



## “Eu digo não ao não!”

Contracultura e Resistência no Brasil Autoritário dos anos 70.

Valéria Aparecida Alves \*

### Introdução

A partir de 13 de dezembro de 1968, com a edição do Ato Institucional nº 5 - AI-5, iniciava-se no Brasil, o período denominado de “anos de chumbo”. O ato institucional teria a duração de 10 anos, vigorando, portanto, até 1979. O governo autoritário fechava o Congresso, cerceava as liberdades individuais, proibia qualquer manifestação de oposição, ampliava as medidas de repressão e censura. Os “anos rebeldes” estavam encerrados. As passeatas, os comícios, as greves estudantis e operárias estavam proibidas e com as medidas repressivas – prisões, torturas e exílio - ampliadas, os movimentos de oposição tiveram que reinventar suas estratégias de ação. Muitos optaram pela luta armada, seria “olho por olho e dente por dente”, como anunciaram em diversos manifestos divulgados ao povo brasileiro. Contudo, apesar da resistência armada, o aparato militar derrotou a guerrilha no Brasil.

O AI-5 foi editado, ainda, no governo do general-presidente Artur da Costa e Silva, porém, este adoece e em janeiro de 1969, foi afastado da presidência e substituído pela Junta Militar – os militares não permitiram a posse do vice – Pedro Aleixo – que aliás foi o único voto contrário à edição do AI-5, na reunião do Conselho de Segurança Nacional. E, em outubro de 1969, a presidência é assumida pelo general Emílio Garrastazu Médici, que governou até março de 1974. O governo Médici foi marcado pela repressão aos movimentos de oposição, aumento de prisões, exílios e de desaparecidos políticos, além do crescimento econômico, conhecido como o período do “milagre econômico” e a campanha ufanista, que inicialmente a Assessoria Especial de Relações Públicas – AERP, desenvolve para incentivar a seleção de futebol em disputa na Copa do Mundo em 1970, realizada no México, e que aos poucos passa a incorporar

---

\* Professora Adjunta da Universidade Estadual do Ceará – UECE. Doutora em História Social pela Pontifícia Universidade Católica (2011), com Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica (2001).

os “jingles” para propaganda do governo. O famoso *slogan*: “Brasil, ame-o-ou deixo-o”, evidenciava bem a tônica do governo Médici: a oposição não seria tolerada.

Contudo, apesar da década de 1970 no Brasil, caracterizar-se pelos “anos de chumbo”, o período de severa censura foi acompanhado pela expansão da indústria cultural. Em meio à política econômica de crescimento e modernização, setores como editoras, indústria fonográfica e cinematográfica recebiam incentivos do Estado, como isenção de impostos, subsídios para importação de máquinas, equipamentos e expansão das telecomunicações. Assim, encontra-se um paradoxo: o cerceamento das liberdades não provocou o declínio da produção cultural no país. Ao contrário, os meios de comunicação expandiram-se e contribuíram para circular a arte produzida no período. Obviamente, a imprensa, peças teatrais, canções, filmes, obras literárias e até mesmo as novelas exibidas pelas emissoras de TV estavam sujeitas à análise e aprovação dos censores, que impediram e vetaram a circulação de ideias que consideravam “nocivas” à ordem vigente.

Foi neste contexto vivido no Brasil dos anos 1970, em meio à vigência do AI-5, aumento da repressão às manifestações de oposição, milagre econômico, campanha ufanista e expansão da indústria cultural que jovens reinventaram suas formas de ação para posicionaram-se contra a ordem vigente autoritária – seja no plano político institucional, nas relações familiares e cotidianas e, também, no plano da produção cultural. Reivindicando liberdade em todos os sentidos, questionaram as formas tradicionais da política institucional, posicionaram-se contra a guerra – especialmente a do Vietnã, na época, ainda, em andamento –, rejeitaram a luta armada, questionaram os valores tradicionais, a arte engajada – defendida pelos idealizadores do Centro Popular de Cultura – CPC da UNE, ainda nos anos 1960 –, e a arte meramente comercial – ditada pela indústria cultural.

Reivindicaram liberdade sem passeatas, organização de partidos ou comícios. Manifestavam-se através da “ação direta”, ou seja, através da aparência – cabelos compridos, barbas longas e vestimenta andrógina –, da opção pela alimentação macrobiótica, pelo misticismo, da vida organizada em comunidades coletivas.

Questionavam a sociedade e suas estruturas e propunham e vivenciavam uma nova forma de existir. Denominados de “hippies”, esses jovens caracterizaram a década de 1970.

### **Caminhando contra o vento**

Durante a década de 1970 firmaram-se novas formas de protesto e resistência ao autoritarismo. Práticas de caráter libertário, esboçadas na aparência e nos comportamentos, transgrediam a ordem estabelecida:

*[...] Cabelos ao vento, longos e rebeldes, bem volumosos em homens e mulheres, se tornara difícil diferenciá-los. Os homens não eram fortes, o culto ao corpo ainda não havia ganhado força que ganharia nas décadas seguintes. O “legal” era ser magro, nada musculoso (vários eram os adeptos da macrobiótica, dieta que deixava o corpo bem longilíneo), ou ao menos não ter uma preocupação específica com o corpo, não “grilar” com ele. O que valia era a potência libertária e as possibilidades da mente, não apenas o corpo. A moda unissex parecia ganhar cada vez mais força [...] (ALONSO, 2013:44).*

Percebe-se que na década de 1970 o protesto, a resistência, o questionamento às instituições e as formas convencionais da prática política foram contestadas. A resistência coletiva, expressada durante os anos 1960, através da associação às organizações partidárias, nas discussões coletivas, nas passeatas e comícios, cediam lugar para a resistência individual. Nas práticas do dia-a-dia, fosse na escolha do vestuário, da alimentação ou nos relacionamentos, verifica-se atitudes de contestação e de mudança. O comportamento de jovens da classe média urbana anunciava uma nova forma de resistência e propunha uma reinvenção social, que deveria ser iniciada no cotidiano. Reinventar os valores, assumir novas posturas, propor uma nova sociedade a partir da ação cotidiana, evidenciava que:

*[...] novas questões, novas agendas, novas atitudes entram em cena. Estudos investem na análise das estruturas de poder diluídas no cotidiano. Por essa ótica, a exploração e o autoritarismo não deveriam ser encarados apenas no âmbito da relação-empregado; eles deveriam ser revelados e denunciados nos ambientes menos usuais, como na escola, na família ou no casamento (OLIVEIRA, 2011: 493).*

Insatisfeitos com a realidade social, jovens no mundo inteiro, defendiam a concepção de que as mudanças sociais só poderiam ocorrer após a mudança do indivíduo. Era preciso alterar as práticas cotidianas, os valores e os comportamentos para então conquistar as mudanças sociais. Somente um novo sujeito poderia construir uma nova sociedade. A ênfase nas ações individuais, contribuiu para que tais atitudes fossem classificadas como “alienadas”:

*[...] contraposto ao heroísmo de outros jovens que lutavam efetivamente pela superação do capitalismo e, portanto, da exploração de classes, o engajamento da geração florida na libertação das formas cotidianas de repressão sabia, para a crítica, a escapismo, visível em seu compromisso em “curtir a vida”, coisa de pequeno-burguês. (CAPELLARI, 2007: 32).*

Criticados por parte de integrantes da esquerda, a aparência e o comportamento dos jovens, que optavam durante a década de 1970 pelas novas práticas, também, foi condenado pela direita conservadora, que via, sobretudo, no aspecto moral a ameaça ao *status quo*. Desta forma, em razão de sua aparência e práticas, foram classificados pelos conservadores, como: “libertinos, vadios e viciados”.

Contudo, apesar da característica do “desbunde”, atribuído aos movimentos de contracultura, o caráter contestador prevalecia. No Brasil, especificamente, durante o governo Médici, marcado como os “anos de chumbo”, jovens desafiavam a ordem estabelecida e seguiam reivindicando liberdade em todos os aspectos. E, conforme observou-se:

*[...] “é uma tolice afirmar, como muitos fizeram na época, que a contracultura foi um subproduto alucinado do fechamento do horizonte político pela ditadura militar [...] Mas, exatamente ao contrário do que se chegou a proclamar, a contracultura se expandiu no Brasil não por causa, mas apesar da ditadura” (RISÉRIO, 2005: 26).*

## Experimentar o experimental

No Brasil dos anos 1970, jovens intelectuais e artistas, aproximaram-se dos movimentos de contracultura e em meio a vigência do AI-5, que ampliava as medidas de cerceamento das liberdades e intensificava a censura, encontraram brechas para seguir resistindo e através da produção cultural, por meio de várias experiências artísticas e culturais reivindicavam liberdade, não apenas de criação, mas em todos os aspectos. Assim, a arte permanecia como veículo privilegiado para a denúncia e para o protesto. Mas, diferentemente das propostas elaboradas e defendidas no início dos anos 1960, não objetivavam conscientizar as massas por meio da arte, como proposta anunciada na criação do Centro Popular de Cultura – CPC, e por isso não defendiam um caminho exclusivo e privilegiado para a criação. Se é possível definir uma “estética da contracultura”, pode-se afirmar que seu traço mais característico é o experimental, a pesquisa, a busca pelo novo e a independência no processo criativo:

*[...] podemos dizer que o eixo comum às mesmas foi a luta pela produção e difusão independente da informação, desvinculando-as dos esquemas oficiais, comerciais e institucionais, o que já era, desde logo, um aspecto de luta ideológica através das novas formas de linguagens e do caráter da experimentalidade, que se estendia à poesia, às artes plásticas, à música, ao comportamento e conseqüentemente às formas de ser, sentir e pensar de uma geração. (BARROS, 2005: 83).*

A experiência que marcou a produção de muitos artistas na década de 1970, buscava não apenas novos conteúdos, mas sobretudo novas formas. Tais experiências podem ser observadas em diversos setores da produção cultural: na poesia, nas artes plásticas, na música, no cinema e, também, na difusão de ideias através da imprensa alternativa, como: *Pasquim, Underground, Flor do Mal, Rolling Stone, Bondinho, A Pomba, Pólem, Navilouca*, entre outros.

No campo musical, destaca-se a produção de Jards Macalé<sup>1</sup>. Nascido em 03 de março de 1943, no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, foi influenciado pelos ritmos populares dos batuques dos morros cariocas, samba, *blues* e *jazz*. Desde muito cedo já apresentava interesse pela música. “Frequentando as rádios Nacional e Mayrink Veiga, conheceu o baterista Chiquinho, com quem formou (1959) o duo Dois no Balanço. Depois, incorporando outros músicos, originou-se o Conjunto Fantasia de Garoto, que transitava por *jazz*, *seresta* e *samba-canção*”<sup>2</sup>.

No início nos anos 1960, já havia elaborado arranjos, composições e canções, que o projetavam no cenário musical. A canção “Meu mundo é seu”, foi gravada por Elizeth Cardoso, em 1964 e “Amo Tanto”, por Nara Leão, em 1966. Participou do espetáculo *Opinião*, com Maria Bethânia, em 1965.

Contudo, foi no ano de 1969 que se tornou conhecido nacionalmente, com a apresentação no IV Festival Internacional da Canção – FIC – da TV Globo, com a canção “Gotham City”, feita em parceria com o poeta José Carlos Capinam:

[...] Ele [Capinam] fez um poema usando a linguagem de quadrinhos, que era uma coisa moderna. O Batman é um fora da lei; na verdade ele faz a lei, na tentativa de ser um ... defensor da sociedade gothancitense. Aí o Capinam usou isso com ironia. “Cuidado, há um morcego na porta principal”. É uma loucura, porque ele é um defensor, no entanto cuidado, porque ele é um horror também (MACALÉ, 2010: s/p).

Na apresentação no FIC, Macalé, que foi acompanhado do grupo *Os Brasões*, já evidencia características experimentais. Busca a provocação, o choque e a inovação no cenário musical. Sua aproximação com os integrantes do movimento tropicalista, contribuiu para o desenvolvimento de suas experiências. Além da letra de Capinam – que participou ativamente da Tropicália -, o arranjo da canção foi feito pelo maestro Rogério Duprat – figura fundamental do movimento tropicalista. Nota-se na

---

<sup>1</sup> Jards Anet da Silva - “O apelido Macalé foi inspirado no nome do pior jogador do Botafogo daquela época”, conforme afirma ZAN, José Roberto. *Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios*. Revista USP. São Paulo, n. 87, p. 156-171, setembro/novembro, 2010, p. 163.

<sup>2</sup> Conforme *Dicionário Houssais Ilustrado [da] Música Popular Brasileira* / Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006, p. 367.

apresentação, traços semelhantes utilizados por Caetano Veloso e Gilberto Gil, nas edições anteriores dos festivais da TV Record e Globo, em 1968. Além da inovação no campo musical – utilização de instrumentos elétricos, arranjos sofisticados que evidenciam a mistura do popular e erudito, bem como a releitura de canções -, o improvisado, a performance, o vestuário são partes fundamentais da apresentação:

*[...] a coisa só ficou forte mesmo com o arranjo do Rogério Duprat. A abertura com toda a orquestra tocando o arranjo original do Nelson Riddle na introdução. E aí no ensaio nós vimos que nesse ponto estava escrito nas partituras de todos os músicos TOQUE O QUE QUISER ... Porra, cada um tocava qualquer coisa, e ficava uma cacofonia total. O Capinam trabalhava com propaganda, e imprimiu a letra num papel que você sobrava e virava um morceguinho que voava. Espalhamos morceguinho. O Maracanãzinho estava completamente louco, o público fazendo assim (polegar pra baixo) e vaiando. De toda aquela parafernália do FIC o que sobressaiu foi “Gotham City”. Entramos quase anônimos no festival e saímos famosíssimos, eu e o Capinam em todas as primeiras páginas de jornal. Viramos heróis – aliás, anti-heróis no dia seguinte [...]* (MACALÉ, 2010: s/p).

Conforme observou Zan: “*Recheada de metáforas, a canção soava como alegoria do Brasil daquele momento. Vestindo uma túnica extravagante, com barba longa, Macalé entrou no palco gritando: Cuidado! Há um morcego na porta principal*” (2010:161).

A irreverência, a ironia e, sobretudo, o experimentalismo, observado na apresentação do IV FIC, em 1969, marcam a trajetória de Jards Macalé. A busca pela criação, o aproximou-o de várias figuras que durante o período, também, estavam interessados pela pesquisa e inovação no cenário cultural. Dialogou e desenvolveu projetos com Torquato Neto, Gal Costa, Caetano Veloso, Jorge Mautner, Waly Salomão, Hélio Oiticica, Glauber Rocha, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, entre outros. Sobre a produção cultural na década de 1970 e as experiências de Macalé, Torquato Neto destacou na Coluna *Geléia Geral*, no jornal *Última Hora*, de 4 de novembro de 1971:

*Macalé foi para a Europa num momento decisivo de sua carreira. Recapitulemos: tocou violão por aí, profissional e atuante, durante muito tempo. Mas agia no manso até que foi preciso berrar. Gotham City. Aí a tropicarte de Capinam – show com Gal, parceria com Duda, Capinam e,*

*logo depois, Waly Sailormoon. O trabalho de Macalé rendia muito, seguia firme e havia quem escutasse.*

*Passou à direção musical das transas de Gal Costa, como numa carreira; o que pintou foi um trabalho de verdadeira direção musical. A de Macau combinava perfeitamente com a de Gal. Vejam aqueles discos, o que tem “Cultura e civilização” e o Legal. Um depois do outro e como tudo o que é forte, painéis, reduções, síntese da transa geral naqueles determinados momentos. [...] Depois, com Duda, conseguiu interessar uma gravadora (a RGE, com João Araújo), e transou um compacto duplo que é uma verdadeira maravilha (escutem), mesmo inteiramente campado pela prensagem horrorosa e péssimas distribuição e promoção. Macalé gritava e pintava com a guitarra e tudo. O show no Teatro de Bolso (Cine Poeira) durou um mês aos trancos e barrancos, numa caixinha de cimento armado muito aperreada, mas era lindo e era 70. Era mais um grito – e competente; a crítica boiou e o público, o que é a que a gente vai fazer com o público? [...] (TORQUATO NETO apud PIRES, 2004: 289-290)*

Em sua coluna, no jornal *Última Hora*, Torquato Neto, destacava a produção cultural daqueles que seguiam resistindo no período dos “anos de chumbo”. O texto destaca não apenas a produção do grupo, com quem compartilhava ideias e projetos. Destaca, o cenário cultural brasileiro, que apesar da vigência do AI-5 e o cerceamento das liberdades, ainda, era possível criar. O cenário cultural, descrito na coluna de Torquato Neto, revela que apesar das medidas autoritárias adotadas no governo Médici, a produção cultural não foi inviabilizada. Havia, apesar dos limites, uma intensa atividade no cenário cultural brasileiro dos anos 1970. É preciso, destacar, contudo, que as experiências de Macalé como de outros artistas que se aproximaram do movimento de contracultura era veiculada em circuitos restritos e que não contavam com aceitação da crítica e grande público. Mas, como destacou Torquato Neto, exaltando a iniciativa: “*mas era lindo e era 70*”.

Ainda, em 1970, em meio ao cenário dos “anos de chumbo”, vivido no Brasil, Macalé viajou para Londres, a convite e contratado pelo empresário Guilherme de Araújo, para a direção musical do disco e shows de Caetano Veloso, que junto com Gilberto Gil havia sido exilado pelo governo militar. Na Europa, tomou contato com novas experiências musicais, como as apresentações no Festival de Glastonbury, em 1971, um dos eventos mais importantes para a música naquele momento.

No retorno ao Brasil, em 1972, dirigiu com Waly Salomão, o *show* de Gal Costa – “Gal a todo vapor” -, apresentado no Teatro Teresa Raquel, em Copacabana, no Rio

de Janeiro. Considerado um marco do movimento da contracultura no Brasil dos anos 1970. O espetáculo foi destaque na coluna de Torquato Neto, *Geléia Geral*, no jornal *Última Hora*, de 05 de janeiro de 1972:

*Salve, salve. Todo mundo já sabe: está no ar o segundo show de Gal a Todo Vapor, mais um superespectáculo da rede Teresão. Quem viu o outro veja e sinte a diferença. PÂNGEGA. Chuva, suor, cerveja. Músicas novas: “Para um amor no Recife”, de Paulinho da Viola, “Detalhes”, de Roberto e Erasmo, “Oriente”, de Gilberto Gil, e outras e mais uma terceira parte para incrementar o carnaval. Quem não viu no ano passado veja o do ano novo. Curta. Balance as cadeiras. Gal deixa a mocidade louca. E por hoje, se prepare pra cantar. [...] (TORQUATO NETO apud PIRES, 2004: 340).*

Em 1972, Jards Macalé, também gravou um *Long Play* – LP, com canções em parceria com Waly Salomão, Capinam, Duda Machado e Torquato Neto. No repertório, destaque para a canção *Let's play that*, com música de Macalé e letra de Torquato Neto:

Quando nasci  
Um anjo morto  
Louco solo louco  
Torto pouco morto  
Veio ler a minha mão:  
Não era um anjo barroco:  
Era um anjo muito pouco,  
Louco, louco, louco, louco  
Com asas de avião,  
E eis que o anjo me disse  
Apertando a minha mão  
Entre um sorriso de dentes:  
Vai bicho  
Desafinar o coro dos contentes.

Sobre a canção e o processo de construção da letra, Torquato Neto, destacou na coluna *Geléia Geral*, no Jornal *Última Hora* de 19 de janeiro de 1972:

[...] – *Let's play that.*  
*Uma outra conversa muito tempo antes, nos sessenta e oito de tantos, com Augusto de Campos, em São Paulo. Desafinar o coro dos contentes, desafinar o coro dos contentes, desafinar.*  
*E depois umas tardes de fogo no mormaço de outubro e de novembro pelos corredores de um hospital no Engenho de Dentro, chamado Pedro II. Quibe com Fanta uva debaixo de mangueiras e uns homens de branco e uma multidão de azul em fila indiana com um prato na mão. Onde andarão os outros? Waly Sailormoon numa barra em São Paulo, Hélio Oiticica quase*

*numa bolsa em Nova York, Rogério Duarte lá pela Bahia, Luiz Otávio Pimentel em transas com São Tomé, Macalé e Duda em transações com gravadoras e teatros: escombros e migalhas em diversas celas separadas células, vinhos azedos, metais: últimas notícias.*

*Pleno setentão.*

*Fim de semana conseguir permissão e sair na rua com o papelzinho na mão, pra mostrar para os homens.*

*[...] Na Bahia, em 1960, Homero Mesiara declamava pelo quarto o poema de sete faces de Carlos Drummond de Andrade.*

*Macalé me beija, Macalé me abraça, Macalé me liga na televisão e me dá presente quando eu apreço no fim de semana que me resta, me restava. Sailormoon reaparece carregando um fardo e uma fúria. [...] Duda dirige o show de Gal, Deixa sangrar. Tudo isso e uma sugestão: Let's play that.*

*E de bater na máquina como se fosse com a ponta da cabeça, uma letra pra Naná e uma música com Macalé – dois anos depois do desastre, pleno setenta (TORQUATO NETO apud PIRES, 2004: 353).*

Conforme observa-se no texto de Torquato Neto, a letra da canção foi elaborada num longo processo durante os anos de 1968 a 1970. A canção carrega influência das leituras de Sousândrade, a partir da releitura feita por Augusto de Campos na década de 1960, além da referência direta do poema de Drummond – “*as sete faces*”. Como evidencia, no texto, Torquato Neto no período de construção da letra, passou por internações no hospital psiquiátrico D. Pedro II, no Engenho Novo, no Rio de Janeiro, em razão de suas crises depressivas e problemas com o álcool e as drogas. Pode-se perceber, ainda, no texto, a solidão de Torquato Neto que questiona “*onde andarão os outros?*” E, segue, com o relato sobre a situação dos amigos – Hélio Oiticica em Nova York, Waly Salomão preso na penitenciária do Carandiru, em São Paulo, por porte de drogas – “*numa barra em São Paulo*” e Duda com Macalé produzindo seu disco e shows.

Em 1973, Jards Macalé estreou o *show* do disco intitulado “*Meu amor me agarra & geme & treme & chora & mata*”. Para entendermos a proposta, Mota (2013), destacou sobre o espetáculo: [...] “*Trazia um gigantesco cartaz com o King Kong. De acordo com o músico, o gorila representava a ditadura militar*”. (MOTA, 2013: s/p)

No mesmo ano, realizou um espetáculo, ainda, mais ousado e provocativo: “*Banquete dos Mendigos*”, no dia 10 de dezembro, em comemoração aos 25 anos da Declaração dos Direitos Humanos, no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. O *show* reuniu uma série de artistas e intelectuais, entre eles: Paulinho da Viola, Milton

Nascimento, Chico Buarque, Edu Lobo, Jorge Mautner, Gal Costa e Raul Seixas, Sobre a apresentação, Macalé comentou:

*Esse foi um projeto político. Fizemos em comemoração aos 25 anos da Declaração dos Direitos Humanos, em plena ditadura. Eu queria distribuir o disco nas escolas. Numa reunião na casa do Chico Buarque, escolhemos os artigos mais barra-pesados da declaração para ler entre as apresentações. Era até engraçado, nós dizíamos: “Esse não, esse é muito burguês” [risos] e aí virou uma carta subversíssima. “Ninguém será arbitrariamente preso, detido ou exilado”, “Ninguém será submetido a tortura”, dito assim no meio do governo Médici, no dia 10 de dezembro de 1973, na presença do representante da ONU, com o museu lotado por 4 mil pessoas e cercado pela polícia [...] (MACALÉ, 2010: s/p)*

O espetáculo, que alternava canções e leitura de trechos da Declaração dos Direitos Humanos, foi gravado. A intenção era divulgá-lo, também, na forma de um álbum – disco – pela gravadora RCA. Conforme afirmou Macalé, o disco chegou a ser prensado, mas foi proibido pela censura e só liberado em 1979, com nova capa, por exigência dos censores – a reprodução do quadro de Leonardo da Vinci – “A santa Ceia” –, pois a capa original retratava crianças negras com pratos vazios, que acabou transformada em encarte do álbum:

*[...] O disco chegou a ser prensado, mas foi proibido. Ficou indo e vindo da RCA pra censura, até que eu e o [letrista e parceiro] Xico Chaves fomos lá; o Xico conhecia um cara que tinha estudado com ele e virado censor. Aí o amigo dele burocrata disse: “Tá vendo aqueles caras ali, naquela outra sala?” Tinha cinco caras em volta de uma vitrolinha. “Isso tudo é SNI [Serviço Nacional de Informação, o serviço da ditadura militar], acho bom vocês irem embora”. A gente se picou, deixou a porra lá, os caras estavam ouvindo o Banquete dos Mendigos! Depois chegou o telex “proibido para todo o território nacional” e alhures. Eu ainda tenho esse telex. Nada a ser feito a não ser esperar. Mas em 1979 o disco foi liberado [...] (MACALÉ, 2010: s/p).*

No ano de 1974, provocou, nova polêmica no lançamento do disco “Aprender a Nadar”. Para a *performance* o “palco” escolhido foi a barca da Cantareira que fazia a travessia na baía de Guanabara, ligando a cidades de Niterói e Rio de Janeiro:

*[...] A barca saía de Guanabara enquanto Macalé se apresentava vestindo uma máscara de oxigênio. [...] Segundo o músico, quando a barca estava embaixo da ponte Rio-Niterói, ele terminou o show, fez um strip-tease, e se jogou na água. Saiu nadando pela baía, enquanto dentro da barca, tocava o*

*“Mambo da Cantareira”, cujo refrão, insinua o gesto do artista e parte do título do disco. (MOTA, 2013: s/p).*

Em 1978, Jards Macalé, participou do *Projeto Pixinguinha*, apresentando-se com Moreira da Silva, no Teatro Carlos Gomes, em Vitória do Espírito Santo. Após o *show* foi preso. Sobre as medidas adotadas para garantir sua soltura, explicou:

*[...] Mais tarde nesse dia quando vieram me soltar, o delegado falou: “Você tem as costas quentes – mas eu ainda te pego”. [...] Na época, eu era casado com a Maninha, a Maria Eugênia Pereira, filha do governador de Minas Francelino Pereira. [...] Depois eu fui descobrir o que aconteceu. A Amália Lucy Geisel, a filha do presidente Geisel, era uma pessoa legal, que gostava de artes, e ficou como madrinha do Projeto Pixinguinha. Aí, o Roberto Parreira, que era o presidente da FUNARTE, telefonou pra Amália, “Prenderam o Macalé”, e ela ligou pro pai. E o nosso presidente Ernesto: “mas que é Macalé?” [risos]. Então o Geisel ligou para o (General João Batista) Figueiredo, quer era chefe do SNI, e mandou parar a confusão, porque estavam sumindo com as pessoas (MACALÉ, 2010: s/p).*

Contudo, apesar da intensa produção durante os anos 1970, nos anos posteriores sofreu uma espécie de ostracismo. Sua irreverência e independência no processo criativo, contribuíram para uma relação conflituosa com o mercado fonográfico. Refutando o rótulo de “maldito”, que as gravadoras tentaram lhe impor, como bem observou Mota (2013), seguiu criando, a partir das “brechas”:

*[...] O marginal Macalé não resulta de uma estratégia cultural – os desviantes das décadas de 1960 e 1970 -, assim como não resulta de uma estratégia geográfica – os marginais das periferias brasileiras. O marginal Macalé é outro. É aquele que passeia pela margem sem abandonar, ou melhor dizer, sem ignorar o centro, como um bêbado que não consegue andar em linha reta. Ele participa, pelas beiradas, da indústria cultural sem que seja um produto, extraordinariamente, rentável para ela. Produz, grava e compõe com artistas renomados ao mesmo tempo em que se apresenta e compõe com novos, desconhecidos e jovens artistas. (MOTA, 2013: s/p).*

Mantendo a coerência e reafirmando sua convicção de seguir a experimentação no processo criativo, de forma livre, afirmou: *“Eu não tenho carreira, tenho correria. Se eu estivesse respondendo ao mercadão, aí sim é que eu ia ficar na pobreza. Na pobreza do que interessa, da essência da coisa”* (MACALÉ, 2010: s/p).

## **Considerações finais**

A análise da produção cultural na década de 1970 no Brasil, revela que *apesar e em razão* da severa censura e medidas autoritárias, a efervescência cultural resistiu. Artistas e intelectuais seguiram produzindo e evidenciando a resistência às diversas formas de autoritarismo. Reivindicaram liberdade não apenas no cenário político, mas também na produção cultural. Rejeitaram rótulos – muitas vezes criados pela indústria cultural para atingir todos os mercados consumidores possíveis, como a possibilidade de explorar um nicho “marginal” -, romperam fronteiras, reunindo música, poesia, cinema, artes plásticas, performance e imprensa, dialogaram com autores clássicos e com a cultura popular e, sobretudo, defenderam não a inovação no processo cultural, mas a invenção. Criar algo novo, a partir de experiências com as mais diversas linguagens, influências e setores da produção cultural.

Na análise da trajetória de Jards Macalé, em diálogo com diversos outros artistas e intelectuais, percebe-se traços comuns, que os identificam: curiosidade, irreverência, originalidade, ecletismo e inquietude e inconformismo. Características que marcaram não apenas seus projetos culturais, mas a própria trajetória de vida. Percebe-se, inclusive, que o processo criativo não está separado da vida cotidiana.

Por fim, podemos afirmar que Jards Macalé produziu uma “obra-aberta”, ou seja, não está pronta, acabada, até que o público na interação com a obra, “continue” o processo criativo, significando-a. E, como Macalé afirmou: “*Buscávamos também no nosso trabalho sair do óbvio, sair do igual de tudo, mas buscamos a invenção. Uma imagem, uma aventura na arte, fora dos parâmetros do normal e sem aspas também*”. (MACALÉ, 2010: s/p).

## Referências

- ALMEIDA, Liz Maria Teles de Sá. *Waly Salomão: a fabricação da poesia*. Dissertação de Mestrado (Estudos de Linguagens). PPGEL/UNEB. Salvador, 2011.
- ALONSO, Gustavo. *O píer da resistência: Contracultura, tropicália e memória no Rio de Janeiro*. Théo Lobarinhas Piñeiro & Marcia Motta. História do Rio de Janeiro, v. 3, 2013.

BARROS, Patrícia Marcondes. *A imprensa alternativa na contracultura no Brasil (1968-1974): alcance e desafios*. Patrimônio e Memória. UNESP/FCLAS/CEDAP, v.1, n.1, p.78-85, 2005.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground* através de Luiz Carlos Maciel. Tese de Doutorado. FFLCH/USP, 2007.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

*Dicionário Houssais Ilustrado [da] Música Popular Brasileira* / Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de e GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, Adauto (Org.) *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano / SENAC Rio, 2005.

MACALÉ, Jards. Entrevista concedida à Alex Antunes. *Revista Rolling Stone*. Disponível em: [www.rollingstone.uol.com.br](http://www.rollingstone.uol.com.br) Edição 44, 2010. Acesso em: 06/03/2015.

\_\_\_\_\_. *Um morcego na porta principal*. Direção Marco Abujamra. Brasil, 2008. (Coleção Canal Brasil).

MARCUSE, Herbert. *O existencialismo: comentários a O Ser e o Nada*. In: Cultura e Sociedade [Tradução de Wolfgang Leo Marr, Isabel Maria Loureiro e Robespierre de Oliveira] Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010, v. 2.

\_\_\_\_\_. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. [Tradução de Álvaro Cabral] 8ª ed. Rio de Janeiro, LTC, 2009.

MOTA, Lia Duarte. *Jards Macalé em cena*. XIII Congresso Internacional da ABRALIC. 08 a 12 de julho de 2013, Campinas Grande, PB.

OLIVEIRA, João Henrique de Castro. *Anarquismo, contracultura e imprensa alternativa: a história que brota das margens*. Cad. Pesq. Cdhis, Uberlândia, v.24, n.2, jul./ dez. 2011.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 2009. (Coleção Primeiros Passos; 100).

PIRES, Roberto (Org.) *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. v.1 (Do lado de dentro).



\_\_\_\_\_ (Org.) *Torquatália*: obra reunida de Torquato Neto. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. v.2 (Geléia Geral).

RISÉRIO, Antônio *et al.* *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras / Itaú Cultural, 2005.

SILVA, Judite Maria de Santana. *Waly Salomão: Algarvias do pós-tudo*. Tese de Doutorado (Teoria Literária). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2010.

SOUTO, Miriane Pereira Dayrell. *Navegando nas águas do mito: as múltiplas rotas de Waly Salomão*. Dissertação de Mestrado (Teoria Literária). UFU, Uberlândia, MG, 2013.

ZAN, José Roberto. *Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios*. Revista USP. São Paulo, n. 87, p. 156-171, setembro/novembro, 2010.