. Inventei os relevos bilaterais e espaciais (1959), Os penetráveis (1960), Os bólides (1963), Parangolé (também a teoria), Cabos e Tendões (1964), Tropicália (1966/67), Suprasensorial (1967), e Éden (1967), idéias, além da síntese “Nova Objetividade” numa grande exposição no MAM (Rio) onde o ambiente da Tropicália foi mostrado pela primeira vez (março/abril de 1967), e onde muitos artistas novos foram revelados com a ajuda de um jovem crítico de arte Frederico Moraes. Nesta mesma exposição, Ligia Clark mostrou seu “roupas do corpo”, Ligia Pape seu “caixa de poemas com formigas vivas”. Muitos eventos puseram-se na vertente da Tropicália, o que para mim foi um começo em torno do pensamento no lazer (dançarinos da Mangueira ficaram o dia todo jogando cartas, idéias eram criadas em torno da atividade “tempo disponível”. Uma série de manifestações públicas participativas foram concretizadas a partir desta exposição culminando com a experiência do apocalipopoteses (descrito posteriormente) em agosto de 1968 no Aterro do Flamengo.

Durante todas essas evoluções, eu diria que a consciência crítica dos artistas foi o mais importante elemento para aquelas manifestações de vanguarda que eram sempre tratadas com fúria ou indiferença, ataques provenientes da arte crítica estabelecida. Exceção e homenagem devem ser feitas a alguns, especialmente Mario Pedrosa que foi grandemente influenciado por aqueles trabalhos e sempre acolheu as idéias da vanguarda, algumas das quais se iniciaram com ele. Recentemente, Frederico Morais e Mário Schomberg dedicaram um grande negócio no desenvolvimento de idéias também. De idéia do Éden expressado no novo ambiente (planejado desde 1967 e primeiramente construído na Galeria Whitechapel em Londres, desde fevereiro de 1969. Surgiram conceitos teóricos tais como *crelazer* (1968) e hermafroditopotesis (1969), muito mais complexo em seus objetivos e a idéia do barracão.

Síntese da Tropicália - O conceito de tropicália inicialmente relacionado a uma pura idéia teórica espalhou-se de súbito, saindo do meu campo de visão por meio de um evento que eu gostaria de aqui descrever: a música pop de Caetano Veloso e Gilberto Gil (cantores e compositores), Torquato Neto e Capinam (poetas), Tom Zé (compositor e cantor), Gal Costa (cantora). De repente Caetano Veloso tornou possível e provocou a síntese quando fez uma estranha e inesperada composição que ainda não tinha nome e que alguém deu o nome de *Tropicália*, nome e conceito que melhor a expressava. Caetano sabia que eu tinha criado o termo, mas ainda não nos tínhamos conhecido pessoalmente. Isto funcionou muito bem em todos os meios imagináveis. Era ponto marcante em todos os desenvolvimentos de tendência criativa no Brasil. E Caetano e Gil atuaram na criação da mais extraordinária revolução na música pop brasileira dando uma importância de experiência de vanguarda e ao mesmo tempo relacionaram, intencionalmente ou não, com experiências em outros campos de criação tais como o teatro de José Celso Martinez Correa (*O Rei da Vela* - peça de Oswald de Andrade, poeta brasileiro que desde 1920 influenciou todas as direções da vanguarda brasileira com importantes poemas e peças teatrais – produção apresentada em Nancy em 1968). Outras produções de José Celso de extrema importância foram “*Roda Viva*” e Brechts “*Galileu*”. O cinema de Glauber Rocha (“*Deus e o Diabo na Terra do Sol*” e “*Terra em Transe*” pode ser incluído com muitas das produções do cinema novo no Brasil e a nova expansão dos filmes “*underground*”; artes plásticas (Gerchman, Pape, Manuel, Lanari, etc) e poesia e literatura (Irmãos Campos, Pignatari, etc) também. Haroldo de Campos escreveu e conversamos longamente sobre algo extremamente importante a respeito desta síntese Tropicália: isto não é um

movimento de arte, mas uma síntese que pode receber adições (não como $1+1=2$), mas supra-adicionada como um modo de viver. Qualquer experiência relacionada a tal constelação. No Brasil a expressão “si mesmo” é usada para definir qualquer coisa muito característica, no modo coletivo, hoje, tem-se tornado um adjetivo, uma moda cobrindo as mais superficiais áreas, mas também os mais profundos pensamentos em nosso contexto, embora o poder fascista brasileiro tente assassiná-lo torna-se mais e mais evidente que irá vencer, sobreviver, a menos que eles se dediquem realmente a matar toda sorte de criatividade naquelas terras.

De qualquer modo a semente já foi lançada aos quatro cantos da Europa. A América que nos aguarde.