

“Um verme passeia na lua cheia”: performance e cenicidade audiovisual em Ney Matogrosso na construção de um fazer artístico na década de 1970

Robson Pereira da Silva¹

Resumo: No presente artigo traçaremos um panorama histórico sobre a trajetória artística do cantor Ney Matogrosso, a fim de compreendermos como o artista construiu historicamente o seu fazer artístico, desse modo, observar traços característicos de sua identidade artística em um diálogo com o contexto que suas obras se inserem. No caso a década de 1970. Em um balanço sobre esse período da história do país, Ditadura Militar, traremos ao centro desta proposta abordagens referentes a cultura, como o movimento Tropicalista; a banda *Secos & Molhados*, a qual Ney Matogrosso fora vocalista; a Contracultura e a questão da Indústria Cultural na década de 1970. Contudo, a partir disto angariaremos um repertório sobre o contexto da década de 1970, podendo-se assim elucidar as nuances de como se caracterizou a atuação artística e cultural do referente período. Portanto, elegemos Ney Matogrosso como um dos expoentes desta atuação artística devido a sua *performance* e *cenicidade* audiovisual que significou transgressões corpórea e visual, em um momento que o país estava sob as “garras” de uma repressão veemente atuante e supressora das diversas esferas da sociedade brasileira, sobretudo, a cultura.

Palavras-Chave: Ney Matogrosso; Indústria Cultural; *Performance*

“Gusano camina em la luna llena”: performance y cenicidad audiovisual em Ney Matogrosso en la construcción de un hacer artístico em La década de 1970

Resumen: En este artículo, trazamos una trayectoria histórica el cantante Ney Matogrosso, a fin de comprender cómo el artista construyó su historia artística, por lo que podemos observar los rasgos característicos de su identidad artística en diálogo con el contexto en el que se incluye el trabajo en el caso de 1970. Así que podemos ver los rasgos característicos de su identidad artística en diálogo con el contexto en el que la obra se incluye en el caso de 1970. En un giro en este período de la historia del país, la dictadura militar, siendo el centro de esta reflexión discutir enfoques con respecto a Tropicalia, la banda que lo cantante era Ney Matogrosso – *Secos & Molhados*, Contracultura, y la cuestión de la Industria de la Cultura en 1970. Esto, se ofrecerá un repertorio de contexto cultural de la década de 1970 y por lo tanto puede aclarar los matices de cómo se caracteriza la actividad artística del período mencionado. Por consiguiente, se optó por Ney Matogrosso como exponente de la representación artística, debido a su *performance* y *cenicidade* audiovisual por las transgresiones corporales y visuales, en un momento de tensión y represora, en el que el país estaba bajo las "garras" de una dictadura militar, activa y vehemente supresora en diversos ámbitos de la sociedad brasileña, especialmente la cultura.

¹ Acadêmico do curso de graduação em História pela Universidade Federal de Mato Grosso, Campus Universitário de Rondonópolis. Bolsista de Iniciação Científica pelo programa de financiamento do CNPq. Integrante e secretário do grupo de pesquisa Arte.com.

Palavras Chave: Ney Matogrosso; Indústria Cultural; *Performance*

O conjunto de manifestações contestatórias que apresentavam formas e alternativas críticas como contraponto ao modo de vida e as estruturas que constituíam a sociedade ocidental na segunda metade do século XX recebeu o nome de Contracultura. Tais manifestações eram ligadas sobretudo aos jovens, dentre eles intelectuais e artistas. No Brasil, uma destas manifestações que se estabeleceu como um dos ecos da Contracultura Internacional, partiu de um grupo de artistas que dispuseram propostas com características de renovação da produção cultural de grande impacto no processo de experimentalismo, em alguns dos âmbitos da arte, no que tange aos moldes de arte já postos até a década de 1960 no país, esse movimento artístico ficou conhecido como Tropicália, inspirada no neoconcretismo.

O experimentalismo é tido pelas próprias características da Contracultura como uma das formas contestatórias e de expressão aos padrões já estabelecidos com a racionalidade no ocidente em relação da produção das artes, incluindo a música. Assim abrindo maiores espaços para o hibridismo musical em toda a produção da canção, expansão da subjetividade instrumental e da letra, e maior ênfase nas atitudes performáticas a fim de influenciar a reflexão e atuação sobre o comportamento. Ou seja, possibilitou a reavaliação estética.

Na produção Tropicalista² o experimentalismo esteve presente principalmente no ramo musical a partir de 1967, com as apresentações nos Festivais da Canção que foram televisionados, assim inverteram-se as formas de conceber a recepção e relações mercadológicas, tentando sempre gerir ao público com os *happenings*, as pulsões sensoriais que caracterizava a própria recepção. Apropriam-se também de novas percepções estéticas na divulgação e contestação de produtos culturais, como por exemplo, a renovação das imagens das capas dos *long play* (LP), deste momento em diante.

Para os “mentores” do movimento, na ramificação musical, Caetano Veloso e Gilberto Gil a tecnologia se atrela com a produção e a recepção

² O termo *Tropicália* provém de uma *performance* ambiental de Hélio Oiticica, montada pela primeira vez em 1967.

sensorial, já prevista por Oiticica, como mecanismo de interação entre ambas as partes da prática artística, artista e público, sendo a indústria cultural a locomotiva dessa proposta na medida em que a inserção de produtos culturais constituídos de hibridações renovadoras entre o nacional/regional relacionados com o universal e internacional, fazendo com que a recepção tenha aderência e calce da apropriação, seja pelo gosto ou comportamento e principalmente, a amplitude da identidade.

A proposição da experiência e o ato de não tentar mais produzir a arte pela arte, possibilitou a não adesão ao projeto artístico “revolucionário” de construção de uma identidade nacional “pura”, é o que fez desse movimento uma reinvenção do que se entende por uma vanguarda artística, na qual a arte de Ney Matogrosso tem referências latentes a partir de seu contato inicial com a *performance*, como integrante da banda *Secos & Molhados*.

A Tropicália significou a ampliação da estética cultural, principalmente no quesito musical, suas tendências de engajamento político são pautadas principalmente na questão da própria estética, que abriu outra via além da matriz populista nacional da música para a cultura de massa e consumo. Em suma trouxe à tona a renovação do produto musical, afirmando a cultura no mercado de bens de consumo, assim garantiu a redefinição da MPB.

Com o exílio, a Tropicália se extingue devido às ações do AI-5, mas consolida-se no Brasil seus referenciais estéticos entrelaçados com a Contracultura³, tornando-se assim um dos referenciais para outros segmentos “pós-tropicalistas⁴” musicais, como *Secos & Molhados*, que viria a surgir entre 1972 e 1973. A proposta estética da banda imageticamente se fez pautada direta ou indiretamente nos referenciais do *glam rock* (subgênero do rock inglês) aliado a *performance* comportamental, já inserida no país pelo referido

³ A Tropicália pode ser considerada como “eco” da Contracultura no Brasil, pois esta atribuiu a relação de produtos culturais para além da própria estética, abrangendo também a dimensão do campo comportamental tanto para os próprios artistas do movimento quanto para a recepção aderente a proposta ou não, a Tropicália apresentou-se como uma alternativa de contestação aos moldes do que era aceito no próprio mercado cultural brasileiro, como o caso da matriz populista da canção tida como um dos grandes “filões” dos festivais da cação na década de 1960.

⁴ Este termo aqui é utilizado não como um rótulo determinante, mas sim como referente às tendências musicais posteriores ao movimento Tropicalista, evidenciando principalmente aqueles que trazem nas suas propostas alguns dos referenciais do movimento que marcou o final da década de 1960.

movimento Tropicalista. Sendo este o advento da *performance* e do retorno do corpo como instrumento a serviço e, como a própria arte, no Brasil.

Assim, sob essas tendências a banda *Secos & Molhados* se inseriu no universo midiático a partir de uma apresentação em 05 agosto de 1973, junto a recém lançada revista televisiva (semanário) da Rede Globo de Televisão - o *Fantástico* - que contava em sua equipe como responsável pela direção a pessoa de Augusto César Vannucci, alguém ligado a movimentação cultural no eixo Rio de Janeiro- São Paulo desde o final da década de 1950, como ator e diretor de filmes da Atlântida, ligado também a direção de musicais da Rede Globo e shows de alguns artistas do movimento da Tropicália.

Destarte, com essa abertura da canção ao *hall* da cultura de massa e consumo nos faz apropriar e compreender o conceito de mediação cultural, na perspectiva de Bernard Lamizet, como “um processo que as sociedades se dão para representar-se própria nos espetáculos e nas práticas artísticas, nos seus monumentos na sua arquitetura nas suas obras de arte.” (LAMIZET, in: LAMARÃO, 2011, p.2). O mediador, como profissional que sabe lidar com as cadeias produtivas da cultura, e deve estar conectado com as mais diversas linguagens, que sabe dialogar com as fontes de financiamento, movimenta a área cultural, como o caso de Augusto César Vanucci e o *Fantástico* diante das proposições da banda *Secos & Molhados*.

O *Fantástico*, caracterizava e muito com o que a recém formada banda pretendia, do mesmo modo, a proposta do semanário se propunha a lançar uma nova linguagem (um novo formato de programa) que atendesse as demandas musicais efervescentes no país, inclusive a música americana que atravessou suas fronteiras massificadas e mercadológicas e adentrou o mercado fonográfico mundial, principalmente no que se refere a videotecnologia (videoclipes). Assim, a proposta de linguagem do semanário significou um contraponto aos programas que transpunham o formato do rádio para televisão, como o caso da extinta TV Tupi.

A partir dessa aparição, a banda realizou o show de lançamento do LP – *Secos & Molhados*- pela gravadora Continental, gravadora esta que tinha receio de “apostar suas fichas” na ousada proposta de João Ricardo um dos integrantes e compositores da banda. Com o impacto performático apresentado no recém lançado programa televisivo, a gravadora que houvera

disponibilizado uma mínima tiragem de aproximadamente cerca 1500 discos, cogitados para se esgotarem no prazo de vendas de um ano, mas que devido a tal sucesso projetado pela aparição, a Continental tivera que fazer outra remessa para atender as demandas geradas, pois essa primeira remessa superou as expectativas e esgotou-se no período de uma semana. Um período que a produção do vinil estava em recessão devido à crise do petróleo presente na economia mundial.

NEY MATOGROSSO NA DÉCADA DE 1970 – ENTRE IMAGENS E REPRESENTAÇÕES CÊNICAS DO FAZER ARTÍSTICO MUSICAL DO PAÍS

Em março de 1975, quando o cantor Ney Matogrosso já havia saído da banda *Secos & Molhados*, a qual havia desenvolvido sua perspectiva performática, o artista lança a obra experimental *Água do Céu – Pássaro*, que desde a arte gráfica do álbum até a constituição da sonoridade possui elementos experimentais. A capa apresenta o artista envolto de chifres de carneiro tortos presos nas costas, crina de cavalo na cabeça, pelos de macaco pendurado na cintura e nos ombros, dentes de boi nos punhos, maquiagem em tons escuros; assim tendo a pretensão de causar impacto visual, irreal na construção da recepção.

O experimentalismo na canção e sonoridade introduz a junção de diversos elementos, rítmicos e instrumentos divergentes, que vai desde a rumba de *Coubanakan* ao rock progressivo de *Açúcar Candy*, e uma tendência de sons da natureza com ruídos e uma interpretação cênica vocalizada de *Homem de Neanderthal*. A respeito da *performance* nesse momento da carreira de Ney Matogrosso, a turnê deste álbum promoveu a ruptura da construção e concepção tradicional de um espetáculo musical, sendo constituído e renovado em uma “cenicidade” performática que une cinema, dança, teatro e show em um elemento só, ou seja, um espetáculo total. Tendo como concepção a adesão do público de forma que este espetáculo atingisse as pessoas por intermédio do sensorial, emocional e sexualmente, a proposta era levar a uma incitação à reflexão comportamental.

O espetáculo se torna uma interação entre música, gestualidade, cenário e a indumentária do artista, fazendo do ato performático uma reinvenção da estética, sendo a gestualidade e o comportamento como ponto de intervenção

e (re)apropriação das normatividades do *show business*, a ponto de reformular as tendências mercadológicas e culturais diante da recepção do público.

Em suma o conjunto desta obra – álbum e turnê - (músicas, encarte, videoclipes) constituem uma determinada representação de uma agressividade (quase selvagem) de Ney Matogrosso, com uma *performance* de si, sendo ele o próprio enunciado⁵, diante de sua proposta em diálogo com a recepção, e não dissociado das tendências da Indústria Cultural, na qual sua iniciação artística já se estava inserida – junto a banda *Secos & Molhados* – como fenômeno de massas. Mas um dos principais discursos da recepção do cantor e a dificuldade de desvencilhar a estética desse show com a tensão entre Ney Matogrosso ser um ex-*Secos & Molhados*, também as condições da projeção que este buscava de legitimar-se como um *performer* além de sua história com a banda referida, imagem a qual a própria gravadora não depositava expectativas sob a legitimidade das propostas artística, que Ney Matogrosso em entrevista a Vera Lúcia Sastre para a *Revista Contigo*, sob o título de “Ney Matogrosso: preciso urgente de um pai-de-santo para acabar com essa onda de azar”, na qual afirma que:

As gravadoras duvidavam de meu trabalho. Não se interessavam por mim, porque me lançar – sozinho – significava arriscar dinheiro. Eu viajava com uma equipe de dezessete pessoas e as despesas eram imensas. Cantei em algumas capitais brasileiras, mas não ganhei dinheiro, apesar de ter sempre os teatros lotados. (SASTRE, IN: QUEIROZ, 2009, p.100)

Contudo, nessa década Ney Matogrosso lançou 05 álbuns em duas gravadoras diferentes, a Continental a qual ele lançou seus três primeiros álbuns (*Água do céu – pássaro* (1975), *Bandido* (1976) e *Pecado* (1977)), que o artista tinha grandes embates entre suas proposições artísticas com as políticas e interferências mercadológicas que a gravadora lhe impunha. A outra gravadora é WEA (WARNER) na qual ele lançou dois discos, *Feitiço* (1978) e *Seu Tipo* (1979). Nesse período a recepção sobre o trabalho se dividiu em duas tendências: uma de que Ney Matogrosso seria um artista que *performava* para alguns grupos das elites, e a segunda que o artista estava voltando seu trabalho para as classes mais populares. A primeira, por exemplo, podemos

⁵ Essa idéia está pautada no sentido de que a *performance* passada pelo artista, instrumentalizada pelo seu corpo é a própria mensagem enunciada (corpo como transgressor e agente de contestação das normas vigentes, com elementos agressivos dentro de uma sonoridade e estética audiovisual) em si (enunciador) e ao seu público (receptor).

observar quando o artista faz um balanço de sua atuação diante dos dois shows que antecedem a turnê *Bandido* (1977) e discursa sobre as suas novas projeções de recepção deste espetáculo que estreara, dizendo:

Eu estava me tornando uma coisa de elite, uma coisa fechada. Não eu mesmo, essa nunca foi a minha intenção. Mas aquele primeiro disco, aquele primeiro trabalho todo estava conduzindo para isso. Eu estava virando a Maria Callas da América Latina, uma transa que não tem nada a ver. Qual é, gente? Eu sou lá do fundão de Mato Grosso, fui criado em Padre Miguel, minha transa é povo mesmo, povão, pé na terra. Adoro a rua, me misturar com as pessoas... é isso que eu sou, não um bicho raro, uma diva latino americana (BAHIANA, 2006, p.121).

A partir do espetáculo *Bandido*, foi viabilizada uma maior aproximação do cantor com seu público, no sentido da reconquista desse último.

Em suma, o artista nesse primeiro momento - a década de 1970 - constitui a construção de um corpo transgressor e desenvolve a partir das aberturas da Indústria Cultural uma *performance* ligada a um aparato audiovisual além da vocalização da poética musical, com videoclipes, arte gráfica do álbum e entrevistas, assim criando uma *performance* de si diante da recepção.

Tal *performance* se apresenta como um dos parâmetros de significação de suas propostas e personagens diante de seu público e aqueles que interagem com seu fazer artístico (executivos das gravadoras, compositores, crítica, etc.) nem sempre de forma harmoniosa, não deixando de evidenciar o contexto político em que está dialogando com a prática artística, nesse momento em que uma ditadura militar interfere no mercado fonográfico, mutila as obras do artistas com as ações dos seus agentes ligados a censura, ou com o incentivo e implantação de políticas culturais como fonte de controle e mercantilização das ações de cultura no país. Assim, nos faz observar como as tensões internas são históricas e se fazem presentes na obra performática do artista, em uma década de supressão ou vazio cultural?

VAZIO X SUPRESSÃO

O contexto político e cultural da década de 1970 é caracterizado pela aplicação das “forças repressivas” previstas no Ato Institucional nº5, instaurado no país em dezembro de 1968, em aliança a um projeto de modernização do

Brasil. Sendo este, um período de crescimento da indústria, inclusive da Indústria Cultural. Na perspectiva de Ridenti, essa modernização caracteriza-se como um processo “de modernização conservadora da sociedade brasileira”, onde o controle e intervenção do Estado estão presentes na produção cultural do país, por meio da censura e da repressão, não distante de incentivo a indústria cultural na produção artística do país naquele momento.

Com essa intervenção e medidas de financiamento do Estado em políticas culturais que se adequam também ao plano econômico, tal governo desenvolveu a criação do conselho federal de cultura ligado ao Ministério de Educação e Cultura no ano de 1966, na tentativa de neutralização e direcionamento do trabalho artístico no país. Sendo, como aponta Cleiton Paixão, o primeiro momento de intervenção do Estado na cultura no período pós-64. O segundo momento se faz a partir da atuação do governo ditatorial na gestão de Geisel, tendo à frente das questões da cultura no MEC, Ney Braga, “um militar reformado cuja carreira política se consolidava através de sucessivas vitórias eleitorais e que se beneficiava ainda da imagem de *prócer* simpático ao patrocínio das artes” (MICELI,1984, p.65).

A partir dessa medida política de Jarbas Passarinho e o próprio Ney Braga no ano de 1973 é traçado o Plano Nacional de Cultura como forma concreta e efetiva de atuação, e de certa forma imposição do governo sobre as questões culturais no país, um projeto de controle da cultura que:

Não consistia somente no controle da esquerda artística [repressão], mas a adequação política e econômica brasileira aos novos moldes e valores trazidos com as transformações no mundo capitalista na tentativa de inserir o Brasil no circuito dos países “de primeiro mundo” (PAIXÃO,2009, p.02).

Dentro dessas medidas, surge instituições estatais ligadas a promoção e preservação da cultura nacional como: CONSINE (Conselho Nacional de Cinema); EMBRAFILMES (Empresa Brasileira de Filmes); FUNARTE (Fundação Brasileira de Artes); SNT (Serviço Nacional de Teatro), etc. A partir desse momento a institucionalização do setor cultural brasileiro se dirige na contramão dos projetos artísticos que vinham desde a década de 1950, “sendo uma das funções pertinentes do plano nacional de cultura, era de fortalecer a personalidade nacional.” (PAIXÃO, 2009, p.03). Sendo essa iniciativa nacional

também ligada a função mercadológica e ideológica, assim, oportunizando a inserção da indústria cultural no âmbito econômico brasileiro.

Instaura-se assim, um binômio entre cultura e mercado sendo dois lados dentro da produção e do fazer artístico, inseridos nessa “consolidação” da indústria cultural no Brasil no período pós-64. Na década de 1970, se constitui a fortificação do controle dos meios de comunicação e cultura de massa pelo Estado.

Assim, diante desse panorama podemos perceber que a partir de quais referenciais se constrói a concepção de Zuenir Ventura sobre o esvaziamento cultural que é característico, segundo teórico, pela falta de um movimento cultural representativo de qualidade na década de 1970. Década caracterizada por uma valorização da quantidade e não da qualidade, sendo mais importante, o produto cultural que a reflexão estética, na concepção de Ventura. Cleiton Paixão, nos coloca que essa construção sobre a memória cultural dos anos 1970 é constituída “pelos diversos elementos que constituíam a política econômica e social estabelecida pelo regime militar, além de questões imbricadas dentro dos próprios movimentos culturais” (PAIXÃO, 2009, p.04).

Esses elementos se apresentam com o que Zuenir Ventura define, como marco instaurador desse vazio, o AI-5, que limita o trabalho e mutila a produção artística do país a partir de então, e principalmente como o proponente de uma das limitações e dificuldades da esquerda “em fazer suas críticas junto à sociedade brasileira, impedindo o debate sobre a atualidade política” (PAIXÃO, 2009, p.04). Este fator somado aos investimentos governamentais no setor cultural teve um papel fundamental na supressão da cultura que se desenvolvia no país naquele momento.

Esse “vazio” qualitativo se fez como reflexo da política vigente se atrelando as tendências mercadológicas apoiadas pelo Estado, que buscava sua intervenção nas produções culturais a consolidação e construção de um mercado nacional cultural, previamente analisado pelos órgãos governamentais, expressos também no Plano Nacional de Cultura, de 1973, no qual expressa Renato Ortiz:

Os interesses do governo militar em criar interesses e instituições culturais que pretendiam alcançar maiores mercados consumidores sob a bandeira

da “identidade nacional” e da “democratização cultural” para população brasileira a qual focava seu trabalho apenas no consumo fácil dos produtos culturais previamente estabelecidos pelo governo. Assim na medida em que o nacional se consubstancia na existência das agências governamentais, popular passa a significar consumo (ORTIZ, 1985b, p. 85).

Desta forma, se disponibiliza elementos que na perspectiva de Flávia Cópio Esteves são base para a criação da ótica “sombria” expressa por Zuenir Ventura, principalmente no que rege a qualidade em detrimento da quantidade. Esse balanço de Ventura é feito no ano de 1971 para revista *Visão*⁶, a fim de fazer um comparativo, tendo como outro referencial as produções dos anos iniciais da década de 1960, principalmente antes do golpe de 1964, em comparação com os anos que iniciaram o então decênio de 1970. Flávia Cópio Esteves descreve como o teórico desenvolve essa ideia de vazio:

No quadro que o autor esboçava daquele momento prevalecia uma perspectiva sombria: a quantidade suplantando a qualidade, a ausência da temática polêmica e das controvérsias na área da cultura, a evasão dos melhores intelectuais, pensadores e artistas, o expurgo no meio universitário, a diminuição das vendas de jornais, livros e revistas, a mediocrização da televisão, a hegemonia de uma cultura de massa que apenas buscava o lucro fácil. (ESTEVEES, 2007, p.83)

A partir dessa citação podemos notar que a preocupação de Zuenir Ventura se faz pela própria experiência e pela sua posição na sociedade como “ator” presente no movimento intelectual da esquerda, e como um profissional inserido no mercado editorial, visto do lugar de onde ele constrói essa perspectiva. Esse lugar é a revista *Visão*, que futuramente participaria da divulgação e organização das tendências neoliberais no Brasil, a partir de 1964, período em que esta passaria por uma redimensão da direção editorial onde proprietário Henry Maksoud um dos estudiosos da organização e do empresariado da sociedade burguesa da qual pertence, reformulou a ideologia do trabalho da revista.

⁶Ver: CEZAR, Gervásio Junior. “Organização Do Projeto Neoliberal Dos Anos 70: Revista Visão E Sua Ação Orgânica Partidária. IN: X Encontro Estadual de História - ANPUH-RSO Brasil no Sul: cruzando fronteiras entre o regional e o nacional, Santa Maria/ RS, de 26 a 30 de julho de 2010. Anais eletrônicos: Santa Maria/RS: UFSM, 2010. Disponível em http://www.eeh2010.anpuhrs.org.br/resources/anais/9/1279397247_ARQUIVO_TextoparaAnais.pdf. Acessado em 19 de fevereiro 2013.

Contudo, o teórico observa como a cultura industrializada passa a interferir nas esferas de produção e criação das atividades culturais brasileiras em:

um clima de responsável otimismo” que a cultura brasileira vivera os choques das novas condições que não correspondiam as suas antigas expectativas. A nova ordem política que nos anos iniciais constrangerá, mas não chegara a sufocar a criação artística, que mantivera, em 1964, a efervescência características dos anos anteriores, assistindo desse modo, ao aparecimento de obras como o filme *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha e do espetáculo *Opinião*. (ESTEVEES, 2007, p.82-83).

Augusto Boal coloca em questão essa perspectiva da existência de um vazio cultural em detrimento do avanço da censura no país, o qual muitos artistas estão sendo submetidos, dizendo que: “pode ser que exista, mais as gavetas dos sensores não estão vazias. “Esvaziem-se as gavetas dos censores e se encherá de imediato o vazio cultural que alguns sentem.” (BOAL, IN: ESTEVES, 2007, p.83). Esse sentimento de esvaziamento criticado por Augusto Boal também fica expresso no que Chico Buarque convencionou chamar de “mutilação” das produções artísticas no que tange suas próprias obras.

Luciano Carneiro Alves na busca por observar a construção da juventude e o rock nos anos de 1980, elaborou um diálogo com essa concepção de Ventura sobre a década de 1970, a fim debater como essa memória cristalizada traz contra si, e a década de 1980 a qual é atribuída uma carga de geração vazia, alienada e perdida. Sendo, “o argumento básico é que em um ambiente sem liberdade política e produção cultural de qualidade escassa, as novas gerações só poderiam produzir algo inferior ou de pouca relevância”(ALVES, 2011, p.33).O historiador coloca a atuação da juventude na cultura, como lutas de representações sociais das gerações da década de 1970 e 1980, comparativas com o paradigma da juventude da década de 1960 que se constituiu acerca da atuação na política por meio do engajamento político partidário, tendo como jovem ideal, aquele que se enquadra no perfil de uma “juventude transviada”, baseada em diversos enfrentamentos políticos e intelectuais.

Esse paradigma da juventude e da cultura dos anos 1960 como aquela que além de engajada, tendeu a discutir e tentou emancipar a música e cultura em uma reflexão intelectual e política diante das tendências do imperialismo,

fez com que intelectuais, por vezes agentes do próprio processo histórico, a elegessem e colocassem a como superior ao seu próprio momento, e hierarquizando o que viera depois, tendo como justificativa o aprofundamento da indústria cultural no território nacional, fazendo desse momento, o momento em que a produção cultural perde sua crítica e expressão sobre a sociedade e se apropriando da conjuntura histórica como marca inspiradora das criações e produções artísticas, mas cerceada pela censura.

A partir do que Roberto Schwarz tem como marco referencial, a instauração do AI-5, se apresenta como o ponto desestabilizador da política dentro do ambiente cultural.⁷ Essa juventude fez a fusão das tendências de vanguarda com as necessidades sofridas pela a sociedade brasileira da época, e incorporaram sob **“o signo da radicalização política”** (SCHWARZ, 2012, p.55) as presunções revolucionárias de engajamento de ideais marxista.

Schwarz coloca em evidencia que esse projeto de uma cultura nacional ligada ao engajamento político/estético não se fez como proposta emergente, sobretudo originalmente, dos atores sociais (agentes) da cultura “vista como engajada nos anos de 1960” no Brasil, e sim como uma reelaboração das propostas proferidas pelos modernistas da década de 1920, revisitado e reorganizado das discussões da bossa nova de 1950, o qual o autor expressa:

Por um lado de reconhecer a parte relegada e não burguesa da nação, dando-lhe direito de cidade, e, por outro, de superar as alienações correspondentes a essa exclusão, que empobreciam a vida mental também dos incluídos. Graças ao espírito dialético, que estava em alta, os vexames de nossa malformação social — as feições de ex-colônia, o subdesenvolvimento — mudavam de estatuto. Em vez de varridos para baixo do tapete, eles passavam a ser identificados como interpelações históricas, em que estavam em jogo não só o atraso nacional como o rumo burguês e a desigualdade do mundo. Estimulada pelo avanço da luta de classes e do terceiro-mundismo, uma parte da intelligentsia passava a buscar o seu sentido — e o salto qualitativo em seu trabalho intelectual — na associação às necessidades populares. (SCHWARZ, 2012, p. 55-56)

Assim, antes e depois do golpe militar de 1964 o fazer artístico teve como meta a revolução, e fez dela seu maior “critério”. Schwarz caracteriza esse processo de critério revolucionário aspirante de uma possível intervenção, mesmo que imaginária, tragado pela instauração da ditadura militar que

⁷ Ver em: SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política 1964-1969. IN: _____. Cultura e Política. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

acabara por cristalizar esse intervir definitivamente como ilusório, e o “estrago geral causado, é tratado com complacência, por ser ela [a ditadura] também parte do Brasil – o que é uma verdade óbvia, mas não uma justificação.” (SCHWARZ, 2012, p.57).

Arnaldo Daraya Contier apresenta em seu artigo *sobre Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)* em que estabelece conexões com os discursos políticos-culturais dos Centros Populares de Cultura. Nos indica que o próprio CPC tinha um projeto de cultura de massas que seus próprios ideólogos estabeleciam as categorias artísticas do país. Subdividia-se em três categorias fundamentais a arte brasileira:

a) arte do povo - representativa de toda a produção cultural de comunidades "(...) economicamente atrasadas, no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização". Neste caso, devido ao caráter anônimo e coletivo dessa produção, implicava uma não diferenciação entre o artista e a massa consumidora. Esse tipo de manifestação prendia-se, por exemplo, à divulgação da música folclórica, defendida por Mário de Andrade ou Luís da Câmara Cascudo; b) arte popular: obras criadas sob encomenda por profissionais almejando o consumo das massas populares dos centros urbanos; c) arte popular revolucionária: caracterizava-se pelo seu conceito radical no campo da política, almejando induzir o povo na busca da "(...) posse de si mesmo e adquirir a condição de seu próprio drama. (CONTIER, 1998, n.p.)

A partir disso, o historiador dialoga com o seu objeto de estudo, que é a música de Edu Lobo e Carlos Lyra, no sentido que a música desses artistas como parte desse projeto

deveriam refutar o folclore como o símbolo do atraso ou do conformismo e a música destinada a um consumo imediato pelas massas urbanas conforme normas do mercado. Na realidade, a canção participante representava o esboço de um projeto a ser disseminado na sociedade como uma utopia a se concretizar como um programa hegemônico. (CONTIER, 1998, n.p.)

Assim, podemos notar a retomada do projeto modernista desenvolvido nas colocações anteriormente aqui apresentadas por Roberto Schwarz, mas, podendo notar um diferencial na abordagem de Contier, a de que esse modelo de cultura revolucionária da década de 1960 também não está dissociado do consumo de massas, o qual muitos dos seus agentes fizeram a crítica no que se refere as novas produções que divergiam das que estes propuseram, a fim

de cristalizar o seu fazer como mais eficaz, garantindo assim a criação de paradigmas no que tange a hierarquia de intervenção político e social no âmbito da cultura a partir da década de 1970.

Na perspectiva de Contier, em análise do espetáculo *Opinião* apresentado entre 1964-1965, percebe-se que o espetáculo tinha um conceito pronto e um estereótipo de povo, apresentava em seu enredo questões populares, mas, limitava a sua mensagem entre a intelectualidade ligada à esquerda daquele momento. Ou seja, não esteve livre das condições do mercado, pois tinha um público alvo específico e selecionado, que fizera com que se aproximasse de suas tendências do que Schwarz, nomeou de **imaginária intervenção**. Contudo, Marcos Napolitano apresenta que essa esquerda já se apropriava de espaços na crescente mídia daquele período, se afastando e massificando o contato com as camadas com as quais o projeto teórico se prontificava abarcar.

A questão do vazio cultural expresso indiretamente também pela jornalista Ana Maria Baihana em seu livro que se apresenta como uma coletânea de entrevistas feitas pela jornalista na década de 1970, percebe-se essa noção de vazio no título da própria obra - *Nada Será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*- que faz alusão a uma canção de mesmo título (*Nada Será Como Antes*) composta por Milton Nascimento, que nos anos 70 teve a forte interpretação da cantora Elis Regina. Tal canção faz referência à repressão e ao exílio de pessoas devido às ações do governo, no sentido de que se sente falta (vazios) das pessoas sumidas no meio de tais ações. Além de tal alusão, a autora expõe que a década de 1970 se apresentava como um “espaço imóvel” de dez anos, uma era morta que nada acontecia.

No que diz respeito à Contracultura com parte de sua influência na produção artística no Brasil, Zuenir Ventura a reconhece, mas, como uma tendência sem força de totalização do sujeito, e individualizada incapacitada de englobar questões políticas, apresentando formas alternativas para sobreviver a este colapso do capitalismo atuante na sociedade. O teórico não percebe, nessa via:

uma atmosfera cultural bastante difundida – talvez mais a atmosfera do que propriamente produtos estéticos singulares -, a contracultura foi outro

dos meios de preencher o vazio cultural, aceitando implicitamente as restrições que a situação geral impunha ao debate mais diretamente voltado para a realidade concreta (VENTURA, 2000, p. 40-41).

Tânia Pelegrini apresenta uma perspectiva que também se difere de vazio cultural, discutindo que a partir do momento em se opta em caracterizar o decênio de 1970 nessa concepção, acaba-se por descaracterizá-lo, assim tendendo colocar a margem as relações plurais debatidas de outras formas presentes no referido período. Portanto, fazendo com que deixe-se de lado “[...] uma pluralidade de nuances e relações que não podem ser estabelecidas em padrões lineares de causa e efeito. Apesar dos limites vivenciados, expressavam-se rupturas e focos de resistência.” (ESTEVES, 2007, p.84)⁸

A autora desenvolve que submerso “as gavetas vazias” estava a efervescer ideias que colocava em debate, o conformismo, a rebeldia e outros caminhos que estavam sendo esboçados. O vácuo que a censura inseriu nesse contexto faz com que se tenha a “preocupação com o momento histórico com o esforço de narrá-lo e de se inserir nele como uma espécie de testemunha ocular.” (ESTEVES, 2007, p.85). Sendo esse o esforço de cristalização de memória, ou, lutas de memórias proferidas e construídas a luz dos próprios agentes.

A partir do processo de abertura política que se estabeleceu em 1979, ano da revogação do AI-5, e apreciação da “extinção da censura” e concessão da anistia, possibilitou-se novamente estabelecer a criticidade sobre a vida social do país. Pode-se considerar com a retomada das contestações interrompidas no período de 1969 à 1974 ditas tradicionais, mas com novas direções, com temáticas antes consideradas sem nenhum compromisso sério. Nesse sentido, Caetano Veloso em entrevista realizada em 26 de outubro de 1979, concedida a Heloisa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Messeder, na qual é questionado sobre as reflexões da esquerda marxista e se a contracultura tem alguma função política. Caetano responde:

Eu não conheço a obra de Marx, mas duvido que seja tão pobre como se representa no teatro, por aí eu duvido. Por exemplos, o orgasmo feminino é uma coisa na qual penso às vezes dez horas por dia. Não está em Marx,

⁸Processo de resistência não global, e sim micro social em um período histórico curto. Essa afirmação está baseada em estudos da obra microfísica do poder de Michel Foucault. Ver: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto. Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

ele não tem nada sobre isso, nunca escreveu sobre isso, mais é uma coisa que me interessa. Por que isso é “não sério”? (HOLLANDA, 2000, p. 153).

Nessa mesma entrevista Caetano coloca que, o que incomodava de seu trabalho a censura, nem era tanto suas atitudes comportamentais, mas sim, a tentativa de “cotidianizar a política ou politizar o cotidiano.” (HOLLANDA, 2000, p. 152).

Esse momento da história nacional, no final década de 1970 (o processo de abertura), é o momento que tendeu conquistar espaços, sobretudo o midiático, para disseminar as lutas pontuais. Entendemos, na perspectiva de Flávia Cópós, que essas lutas centralizadas se fizeram necessárias para que se redimensionasse a atuação política dos agentes sociais do país no processo de abertura política, o qual passou a revisitar os debates que ficaram presos nos primeiros anos dessa década dentro das “gavetas vazias”, que afinal não estavam vazias, e sim, suprimidas pelas medidas do contexto político da repressão. Repressão essa que, não vetou a atuação artística, e sim determinou seleções de produtos culturais, e os adequou aos seus moldes, assim como as políticas mercadológicas e econômicas do projeto modernizador que estavam sendo traçados para o país. Abandonando também a pretensão de um projeto cultural genuinamente nacional, como se pretendera na década anterior. Na década de 1970 não se negou a cultura estrangeira, mas tentou se inserir nela.

A partir desse balanço podemos notar que a noção de vazio cultural se construiu a partir de uma intelectualidade da esquerda que não concebia uma via de contestação cultural além do engajamento político e estético que reduziu a validade de outras formas de transgressão e resistência. Descaracterizando a qualidade das produções ligadas a Indústria Cultural, ou seja, outras concepções de arte ligadas a novas experimentações, significadas como uma proposta transgressora de conceber as ações artísticas por meio da renovação que se refere a forma e não somente ao conteúdo.

Destarte, não podemos considerar esse vazio de forma cristalizada, pois houveram artistas que continuaram a produzir arte no país, mesmo com a supressão e alguns engessamentos sob égide e intervenção da Indústria cultural, com formas de expressão que pudesse pela estética pudesse ainda

sim fazer com política se movimentasse de uma maneira mesmo que indireta nas percepções dos agentes da sociedade brasileira daquele momento.

Exemplo de artistas como, a banda Secos & Molhados, Rita Lee & Tutti Frutti, Gal Costa, Novos Baianos, Jards Macalé, Doces Bárbaros, Tom Zé, Gonzaguinha, entre outros. Percebe-se também que embora importante tanto quanto a atuação da esquerda, o *Desbunde* e a Tropicália que são as expressões de influência da contracultural no país, tiveram suas limitações, devido ao seu caráter de transformação individual que muitas vezes era compreendido como alienação e “não significavam perigo pelo que eram e sim, por aquilo que representavam”. Agentes esses que por vezes foram obliterados diante das disputas memória entre do projeto cultural de alguns agentes da esquerda versus a matriz interpretativa dos próprios agentes da Tropicália que abriu espaço para outras manifestações de influências da Contracultura, mas legitimando as suas próprias ações, criando-se assim uma hierarquia da consagração que dimensiona outros artistas a um segundo plano.

Contudo, o importante se faz em perceber o corpo e a atitude como um dispositivo transgressor, político e estético que por meio da *performance* nesse período corresponde aos preceitos de seu próprio conceito, que Jochen Gerz, expõe - a “*performance* é aquilo que não foi nomeado, que carece de uma tradição, mesmo recente, que ainda não tem lugar nas instituições. Uma espécie de matriz de todas as artes.” (GERZ, IN: GLUSBERG, 2005, p.01).

Entretanto, se faz significativo sabermos que a transgressão performática de Ney Matogrosso foi como a de tantos outros artistas ligados a luta contra a repressão pela via comportamental e estética, “como um grito de estrela que vem infinito”, expressão esta que nos remete a *Flores Astrais* uma das canções da banda *Secos & Molhados*. Sendo esse grito expostos por esses agentes da arte do *Desbunde*, arte essa que se caracterizou como “um verme” que passeou na sombria “lua cheia” da repressão militar, a principal responsável pela supressão da cultura, inclusive, financiando ações afirmativas para a manutenção e controle da Indústria Cultural.

A arte do *Desbunde*, na qual Ney Matogrosso e sua banda foram expoentes representou transgressão e massificação da cultura nacional, sendo responsáveis ressignificações de corpo, cena e música no cenário artístico da época, e renovaram e forma significativa o que a Tropicália almejou dentro de

um período delicado da história nacional, por se tratar de uma ditadura. Renovações essas que traziam um teor de liberdade onde não havia, juntamente com questionamentos não explícitos, mas formatados e expressos na androgenia. Caracterizou-se assim, a atuação performática no campo da música, visuais divergentes do padrão estético vigente na época, em suma, tudo se apresentava na forma e na expressão. Destarte, essa reformulação estética iniciada no final da década de 1960 simbolizou a busca de outros valores e formas de transgredir os padrões ditos formais da sociedade cultural da década de 1970.

REFERÊNCIAS

ALVES, Luciano Carneiro. *História e Rock Brasileiro: Renato Russo e a Juventude dos Anos 1980*. 2011. Qualificação (para tese de doutoramento História Social) FFLCH/ USP, São Paulo.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada Será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Ed. SENAC-Rio, 2006.

CEZAR, Gervásio Junior. “Organização Do Projeto Neoliberal Dos Anos 70: Revista Visão E Sua Ação Orgânica Partidária. IN: X Encontro Estadual de História - ANPUH-RSO Brasil no Sul: cruzando fronteiras entre o regional e o nacional, Santa Maria/ RS, de 26 a 30 de julho de 2010. Anais eletrônicos: Santa Maria/RS: UFSM, 2010. Disponível em<http://www.eeh2010.anpuhrs.org.br/resources/anais/9/1279397247_ARQUIVO_TextoparaAnais.pdf> Acessado em: 19/02/2013.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, São Paulo, 1998. Disponível em: Scielo-Brasil. www.scielo.br.

ESTEVES, Flávia Cópio. *Sob sentidos do político: história, gênero e poder no cinema de Ana Carolina (Mar de rosas, Das tripas coração e Sonho de valsa, 1977-1986)*. 2007. Dissertação - Universidade Federal Fluminense, Niterói.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GASPARI, Elio; VENTURA, Zuenir; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. 70/80. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. 1. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAMARÃO, Luisa Quarti. Entre o Sagrado e o profano: os mediadores culturais da MPB, IN: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH/ São Paulo*, julho 2011.

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

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PAIXÃO, Cleiton; MONTEIRO, Arakin. Política cultural e democracia no Brasil: o trabalho artístico na década de 1970. In: *II Jornadas Internacionales de Investigación y Debate Político. Buenos Aires, 10 al 12 de diciembre de 2009, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2009*. Disponível em: <http://www.razonyrevolucion.org/Jornadas09/Ponencias/Mesa%2520Arte%2520y%2520revolucion/Ponencia%2520Paixao%2520>> Acesso em: 19/02/2013

QUEIROZ, Flávio De Araújo *Ney Matogrosso: sentimento contramão transgressão e autonomia artística*. 2009. Tese (Sociologia) - Universidade Federal do Ceará. Fortaleza.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política 1964-1969. IN: _____. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SCHWARZ, Roberto. Verdade Tropical: Um Percurso do Nosso Tempo. In: _____. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 57.

VENTURA, Zuenir et alli. *Da Resistência à repressão. Anos 70/80*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.