

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

LEON FREDERICO KAMINSKI

POR ENTRE A NEBLINA:
O FESTIVAL DE INVERNO DE OURO PRETO (1967-1979)
E A EXPERIÊNCIA HISTÓRICA DOS ANOS SETENTA

Mariana
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

LEON FREDERICO KAMINSKI

POR ENTRE A NEBLINA:
O FESTIVAL DE INVERNO DE OURO PRETO (1967-1979)
E A EXPERIÊNCIA HISTÓRICA DOS ANOS SETENTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em História.

Linha de pesquisa: Ideias, Linguagens e Historiografia.

Orientador: Prof. Dr. Mateus Henrique de Faria Pereira

Mariana
2012

K155p

Kaminski, Leon Frederico.

Por entre a neblina [manuscrito] o Festival de Inverno de Ouro Preto (1967-1979) e a experiência histórica dos anos setenta / Leon Frederico Kaminski. - 2013.

256f.: il.; color.; tabs.

Orientador: Prof. Dr. Mateus Henrique de Faria Pereira.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de História. Programa de Pós-graduação em História.

Área de concentração: Poder e Linguagens.

1. Governo militar - Brasil - História - Séc. XX - Teses. 2. Contracultura - Teses. 3. Vanguarda - Teses. 4. Ouro Preto - Teses. 5. Festivais - Teses. I. Pereira, Mateus Henrique de Faria. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 94(81).088:7.079(815.1)

Catálogo: sisbin@sisbin.ufop.br

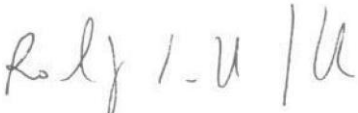


Leon Frederico Kaminski


“Por entre a neblina: o Festival de Inverno de Ouro Preto (1967-1979) e a experiência histórica dos anos setenta”

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em História da UFOP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.


Prof. Dr. Orientador Mateus Henrique de Faria Pereira
Departamento de História/UFOP


Prof. Dr. Rodrigo Patto Sá Motta
Departamento de História/ UFMG


Prof. Dr. Jefferson José Quelcer
Departamento de História/ UFOP


Prof^a Dr^a Anaïs Fléchet
Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines - UVSQ

*Às minhas avós Nilza e Ivone,
pelas angústias de terem visto seus filhos
conhecerem o mundo longe de casa*

*Aos meus pais,
partes dessa história...
Minha mãe, “nuvem cigana”
Meu pai, “nuvem passageira”*

*Aos meus irmãos...
“olhos encardidos de sonhos”
“pó de nuvem nos sapatos”*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os professores do Departamento de História da UFOP, pelos seis anos de aprendizados vividos nesta casa. Em especial ao Mateus, pela orientação, força, paciência e discordâncias. À professora Alessandra Vannucci (Deart), pelas aulas de história do teatro e pela oportunidade de podermos trabalhar em conjunto nas pesquisas sobre o Living. À professora Leca Kangussu (Defil), pelas aulas sobre Marcuse e estética. Ao professor Christopher Dunn (Tulane University), pelas trocas propiciadas pelo seu curso realizado na UFRJ. Agradeço também aos professores Duda Machado (Delet) e Jefferson Queller (Dehis) pelas importantes contribuições e críticas realizadas na oportunidade do exame de qualificação.

Aos funcionários do DAC-UFMG (Maurício Campamori, Márcia, Rose e Sílvio), cuja atenção e disponibilidade foram essenciais para a realização desta pesquisa. Ao Projeto República, que gentilmente disponibilizou os arquivos digitais de parte da documentação do Festival de Inverno. Às funcionárias e bolsistas do setor de Coleções Especiais da Biblioteca Universitária da UFMG, do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, do Arquivo Público Mineiro, da Hemeroteca Histórica, e das diversas bibliotecas da UFOP. Ao Henrique Oliveira, o Manara, e a toda a equipe da TV-UFOP.

A todos que colaboraram com entrevistas formais ou longas e prazerosas conversas informais sobre os Festivais de Inverno e sobre suas experiências...

A todos os professores, funcionários e alunos da Escola Municipal Aleijadinho, cujo carinho e compreensão pelas ausências foram importantes nesse caminho trilhado. Nesse sentido, a educadora Márcia merece os meus mais especiais e sinceros agradecimentos, pois, sua atenção, sensibilidade e flexibilidade como gestora escolar foram imprescindíveis para a realização e conclusão do mestrado.

A todos os meus familiares, irmãos e amigos espalhados pelos quatro cantos... Saudades de todos... Aos amigos de Ouro Preto e Mariana... À Taqueupa (Mariana) e à Casa Forte (Belo Horizonte)...

Ao cotidiano barroco de Ouro Preto...

*Quem entende Ouro Preto sabe
o que em linguagem não se exprime
senão por alusivos códigos,
e que pousa em suas ladeiras
como o leve roçar de um pássaro.*

*Ouro Preto, mais que lugar
sujeito à lei da finitude,
torna-se alado pensamento
que de pedra e talha se eleva
à gozosa esfera dos anjos.*

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

O Festival de Inverno de Ouro Preto (MG), promovido anualmente, nos meses de julho, entre 1967 e 1979, foi uma experiência singular na vida cultural brasileira, mas, ao mesmo tempo, relacionada diretamente a diferentes transformações culturais e políticas que ocorriam naqueles anos. O evento possuía como base os cursos de férias de música e artes plásticas, entre outros, a realização de exposições e espetáculos e o incentivo ao turismo cultural. Promovido pela UFMG, tornou-se uma das maiores experiências de extensão universitária do país e estava diretamente ligada ao processo de modernização promovido pela reforma universitária de 1968. Atraía à cidade histórica, anualmente, centenas de cursistas, professores e artistas, além de milhares de visitantes. Paralela às atividades oficiais do evento, havia uma intensa movimentação, na qual se destacava a vida noturna e as manifestações da crítica aos costumes, como a liberdade sexual e o uso de substâncias alteradoras de consciência. O que provocou a reação dos setores mais conservadores da cidade e a repressão do Estado. Neste trabalho, analisamos algumas das transformações culturais e políticas que ocorreram nas décadas de 1960 e 1970, assim como as experiências históricas oriundas dessas mudanças e suas relações com os Festivais de Inverno de Ouro Preto. A partir dessas transformações e experiências procuramos analisar o cotidiano destes Festivais nas suas diferentes esferas e identificar os processos de circulação cultural, assim como os conflitos e as tensões presentes na cidade durante a realização do evento. Como fruto das negociações e das estratégias utilizadas pelos organizadores do Festival, a continuidade do evento seria marcada por contradições e ambiguidades. As diferentes transformações políticas e culturais foram as responsáveis tanto pelos conflitos que envolviam o Festival de Inverno quanto pela sua continuidade.

ABSTRACT

Ouro Preto Winter Festival, annually promoted in July from 1967 until 1979, was a unique experience in Brazilian cultural life. At the same time, it was directly related to different cultural and political transformations that were happening in those years. The event was based on music and plastic arts vacation courses, the realization of exhibitions and spectacles and cultural tourism incentive, among others. Promoted by UFMG, it became one of the greatest university extension programs of the country and it was directly connected to the modernization process promoted by the university reform of 1968. It used to draw to the historic city hundreds of students, teachers and artists every year, beyond thousands of visitants. Besides the official activities, there was an intense cultural movement, of which stand out the nightlife and the critique of habits and customs such as the sexual freedom and the use of mind-altering substances. It provoked the reaction of the most society's conservative sectors and the Government repression. In this work we will analyze some of the cultural and political transformations which happened during 1960 and 1970, as well as the historical experiences derived from those changes and their relation to Ouro Preto Winter Festivals. From those transformations and experiences we aimed to analyze the quotidian of those Festivals in its different spheres and identify the process of cultural circulation, as well as the conflicts and tensions in the city during the event. As a consequence of the negotiations and strategies used by the Festival organizers, the event's continuity would be marked by contradictions and ambiguities. The political and cultural changes were responsible for the conflicts that involved the Festival as well as its continuity.

LISTA DE IMAGENS

Figura 01. <i>Ouro Preto por entre a neblina, 1967</i>	13
Figura 02. <i>Caetano Veloso, Os Mutantes e o hippie norte-americano Johnny Danduran na apresentação de “É proibido proibir”, 1968</i>	24
Figura 03. <i>Manifestação estudantil em Paris, 1968</i>	28
Figura 04. <i>Manifestação estudantil em Montevideu, 1968</i>	29
Figuras 05, 06, 07 e 08. <i>Capas de discos psicodélicas</i>	35
Figura 09. <i>Manifestações em Córdoba, 1969</i>	38
Figura 10. <i>San Francisco Oracle, jornal alternativo californiano</i>	44
Figura 11. <i>Pier de Ipanema</i>	49
Figuras 12, 13 e 14. <i>Festival de Woodstock, 1969</i>	62
Figura 15. <i>Festival de Verão de Guarapari, 1971</i>	63
Figura 16. <i>Aula de desenho</i>	68
Figura 17. <i>Página do prospecto do I Festival de Inverno, 1967</i>	70
Figura 18. <i>Romance IX ou do caminho da força</i>	81
Figura 19. <i>Guignard pintando observado por crianças em Ouro Preto, 1962</i>	84
Figura 20. <i>Capa do relatório do 7º Festival de Inverno, 1973</i>	85
Figura 21. <i>Aula de música na Escola de Farmácia</i>	89
Figura 22. <i>“Em plena rua, as lições de música são repassadas”</i>	93
Figura 23. <i>“As aulas práticas de desenho são todas ao ar livre...”</i>	94
Figura 24. <i>Cartaz do 2º Salão Global, 1974</i>	101
Figura 25. <i>Concerto na igreja de São Francisco de Assis</i>	107
Figura 26. <i>Nas escadarias da igreja do Carmo, alunos do curso de teatro ensaiam para a apresentação de “Ciranda de Vila Rica”</i>	115
Figura 27. <i>Aula de dança no Morro da Força</i>	117
Figura 28. <i>Cartaz do 4º Festival de Inverno, 1970</i>	124
Figura 29. <i>Folheto da campanha “Uma andorinha não faz verão”, 1973</i>	125
Figura 30. <i>O ministro da Educação e Cultura Jarbas Passarinho e o governador Rondon Pacheco, membros honoríficos do Festival de Inverno, 1973</i>	126
Figura 31. <i>Selo postal com o tema do Festival de Inverno, 1972</i>	129
Figura 32. <i>“Povo de Ouro Preto espantou-se com a audácia dos costumes modernos”</i>	138
Figura 33. <i>Jovens “curtindo” o festival paralelo no adro da igreja de São Francisco de Assis</i>	143
Figura 34. <i>Uma boate durante o Festival</i>	144

Figura 35. <i>Seresta em Ouro Preto</i>	149
Figura 36. <i>“Nas boates e nos abraços, o final do festival”</i>	150
Figura 37. <i>Acampamento no entorno da igreja São Francisco de Paula</i>	155
Figura 38. <i>Feira de artesanato no adro da igreja de São Francisco de Assis</i>	156
Figura 39. <i>Jovens à noite no adro da igreja de São Francisco de Assis, 1971</i>	157
Figura 40. <i>Escudo da Brigada do Vício</i>	160
Figura 41. <i>Jovens presos pela Brigada do Vício na “festa da bolinha”, 1970</i>	163
Figura 42. <i>“Ouro Preto, onde a arte é pretexto para os viciados”, 1970</i>	163
Figuras 43, 44 e 45. <i>Charges sobre as drogas em Ouro Preto</i>	164
Figura 46. <i>Camburão na praça Tiradentes</i>	167
Figura 47. <i>Detetives de Belo Horizonte, à paisana, durante o Festival de Inverno</i>	169
Figura 48. <i>Policiais da Divisão de Tóxicos e Entorpecentes, à paisana no adro da igreja de São Francisco de Assis</i>	170
Figura 49. <i>Festival mirim no circo, 1972</i>	174
Figura 50. <i>Festival mirim</i>	174
Figura 51. <i>Menino observando aluna do Festival de Inverno</i>	175
Figura 52. <i>Atores do Living Theatre no DOPS</i>	189
Figura 53. <i>Cena de The Connection</i>	194
Figura 54. <i>Cena de The Brig</i>	195
Figura 55. <i>Atores do Living desembarcando em São Paulo, 1971</i>	206
Figura 56. <i>Cena de Bolo de Natal para o Buraco Quente e Buraco Frio, favela de São Paulo, 23/12/1970</i>	211
Figura 57. <i>Cena de Paradise Now</i>	214
Figura 58. <i>Casa da rua Pandiá Calógeras onde viviam os integrantes do Living Theatre, 1971</i>	216
Figura 59. <i>Cena de Um exame crítico de seis sonhos com mamãe, 1971</i>	219
Figura 60. <i>Isha e Geralda em Ouro Preto</i>	225
Figura 61. <i>Policiais vistoriando a casa do Living Theatre</i>	227
Figura 62. <i>Os atores do Living Theatre na penitenciária de Ribeirão das Neves</i>	232
Figura 63. <i>Ônibus com os integrantes do Living Theatre em frente ao Fórum de Ouro Preto no dia do julgamento, durante o Festival de Inverno de 1971</i>	233
Figura 64. <i>Cena de Sete Meditações Sobre o Sadomasoquismo Político</i>	235
Figura 65. <i>“Visão de Ouro Preto ao amanhecer”</i>	237

LISTA TABELAS

Tabela I: <i>Número de cursistas não residentes em Ouro Preto</i>	87
Tabela II: <i>Número de cursistas por ano em Ouro Preto e origem</i>	88
Tabela III: <i>Número de moradores de Ouro Preto inscritos no Festival de Inverno</i>	173

LISTADE ABREVIATURAS

AESI – Assessoria Especial de Segurança e Informação
AI-5 – Ato Institucional nº 5
APM – Arquivo Público Mineiro
BU-UFMG – Biblioteca Universitária – Universidade Federal de Minas Gerais
DOPS – Departamento de Ordem Política e Social
EBA – Escola de Belas Artes
Embratur – Empresa Brasileira de Turismo
FAOP – Fundação de Arte de Ouro Preto
FEA – Fundação de Educação Artística
FI – Festival de Inverno
Funarte – Fundação Nacional de Arte
GETOP – Grupo Experimental de Teatro de Ouro Preto
Hidrominas – Águas Minerais de Minas Gerais S/A
ID-4 – Infantaria Divisionária da 4ª região militar
IPM – Inquérito Policial Militar
LSD – Ácido Lisérgico
LP – Long Playing
MEC – Ministério da Educação e Cultura
MPB – Música Popular Brasileira
OEA – Organização dos Estados Americanos
SESI – Serviço Social da Indústria
SNI – Serviço Nacional de Informações
TFP – Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade
TU – Teatro Universitário
UFBA – Universidade Federal da Bahia
UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais
UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto
UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
USAID – United States Agency for International Development
VPR – Vanguarda Popular Revolucionária

SUMÁRIO

POR ENTRE A NEBLINA	13
1 “SOU DO MUNDO, SOU MINAS GERAIS”: transformações culturais nas décadas de 1960 e 1970	24
1.1 O “Homem Planetário”: juventude, mídia e revolução cultural	26
1.2 A “revolução das mochilas”: desbunde e viagem no Brasil	45
1.3 A “Era dos Festivais”: a festivalização da vida cultural na segunda metade do século XX	59
2 O FESTIVAL DE INVERNO DE OURO PRETO: vanguardismo, circulação cultural e modernização da universidade durante a ditadura	68
2.1 “Campus Cultural”: o surgimento do Festival de Inverno de Ouro Preto	70
2.2 “Um tempo diferente, mais pleno e livre”: o “clima” e o cotidiano do Festival	80
2.3 “Concerto-Confronto”: vanguardas artísticas e circulação cultural	94
a) <i>Artes Plásticas</i>	95
b) <i>Música</i>	102
c) <i>Teatro e Dança</i>	113
2.4 “Projeto Rondon da Cultura”: o Festival de Inverno, a UFMG e o projeto de modernização da universidade no Brasil	119
3 O FESTIVAL E A CIDADE: desbunde, repressão e participação	138
3.1 O “Festival do Inferno”: o desbunde e a tradicional família ouro-pretana	139
3.2 A “Brigada do Vício”: o DOPS no Festival de Inverno	157
3.3 “Ai na minha terra tem... o grande Festival, au, au, au...”: a participação dos moradores de Ouro Preto no Festival de Inverno	172
4 “O LEGADO DE CAIM”: o Living Theatre, Ouro Preto e a prisão	189
4.1 The Living Theatre: vanguarda e exílio	191
4.2 O “teatro vivo”: Brasil, Festival de Inverno e <i>O Legado de Caim</i>	205
4.3 O “teatro preso”: a prisão, arte e vida	223
CONSIDERAÇÕES FINAIS	237
FONTES	244
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	246

POR ENTRE A NEBLINA

sob neblina use a	luz baixa
sob neblina use a	luneta
sob neblina use o	lacre
sob neblina use o	labirinto
sob neblina use o	letargo
sob neblina use o	lendário
sob neblina use o	lírico
sob neblina use o	lúdico
sob neblina use o	litúrgico
sob neblina use o	latim

(Affonso Ávila)



Figura 01. *Ouro Preto por entre a neblina, 1967.* In: Festival começa no frio de Ouro Preto. *Última Hora*, 02 jul. 1967.

É um mês de julho particularmente muito frio, à noite há uma neblina permanente e, como a iluminação é deficiente, Ouro Preto parece flutuar.¹

Júlio Varella

A neblina densa nas montanhas ouro-pretanas que embranquece a cidade faz parte das memórias sobre os Festivais de Inverno que aconteciam na antiga Vila Rica de Albuquerque nas décadas de 1960 e 1970. A névoa ocultava prédios e pessoas. Era necessário aproximar-se para enxergá-los com maior nitidez. O mesmo acontece com o próprio Festival de Inverno de Ouro Preto. Os moradores da cidade e os participantes do evento recordam dele, mas, apesar de ter sido uma das maiores promoções culturais da época, ele está encoberto pelo nevoeiro do tempo e da memória, ausente na historiografia. Até mesmo a iconografia encontrada, na maioria fotos reproduzidas em jornais, apresenta imagens pouco nítidas, devido à baixa qualidade da tecnologia empregada na impressão dos periódicos. Desta forma, neste trabalho, buscamos andar por esta neblina para tentar observar melhor, para compreender e descrever o cotidiano do evento e as relações institucionais, táticas e estratégias ocultadas pela névoa do período ditatorial.

O Festival de Inverno de Ouro Preto, promovido anualmente, nos meses de julho, entre 1967 e 1979, foi uma experiência singular na vida cultural brasileira, mas, ao mesmo tempo, relacionada a diferentes transformações culturais que ocorriam naqueles anos. Entre estas transformações podemos citar, em nível internacional, a atuação das vanguardas artísticas, os protestos juvenis de 1968, os avanços tecnológicos dos meios de comunicação e a chamada revolução dos costumes e a politização do cotidiano. No Brasil, dialogando com essas transformações culturais em nível internacional, temos uma conjuntura específica, com o país sob um regime ditatorial, em que se promovia uma modernização conservadora em diversas esferas, inclusive no meio universitário, apoiada por parte da população, sob a égide do “milagre econômico”

¹Apud ARAGÃO, José Carlos. *Júlio Varella: 50 anos fazendo arte*. Belo Horizonte: Comercial O Lutador, 2009, p.114.

e da defesa contra o comunismo. Mesmo com a ruptura das pretensões revolucionárias das esquerdas no Brasil, somada ao fortalecimento da repressão e da censura, a partir de 1968, havia alguns setores da sociedade (e não toda ela) que buscaram resistir de diferentes formas ao regime militar, seja aproveitando-se das brechas, no cotidiano, ou através da crítica aos costumes. O Festival de Inverno dialogava, não sem contradições e ambigüidades, com as transformações culturais de sua época.

Uma série de características diferenciava o Festival de Inverno de Ouro Preto dos demais festivais existentes na segunda metade da década de 1960 e começo dos anos 1970. Período que ficou conhecido inclusive como a *era dos festivais*, devido à importância dada pela historiografia e pela mídia ao seu legado à música popular brasileira. Além dos festivais mais lembrados, como os promovidos por empresas televisivas (Record e Globo), havia uma miríade de outros festivais, de diversos portes, dedicados aos diversos gêneros artísticos, que podiam ser competitivos ou não. Outros tentavam realizar eventos à semelhança do festival de Woodstock (EUA) e da Ilha de Wight (Inglaterra), dedicados à música pop e ao público jovem, como por exemplo, o Festival de Verão de Guarapari (ES), realizado em 1971. Tal “era dos festivais”, como veremos, não foi um fenômeno somente brasileiro, mas internacional. Um processo que se iniciou com maior vigor após a segunda guerra mundial e que é denominado, por Philippe Poirrier, como “festivalização” da vida cultural².

Primeiramente, a diferença basilar do Festival de Inverno era que a razão de seu surgimento e de sua continuidade, seu núcleo principal, não era, necessariamente, os espetáculos ou competições, mas a formação artística, o ensino de artes, por meio de cursos de férias (de Música e de Artes Plásticas, principalmente) que duravam o mês inteiro de julho. Nesse período, os alunos destinavam as manhãs e as tardes, de segunda a sábado, ao estudo com professores e artistas renomados, brasileiros e estrangeiros. Ao lado dos cursos (que chegaram a contar, em algumas edições, com mais de quinhentos alunos), havia espetáculos e exposições, que possuíam dupla função. Eram tanto componentes do processo de formação artística (com concertos e apresentações de professores e alunos dos cursos) como ferramentas de difusão cultural, direcionadas à população local, aos cursistas e aos turistas.

O Festival de Inverno surgiu da iniciativa de professores da Fundação de

²POIRRIER, Philippe. Introduction: les festivals en Europe, XIX-XXIe siècles, une histoire en construction. *Territoires contemporains*, Bourgogne. n.3, 25 jan. 2012. Disponível em: <http://tristan.u-bourgogne.fr/UMR5605/publications/Festivals_societes/P_Poirrier_intro.html>. Acesso: 13 abr. 2012.

Educação Artística e da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), ambas sediadas em Belo Horizonte, a capital do estado, que queriam organizar os cursos citados, e da convergência desta iniciativa com os interesses da prefeitura de Ouro Preto – a promoção do turismo cultural – e da reitoria da UFMG – a valorização da extensão no processo de modernização da Universidade. O Festival de Inverno viria a ser o maior projeto de extensão da universidade belo-horizontina e uma referência no país. Fato que também o diferencia dos demais festivais existentes na época de seu surgimento. Ele era, assim, um evento oficial, promovido por uma instituição federal e financiado, em sua maior parte, pelo governo militar. O Estado promovia uma série de medidas que visavam uma modernização conservadora do país, como a reforma universitária e a criação de órgãos de fomento e promoção cultural e turística como a Fundação Nacional de Arte (Funarte) e a Empresa Brasileira de Turismo (Embratur). Nesse sentido, o Festival de Inverno ia ao encontro com os interesses do próprio governo federal.

O Festival de Inverno, que congregava uma grande quantidade de artistas de vanguarda, era um espaço de relativa liberdade durante a ditadura, principalmente nos primeiros anos. O que o levava a ser considerado por parte de seus participantes como um espaço de resistência, mesmo sendo um evento promovido por uma instituição federal. Havia também um alto grau de experimentação tanto de linguagens artísticas como de métodos de ensino, ao buscar contrapor-se ao rigor do cotidiano acadêmico das escolas de arte e de música. A repercussão na imprensa regional e nacional era geralmente positiva, sendo que, não raro, definiam que Ouro Preto, no mês de julho, tornava-se a “capital cultural do Brasil”³.

O evento cultural Festival de Inverno atraía à Ouro Preto, anualmente, milhares de pessoas (de 100 a 350 mil⁴) do país inteiro e do exterior e que não participavam diretamente dele, mas vinham por causa do “clima” do Festival e devido a sua repercussão na mídia e nos meios informais. A exploração do turismo era um dos interesses iniciais que permitiram seu surgimento. Parte das pessoas, que não eram

³Como, por exemplo, no título das seguintes matérias jornalísticas: Ouro Preto, capital cultural do Brasil este mês. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1969; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1969/Recortes. Ouro Preto é a capital da cultura neste mês de julho. *O Fluminense*, Niterói, 21 jul. 1968; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1968/Recortes.

⁴Segundo informações publicadas pela imprensa e que normalmente eram repassadas pela Prefeitura Municipal de Ouro Preto. Festival de Inverno termina com entrega de certificados *O Diário*, Belo Horizonte, 26 jul. 1968; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1968/Recortes. PM, Dops e mais quatro delegacias vão vigiar o Inverno em Ouro Preto. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 01 jul. 1972; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1972/Recortes.

necessariamente turistas, que ia à cidade atraída pelo “clima” do Festival era formada por jovens que se apropriavam de diferentes formas do pensamento e das práticas da chamada contracultura e das críticas aos costumes e valores tradicionais. Entre os turistas e visitantes que iam à Ouro Preto durante o Festival havia uma grande população de jovens de todos os tipos. Desde os que iam à Ouro Preto só para “curtir” o fim de semana até os hippies que chegavam no início de junho e iam embora no fim de agosto, que vendiam artesanato, acampavam nos adros das igrejas ou dormiam nos cemitérios e nas praças.

Esse grande número de pessoas, somado aos participantes oficiais do evento (artistas, professores e cursistas), gerava uma intensa movimentação paralela às atividades do Festival de Inverno. A vida noturna era agitada, com bares e boates que abriam exclusivamente no período do evento. Serestas, cantorias e bebedeiras atravessavam a madrugada pelas ruas e praças de Ouro Preto. Mas eram tempos de *desbunde* (como parte das manifestações da contracultura foi chamada no Brasil), e, desta forma, o uso de substâncias alteradoras da consciência, como a maconha, e a liberdade sexual eram presenças constantes na vida noturna (e também diurna) do “festival paralelo”. Essa movimentação em Ouro Preto era vista negativamente por uma parte da população local, principalmente pelos setores conservadores, que defendiam os valores da tradicional família mineira. Estes chamavam o evento de “festival do inferno” e faziam constantes críticas ao evento, pleiteando inclusive a seu fim.

No imaginário⁵ de alguns setores conservadores que apoiavam o regime, as mudanças comportamentais em relação ao sexo e as drogas, principalmente, fariam parte de um complô do comunismo internacional, um “comunismo invisível”, que ao degradar os bons costumes e os valores cristãos abririam espaço para a implementação de um regime socialista no país. A partir dessa leitura enviesada do caráter subversivo dessas práticas, os jovens que se apropriavam do pensamento da contracultura passariam a ser alvo da repressão estatal. A justificção legal para tal repressão era o uso de maconha e outras drogas, algo realmente ilegal, conforme as leis brasileiras. Em Ouro Preto, principalmente após a criação, em 1970, da Brigada do Vício, setor do DOPS responsável pelo combate aos entorpecentes, a presença de órgãos de repressão seria bastante forte, desde policiais uniformizados ou à paisana até agentes infiltrados entre os jovens. O que gerou diversas prisões e repercussão negativa na imprensa.

⁵BACZKO, Bronislaw. “Imaginação Social. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Casa da Moeda/Imprensa Nacional, 1985, p.296-332.

Importante salientarmos que, embora os Festivais de Inverno fossem realizados em Ouro Preto, as instituições responsáveis pela sua organização, a UFMG e a Fundação de Educação Artística, não eram sediadas na cidade, mas em Belo Horizonte, a capital mineira. Não era um evento *da* cidade, mas *na* cidade. A prefeitura municipal não participava da organização, mas possuía o seu papel político local. A Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) – fundada em 1969, fruto da fusão das tradicionais Escola de Minas e Escola de Farmácia – e a Escola Técnica Federal de Ouro Preto costumavam ceder seus espaços e oferecer apoio à iniciativa, algumas vezes sem muito entusiasmo. Desse modo, seja por falta de verbas ou pelas tensões oriundas da presença do evento na cidade, o Festival mantinha-se sobre constante ameaça de migrar para outros municípios ou mesmo de não ser realizado. Em 1980, por questões financeiras, não houve o Festival de Inverno, encerrando, assim, a sua primeira fase em Ouro Preto⁶. O evento tornou-se itinerante, sendo sediado em diversos municípios do estado. Nosso recorte, desta forma, é o da fase em que foi realizado em Ouro Preto, 1967-1979, e que se aproxima de marcos cronológicos da ditadura: o recrudescimento do regime militar (1968) e a aprovação da Lei da Anistia (1979). Essas datas podem também ser consideradas marcos simbólicos do que consideramos como a experiência histórica dos anos setenta, sendo que em 1968 houve uma série de eventos que provocaram mudanças políticas e culturais.

Dialogando com diversas transformações culturais de seu tempo, não sem contradições e ambiguidades, o Festival de Inverno consolidou-se como uma das principais promoções culturais no Brasil da época. Conviviam em Ouro Preto, durante os Festivais, artistas, professores universitários, estudantes, hippies, turistas, moradores (conservadores e liberais), autoridades políticas apoiadoras do regime militar, policiais fardados e à paisana, espões, entre outros. O Festival, ao possibilitar a aproximação e o contato de um grande volume de pessoas, de diferentes propostas e origens, tanto nas atividades formais do evento em si quanto nos espaços informais e paralelos, transformava Ouro Preto em um lugar privilegiado em termos de mediação e circulação culturais. Mas também de tensões e conflitos entre grupos guiados por imaginários e identidades antagônicas, que se encontravam num contexto convergente. Para Heloísa Starling, “talvez (...) o sucesso do Festival de Inverno seja decorrente dessa capacidade

⁶O evento da UFMG retornou à cidade somente na década de 1990. Atualmente, a UFMG promove o seu Festival de Inverno em Diamantina. A UFOP produz nos municípios de Ouro Preto e Mariana o seu Festival de Inverno - Fórum das Artes.

de justapor simbolicamente diversos espaços em um espaço único, público, que simultaneamente refletia e contestava a sociedade”⁷.

Diante de um contexto de intensas transformações culturais e políticas, tanto nacional como internacionalmente, de todos os antagonismos e conflitos que se viam presentes em Ouro Preto durante a realização dos Festivais de Inverno, como teria sido possível garantir a sua continuidade por tantos anos? Quais eram os interesses envolvidos com a sua realização? Quais as negociações e estratégias mobilizadas pelos promotores do Festival que possibilitaram a continuidade do evento e sua manutenção em Ouro Preto? Quais os traços da experiência histórica da década de 1970 e onde ela pode ser observada no Festival de Inverno?

Nossa hipótese central é de que, apesar de todos os antagonismos e contradições envolvidas na realização dos Festivais de Inverno em Ouro Preto, um evento considerado de resistência e de experimentação artística patrocinado pelo governo militar, só foi possível em razão dos interesses do próprio regime. O Estado promovia uma série de medidas que visavam uma modernização conservadora do país, como a reforma universitária e a criação de órgãos de fomento e promoção da cultura e do turismo (Funarte, Embratur...). O sucesso das primeiras edições do Festival de Inverno ia ao encontro das ações modernizadoras do regime militar, o que abriria espaços de negociação entre a principal instituição promotora do evento, a UFMG, e diversas esferas do governo, em especial o Ministério da Educação e Cultura (MEC). Como fruto dessas negociações e das estratégias utilizadas pelos organizadores do Festival, a continuidade do evento estaria marcada por contradições e ambiguidades. As diferentes transformações políticas e culturais seriam responsáveis tanto pelos conflitos que envolviam o Festival de Inverno quanto pela sua continuidade.

Buscamos, ao longo deste trabalho, analisar algumas das transformações culturais e políticas que ocorreram nas décadas de 1960 e 1970, assim como as experiências históricas oriundas dessas mudanças e suas relações com os Festivais de Inverno de Ouro Preto. A partir dessas transformações e experiências procuramos analisar o cotidiano destes Festivais, nas suas diferentes esferas, e identificar os processos de circulação cultural, assim como os conflitos e as tensões presentes na cidade durante a realização do evento. Por fim, buscamos identificar e investigar

⁷STARLING, Heloisa. Coisas que ficaram muito tempo por dizer: a trajetória do Living Theatre no Brasil. In: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008, p.36.

algumas das estratégias e negociações que possibilitaram a continuidade do Festival de Inverno em Ouro Preto até 1979.

Ao estudar a poesia da década de 1970, Beatriz de Moraes Vieira fez importantes contribuições para pensarmos as transformações culturais no período pesquisado. Para a autora, tais transformações são percebidas como uma “experiência histórica em mutação”, um momento social no qual aconteceram mudanças na experiência coletiva⁸. Estas mutações não estariam ligadas às rupturas pretendidas nos anos 1960, em nenhuma de suas faces. Mas, ao contrário, seriam as transformações oriundas da interrupção das intenções revolucionárias e a consequente continuidade de um “ritmo de progresso avassalador, destrutivo e excludente”, “catastrófico”, que modificaria a “experiência histórica nas suas dimensões fundantes do espaço-tempo, da sociabilidade, das formas culturais”⁹.

Seu marco temporal para analisar essa interrupção das intenções revolucionárias foi o ano de 1968, tanto ápice das manifestações juvenis de contestação quanto o ano do AI-5 e o do recrudescimento do regime militar. A experiência histórica dos anos seguintes seria caracterizada pela metáfora do “sufoco”, devido à “opressão asfixiante da vida cotidiana sob a ditadura militar”¹⁰. Os eventos históricos são percebidos de forma diversa pelos sujeitos, dependendo da faixa etária e da posição social. Nesse sentido, Beatriz Vieira aponta para o fato de que foram principalmente os jovens que vivenciaram as transformações na experiência histórica ocorridas naquele momento, marcada por novas relações com o espaço-tempo, mas também pela busca de novas formas de expressão e de novas sociabilidades.

Os jovens também perceberiam de diferentes formas os eventos históricos de 1968. Parte deles incorporaria de maneiras diversas as discussões e das práticas da chamada contracultura. Esse momento de “asfixia” seria marcada pela experiência do *desbunde*, uma das manifestações da contracultura no país, caracterizado pelo processo de auto-marginalização, pelo uso de substâncias alteradoras da consciência (como a maconha e o LSD) e pela liberdade sexual. Mas, não era necessariamente preciso “desbundar” para viver as transformações culturais provocadas pela “revolução dos costumes”. As diferentes formas pelas quais os jovens apropriaram-se das ideias, práticas, produtos e informações ligadas às transformações que ocorriam proporcionaria

⁸VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007, p.150.

⁹VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A palavra perplexa*, p.332-333.

¹⁰VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A palavra perplexa*, p.332.

uma flexibilização dos costumes e uma tendência de politização do cotidiano que marcaram a década de 1970¹¹. Contudo, as transformações culturais não são aceitas e/ou apropriadas por todo o conjunto da sociedade, ocorrendo, desta forma, tensões e conflitos no tecido social.

Entre outras características da experiência histórica da década de 1970 que Beatriz Vieira descreve, gostaríamos de chamar a atenção para mais dois pontos. O primeiro, a tendência à “congregação humana, amistosa e festiva” que “era percebida como um evento de força política e reativa naquele contexto fechado e desagregador”¹². Nesse sentido, eventos coletivos como *happenings* e festivais seriam bastante comuns nesse período. Em função do contexto ditatorial, essas formas de congregação ganharam contornos específicos no Brasil. Mas é válido ressaltar algo que não foi apontado pela autora, que esses eventos faziam parte da experiência histórica internacional, ocorrendo não somente em países com regimes autoritários. A segunda questão é o processo de cooptação originado pela modernização conservadora promovida pelo regime militar, quando muitos artistas e intelectuais passariam a ser incorporados por órgãos do governo ou pela indústria cultural, processo que atingiria diretamente o Festival de Inverno.

Entretanto, a autora pinta um cenário “catastrófico” em relação ao período, principalmente no que tange o processo de modernização, marcado pelo pessimismo adorniano. Não negamos essa esfera da experiência, que realmente houve. Um viés traumático da experiência oriundo não somente da repressão cotidiana, mas também do constrangimento de artistas e intelectuais de oposição que se relacionaram com órgãos de promoção e financiamento na área cultural ou de irem trabalhar nos meios de comunicação de massa. A valorização dessa dimensão pela autora justifica-se em função de seu objeto de análise consistir na produção poética da década de 1970. Mas, além dessa dimensão catastrófica, há outra que é importante para pensarmos a experiência histórica daquela década. O chamado “milagre econômico”, ligado ao processo de modernização conservadora promovido pelo governo militar, que possibilitou a alguns setores da população o acesso a bens de consumo os mais variados, entre eles bens

¹¹Ao longo deste trabalho utilizo o conceito de “apropriação” conforme a definição de John Thompson: “apropriar-se de uma mensagem é apoderar-se de um conteúdo significativo e torná-lo próprio. É assimilar a mensagem à nossa própria vida e aos contextos e circunstâncias em que vivemos; contextos e circunstâncias que normalmente são bem diferentes daqueles em que a mensagem foi produzida”. THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. 12ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p.70.

¹²VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A palavra perplexa*, p.221.

culturais. O avanço dos meios de comunicação, que não eram necessariamente manipuladores, permitiam o acesso a informações do mundo inteiro que eram ressignificados e apropriados de diversas formas pelos seus consumidores.

Os Festivais de Inverno de Ouro Preto configuram-se como um espaço privilegiado para estudarmos tanto as transformações culturais ocorridas nas décadas de 1960 e 1970 quanto a experiência histórica oriunda de tais mudanças. Contudo, para examinarmos essa experiência histórica é necessário que observemos as suas quatro dimensões: a espacialidade; a temporalidade; a sociabilidade; e as formas de transmissão e expressão culturais.

No primeiro capítulo, *“Sou do Mundo, Sou Minas Gerais”*: transformações culturais nas décadas de 1960 e 1970, buscamos compreender as transformações culturais e políticas que se processaram entre os jovens durante as décadas de 1960 e 1970 e, em especial, a contracultura e uma de suas apropriações brasileiras, o “desbunde”. Focamos os processos de circulação do imaginário da contracultura e suas apropriações pela juventude, assim como procuramos analisar o surgimento de um novo formato de mediação cultural, o festival, que obteve enorme sucesso a partir do final da Segunda Guerra Mundial.

No segundo capítulo, *O Festival de Inverno de Ouro Preto: vanguardismo, circulação cultural e modernização da universidade durante a ditadura*, estudaremos o Festival de Inverno em si. Primeiro, abordamos o processo de criação do primeiro Festival para, em seguida, descrevermos o cotidiano do evento, a forma como ele era realizado, seu conteúdo de vanguarda, o experimentalismo no ensino de artes e a circulação cultural no interior do Festival de Inverno, ou seja, como o Festival apropriou-se da cidade, ressignificando-a. De uma forma geral, delineamos alguns dos fatores que levavam Ouro Preto, durante a realização dos festivais, a ser chamada, pela imprensa, de “capital cultural do Brasil”. Em seguida, traçamos a trajetória do Festival de Inverno relacionando-o com as políticas públicas do governo militar para a cultura e para a educação, pensando-o como integrante do processo de modernização da universidade iniciado na década de 1960. Nesse sentido, analisamos algumas das estratégias da organização do Festival para possibilitar a sua permanência na cidade, mantendo uma relação ambígua com o governo.

No terceiro capítulo, *O Festival e a cidade: desbunde, repressão e participação*, abordamos o que era chamado de “festival paralelo”, a concentração de grande número de pessoas na cidade de Ouro Preto, durante a realização do Festival de

Inverno. Era uma multidão formada tanto pelos alunos, professores e artistas que estavam participando oficialmente do evento quanto por moradores da cidade como, e principalmente, por uma grande quantidade de jovens que iam à cidade atraídas pelo “clima” do Festival. Iniciamos com uma descrição do cotidiano da esfera não oficial do Festival e das táticas de reapropriação dos espaços do evento e da cidade realizadas pelos jovens, assim como a relação destes com o imaginário e com as práticas da chamada contracultura. Em seguida, analisamos as tensões existentes entre os participantes do festival “paralelo” e os moradores da cidade, assim como a atuação dos órgãos de repressão durante a realização do evento. Abordamos ainda as relações entre os moradores e os visitantes, mas não somente o conflito, também a participação e integração dos ouro-pretanos nos Festivais de Inverno.

Para encerrar, no quarto capítulo, *O Legado de Caim: o Living Theatre, Ouro Preto e a prisão*, abordamos um caso específico, a trajetória e a prisão do conceituado grupo teatral Living Theatre em Ouro Preto, às vésperas da abertura do Festival de Inverno de 1971. Inicialmente abordamos a trajetória singular do grupo que o levou a ser considerado um ícone do teatro contracultural, sua experiência com festivais durante seu exílio na Europa e sua vinda para o Brasil, para um malfadado trabalho em conjunto com o grupo Oficina. Em seguida, analisamos a estada do Living Theatre em Ouro Preto, o projeto do espetáculo que o grupo pretendia apresentar no Festival de Inverno. Por fim, discutimos os fatores que levaram à prisão e expulsão do grupo e a questão da (auto)censura realizada pela organização do Festival do Inverno quanto à participação Living Theatre no evento.

1

“SOU DO MUNDO, SOU MINAS GERAIS”:
TRANSFORMAÇÕES CULTURAIS
NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970

&

desreprimir o clube dos lacaios de
suas máscaras de papelão até
reaprender no rosto o riso largo
da alegria

&

desreprimir o culto do passado de
suas metáforas de panteão até
reaprender na história o ritmo largo
da alegria

&

(Affonso Ávila)



Figura 02. Caetano Veloso, Os Mutantes e o hippie norte-americano Johnny Danduran na apresentação de “É proibido proibir”, 1968. In: DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009, p.158.

*Porque você não verá
Meu lado ocidental
Não precisa medo não
Não precisa da timidez
Todo o dia é dia de viver
Sou da América do Sul
eu sei vocês não vão saber
Mas agora eu sou cowboy
sou do ouro, eu sou vocês
Sou do mundo, sou Minas Gerais.¹*

M. Borges, L. Borges & F. Brant

A segunda metade do século XX foi marcada por uma série de transformações culturais, amplificadas pelo desenvolvimento dos meios de comunicação. Os jovens, que ansiavam por transformar o mundo e lutavam pelas mudanças sociais e culturais, tentavam realizá-las na prática. As representações da rebeldia dos jovens da década de 1960 foram incorporadas pela mídia e pela indústria cultural e veiculadas em diversos países, possibilitando o surgimento de uma cultura jovem internacional.

Essa cultura jovem, entretanto, não foi fruto somente dos meios de comunicação. Se, por um lado, os jovens apropriavam-se do imaginário vinculado na mídia, por outro, eles criavam meios alternativos de comunicação e expressão artística. Mas a circulação cultural entre essa faixa geracional possuía outros grandes aliados, como a prática da viagem e a tendência para a realização de atividades e eventos culturais coletivos, como *happenings* e festivais. Nesse sentido, o processo de festivalização da vida cultural ocorrido na segunda metade do século XX, proporcionava um lugar privilegiado para jovens de diferentes regiões encontrarem-se e trocarem ideias e experiências, para promover a circulação cultural.

¹ “Para Lennon e McCartney”. In: NASCIMENTO, Milton. *Milton*. LP, Odeon, 1970.

1.1 O “Homem Planetário”: juventude, mídia e revolução cultural

Márcio Borges, um dos autores da canção que nos serve como epígrafe deste capítulo, ao lembrar suas parcerias com Milton Nascimento e o contexto de suas criações musicais, oferece-nos subsídios para pensarmos os processos de transformação cultural que se desdobravam na década de 1960, especialmente entre a juventude:

Bituca [Milton Nascimento] preferia temas grandiosos que ilustravam os planos-de-conjunto das grandes pradarias, nos belos *westerns*. Criava estimulado pelas discussões sobre cultura, revolução, socialismo, temas obrigatórios dos papos daquela época; estimulados pelo clima geral que prenunciava grandes acontecimentos, os movimentos clandestinos crescendo, o movimento estudantil se organizando, a juventude tomando prontamente para si a responsabilidade de acelerar as transformações do planeta. Era um esquema ingênuo, muitas vezes suicida, mas havia jovens dispostos a pagar com a vida para colocá-lo em prática. Belo Horizonte, mais do que nunca, fazia parte integrante do mundo. Surgia pela primeira vez na província a consciência de pertencermos a uma civilização planetária. Parecia, por exemplo, que a *nouvelle-vague* era um fenômeno que acontecia ali todos os sábados, no auditório do CEC, e os estudantes de Nanterre, França, eram os mesmíssimos da Faculdade de Filosofia ali no bairro Santo Antônio, ou os de Berkeley, EUA.²

Primeiro, gostaríamos de chamar a atenção para a idéia de proeminência da juventude como força motriz de transformação social, o “poder jovem”, bastante presente no imaginário dos anos 1960 e 1970. Nesse sentido, como aponta Borges, os jovens buscavam assumir a responsabilidade pelas mudanças políticas, sociais e culturais. O ápice do “poder jovem” e da mobilização estudantil deu-se em 1968 com as diversas manifestações estudantis em todos os continentes.

Entre os temas dos debates que aconteciam entre os jovens naquele momento, aos quais Márcio Borges cita acima, estavam os movimentos guerrilheiros terceiro-mundistas, as frentes de libertação nacionais, a Revolução Cubana, a Revolução Cultural na China, a resistência no Vietnã contra o gigante Estados Unidos e a figura de Che Guevara. Nutriam o imaginário de uma parte da juventude (e não só dela) permitindo vislumbrar as possibilidades reais de transformação social aliada a uma visão teleológica de revolução. Por outro lado, também faziam parte das discussões a contracultura, as lutas *das e pelas* minorias, pelos direitos humanos, as bandeiras

²BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem*: histórias do Clube da Esquina. 5ª ed. São Paulo: Geração Editorial, 2009, p.111.

ecologistas e antiautoritárias que seriam incorporadas por parte das esquerdas a partir do final dos anos 1960. No fervor da virada da década de 1960 para a seguinte, esses pensamentos circularam, foram deglutidos, refletidos, repensados, negados, incorporados, ressignificados.

Marcelo Ridenti elenca os traços, em escala internacional, que marcaram os movimentos sociais nos anos 1960: a liberação sexual, a fruição da vida boêmia, o desejo de renovação, a aposta da ação em detrimento da teoria, a ânsia de viver o momento, os padrões irregulares de trabalho e a relativa pobreza³. O mesmo autor enumera também as características dos movimentos libertários de 1968: inserção numa conjuntura internacional de prosperidade econômica; crise no sistema escolar; ascensão da ética da revolta e da revolução; busca do alargamento dos sistemas de participação política, cada vez mais desacreditados; simpatia pelas propostas revolucionárias alternativas ao marxismo soviético; recusa de guerras coloniais ou imperialistas; negação da sociedade de consumo; uso de recursos de desobediência civil; ânsia de libertação pessoal das estruturas do sistema (capitalista ou comunista); mudanças comportamentais; vinculação estreita entre as lutas sociais amplas e interesses imediatos das pessoas; aparecimento de aspectos precursores do pacifismo, da ecologia, da antipsiquiatria, do feminismo, de movimentos de homossexuais, de minorias étnicas etc.⁴ Marcelo Ridenti, apesar do número grande e heterogêneo de características listadas, aglutina os diferentes movimentos sociais da década de 1960 dentro de uma mesma chave de análise, o “romantismo revolucionário”⁵.

Devido aos vários movimentos de contestação juvenil ocorridos em 1968, que podemos ver em algumas imagens ao decorrer desse capítulo, esta data acabou por transformar-se em um ano mítico, sinônimo de juventude e rebeldia. Segundo Maria

³RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, J; DELGADO, L. A. N. (org). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. (2ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.136.

⁴RIDENTI, Marcelo. 1968: rebeliões e utopias. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste (orgs.). *O Século XX: O tempo das dúvidas: do declínio das utopias às globalizações*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 156.

⁵Marcelo Ridenti emprega o conceito de “romantismo revolucionário” utilizado por Michel Löwy, que “pode ser definido como uma revolta contra a sociedade capitalista moderna, em nome de valores sociais e culturais do passado, pré-modernos, e um protesto contra o desencantamento moderno do mundo, a dissolução individualista/competitiva das comunidades humanas, e o triunfo da mecanização, mercantilização, reificação e quantificação. Rasgado entre sua nostalgia do passado e seus sonhos de futuro, pode tomar formas regressivas e reacionárias, propondo um retorno às formas de vida pré-capitalistas, ou uma forma revolucionária/utópica, que não preconiza uma volta, mas um desvio pelo passado em direção ao futuro; neste caso, a nostalgia do paraíso perdido é investida na esperança de uma nova sociedade”. LÖWY, Michael. O romantismo revolucionário de Maio de 68. *Revista Espaço Acadêmico*, ano 7, n.84, mai. 2008. Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/084/84esp_lowyp.htm>. Acesso: 08 abr 2011.

Paula Araujo, a mídia e a literatura recente possuem a tendência de minimizar as diferenças e salientar as semelhanças entre os diferentes eventos que ocorreram em diversos países naquele ano. Nessa operação, 1968 é construído como um ano mítico e unitário, uma metáfora para a turbulenta década de 1960, mas também da própria utopia do século XX. Para a autora, a construção dessa imagem unitária de 1968 tende a minimizar “as disputas políticas e estéticas que ocorreram em seu interior e procurar crer num ano mágico e fantástico que juntava elementos díspares numa síntese libertária”⁶.



Figura 03. *Manifestação estudantil em Paris, 1968.* Autor: AFP. Disponível em: <<http://www.abril.com.br/fotos/maio-1968/?ft=maio-68-10g.jpg>>. Acesso: 25 ago. 2012.

O ano de 1968 seria, mais especificamente, para Maria Paula Araujo, um palco de disputas entre propostas políticas, estéticas, visões de mundo, padrões comportamentais e paradigmas teóricos. As disputas e diferenças não se davam somente nos movimentos entre as distintas regiões, mas também dentro dos próprios países. Um dos exemplos que a autora nos oferece é o do próprio Brasil. Que possuía, por um lado, as organizações de esquerdas formadas por jovens radicais politicamente e críticos ao Partido Comunista e, por outro, movimentos como o tropicalismo, que propunham uma revolução da linguagem, críticos à forma como parte dos intelectuais e grupos de esquerda buscavam instrumentalizar a arte como ferramenta de conscientização.⁷

⁶ARAÚJO, Ana Paula. Disputas em torno de 1968 e suas representações. In: FICO, Carlos; ARAÚJO, Ana Paula (orgs.). *1968: 40 anos depois*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p.18.

⁷ARAÚJO, Ana Paula. *Disputas em torno de 1968 e suas representações*.



Figura 04. *Manifestação estudantil em Montevideu, 1968.* Autor: Walter Obiol Morquio. In: *Tormenta sobre a América Latina. Veja*, n.04, 02 out. 1968, p.29.

Um dos momentos marcantes desse debate, aponta a autora, foi a apresentação, por Caetano Veloso, da canção *Proibido proibir*, na eliminatória do Festival Internacional da Canção, em 1968. A apresentação, que contou com a participação do grupo Os Mutantes e do hippie norte-americano Johnny Danduran, acabou tornando-se um verdadeiro *happening*. A música, inspirada nas frases escritas nos muros durante as revoltas estudantis do maio parisiense, recebeu uma grande vaia provinda de uma parte do público, que esperava alguma canção de protesto, mais próxima à estética nacional-popular praticada por parte dos artistas de esquerda. Contudo, entendemos que o que provocou a revolta e as vaias do público não foi a canção em si, mas a performance realizada no palco (figura 02, no início do capítulo), extremamente provocativa, com Caetano vestindo uma roupa de plástico e Johnny Danduran dançando e soltando gritos e grunhidos.

Concordamos com a autora e, inclusive, estendemos a sua argumentação para pensarmos a experiência histórica do período por nós pesquisado. Nesse sentido, buscamos delinear duas tendências mais gerais que se faziam presentes no final dos anos 1960 e que tiveram seus desdobramentos ao longo da década seguinte. A primeira ligada ao pensamento comunista, uma “cultura marxista”⁸, em suas mais diversas correntes (marxismo, leninismo, trotskismo, maoismo...), visava uma revolução *social*. A segunda tendência foi a que ficou denominada, por Theodore Roszak, como *contracultura*⁹, crítica tanto à sociedade capitalista quanto ao comunismo soviético,

⁸ ARAUJO, Maria Paula. *A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2000.

⁹ O termo “contracultura” foi cunhado em 1951, por Talcott Parsons, mas, em 1968, a partir da obra *The Making of a Counter-Culture*, de Theodore Roszak, ele ganha contornos de conceito histórico, passando a designar o *zeitgeist*, o espírito daquela época, como pretendia o próprio autor ao tentar analisar os

visava uma revolução *cultural*. Possuía como principais características a valorização da subjetividade, a liberação sexual, a utilização de substâncias expansoras da mente, o misticismo em detrimento da religião, o orientalismo, o pensamento ecológico, a auto-marginalização, o antiautoritarismo e a crítica à família tradicional. Apesar das diferenças, essas duas tendências estavam em constante diálogo, pois ambas faziam parte de um mesmo universo político e cultural. Havia, desta forma, interpenetrações, conflitos e aproximações que eram sentidos nas práticas políticas e culturais da juventude.

Diálogo que pode ser observado, por exemplo, num texto de Francisco Carlos Teixeira da Silva, que relata suas experiências no final dos anos 1960. No artigo, o autor revela tanto suas vivências com o teatro, sua aproximação com o universo da contracultura, com as drogas e com o *rock and roll* quanto sua participação em uma organização clandestina de esquerda.¹⁰

Na teoria marxista clássica, a superestrutura, ou seja, a esfera da cultura e da ideologia, é um reflexo da infraestrutura, os meios de produção e a base material. Desta forma, conforme mudassem os meios de produção, mudariam também a cultura/ideologia. No começo da década de 1970, logo após as revoltas estudantis dos anos anteriores, nas quais sua obra teve um impacto importante, Herbert Marcuse analisaria a “revolução cultural” que estava em pauta naquele momento e que romperia com o esquema infra/superestrutura desenhada por Marx. Revolução “cultural” sugere, segundo o filósofo, que o desenvolvimento da esfera ideológica/cultural anteciparia as transformações nas bases econômicas e políticas da sociedade. Era claro, naquele momento, para o autor, que ocorriam nas artes, na comunicação, nos costumes e na moda uma série de novas experiências, uma transformação radical dos costumes enquanto a estrutura social e as expressões políticas desta continuavam praticamente inalteradas. Assim, mudanças da superestrutura teriam ocorrido antes de mudanças da infraestrutura¹¹. As possibilidades de revolução para Marcuse não se restringiriam às

movimentos contestatórios promovidos pela juventude em 1968. PARSONS, Talcott. *The Social System*. London: Routledge, 2005. ROSZAK, Theodore. *A Contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972. Também cf.: BRAUNSTEIN, Peter; DOYLE, Michael William. Historicizing the American counterculture of the 1960s and '70s. In: BRAUNSTEIN, Peter; DOYLE, Michael William (eds.). *Imagine Nation: The American counterculture of the 1960s and '70s*. New York/London: Routledge, 2002.

¹⁰SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. 1968: memórias, esquinas e canções. *Acervo*, Rio de Janeiro, v.11, n.1-2, p.07-24, jan.-dez. 1998.

¹¹MARCUSE, Herbert. *Contra-revolução e revolta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. (Primeira edição de 1972, publicado no Brasil em 1973).

esferas social, econômica e política, mas também estendiam-se ao âmbito cultural, pois ela deveria ser pensada também no campo da sociedade de consumo¹².

Parte da discussão em relação à “revolução cultural” que faremos a seguir gira em torno do pensamento do filósofo alemão Herbert Marcuse. Embora haja diversas críticas em relação à recepção de seus textos no Brasil¹³, entendemos que as reflexões presentes em sua obra tiveram grande importância para a experiência histórica dos jovens brasileiros das décadas de 1960 e 1970. Há muitos outros escritores e pensadores que poderíamos utilizar em nossa análise, mas daremos maior atenção a Marcuse devido ao fato de que várias questões por ele tratadas foram apropriadas pelos jovens naqueles anos.

Durante e após as rebeliões de 1968, o pensador foi apontado como o responsável pelos eventos do maio francês e pelos hippies norte-americanos¹⁴. Como parte das formas e das contestações que marcaram os eventos de 1968 não seguia os preceitos das esquerdas tradicionais, buscou-se encontrar um responsável, um mentor intelectual que embasava essas novas formas de protesto, as novas críticas ao sistema. O pensador que mais se encaixava no perfil, até mesmo por sua participação ativa nos debates naquele momento, era Marcuse.

A supervalorização da figura de Marcuse proporcionaria que suas ideias e livros fossem muito mais difundidos. Tanto os setores da esquerda como da direita esforçaram-se para conhecer o seu pensamento. Seus livros tornaram-se *best-sellers* no Brasil em 1968, quando o autor chegou a possuir três obras, na mesma semana, na lista dos 10 mais vendidos¹⁵. Além dos livros em si, Marcuse era divulgado, discutido e explicado por mediadores, através de cursos, palestras, livros¹⁶ e jornais alternativos.

¹²VALLE, Maria Ribeiro do. *A violência revolucionária em Hannah Arendt e Herbert Marcuse*. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

¹³Cf.: LOUREIRO, Isabel. Herbert Marcuse – anticapitalismo e emancipação. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 28(2), p.07-20, 2005. COUTINHO, Carlos Nelson. “Orelha”. In: MARCUSE, Herbert. *A grande recusa hoje*. Petrópolis: Vozes, 1999. SOARES, Jorge Coelho. O filósofo refratário. *Cult*, São Paulo, n.127, p.52-55, ago. 2008.

¹⁴BADERNA, Marietta. Apresentação. In: SOLIDARITY. *Paris*: maio de 68. São Paulo: Conrad, 2008, p.09-11.

¹⁵Segundo o ranking de livros mais vendidos no Brasil, publicadas pela revista *Veja*, as obras de Herbert Marcuse permaneceram por longo tempo na lista, em 1968. O pensador chegou a possuir três obras, na mesma semana, entre os dez mais vendidos: *Eros e Civilização* (sua primeira edição é de 1955; publicado no Brasil em 1968); *Ideologia da Sociedade Industrial* (sua primeira edição é de 1964; publicado no Brasil em 1967); e *Materialismo Histórico e Existência* (coletânea de textos escritos por Marcuse durante sua juventude). Os mais vendidos. *Veja*, São Paulo, n.06, 16 out. 1968, p.68.

¹⁶Cf.: DUARTE, Rodrigo. Sobre la recepción de la teoría crítica en Brasil: el caso Merquior. *Constelaciones*, n.01, p.36-50, dez. 2009. MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

Uma reportagem da *Veja*, de 18 de setembro de 1968, relatava a existência de cursos tratando especialmente da obra de Marcuse tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo. Para impedir um desses cursos, a ser realizado no Colégio do Brasil, um grupo de direita teria explodido uma bomba¹⁷.

No Brasil, um dos principais mediadores do pensamento de Marcuse, um dos responsáveis pela divulgação de suas ideias, ou melhor, de suas leituras entre os jovens foi Luiz Carlos Maciel, por meio do periódico alternativo *O Pasquim*¹⁸. Filósofo de formação, ator e tendo morado nos Estados Unidos, em função de uma bolsa de estudos, Luiz Carlos Maciel, em sua coluna *Underground*, comentava e discutia a obra de diversos escritores e artistas ligados à chamada contracultura, entre eles, Marcuse. Entre os pontos abordados por Maciel faziam-se presentes as questões da sexualidade, a crítica ao irracionalismo do racionalismo da sociedade tecnológica, a cooptação das esquerdas tradicionais pelo sistema e a “Grande Recusa” proposta pelo filósofo alemão, caracterizada pela marginalização da resistência como única oposição possível. Segundo Maciel, a “velha esquerda”, denominava ele e sua geração, em 1968, de “Marcuse boys”¹⁹.

Um ponto importante para pensarmos a crítica aos costumes tradicionais é o da chamada *revolução sexual*. Fundamentada a partir do pensamento freudiano, tem como suas principais referências teóricas os textos de Wilhelm Reich e de Herbert Marcuse. Nesse aspecto, *Eros e Civilização*, de Marcuse, seria fermento para a própria revolução cultural, no caso, da revolução sexual. Neste livro, o autor defende, por meio de uma leitura marxista de Freud, a dessublimação sexual²⁰, ou seja, o predomínio do princípio

¹⁷Marcuse: os cursos sobre as ideias de Marcuse continuam apesar da bomba. *Veja*, São Paulo, n.02, 18 set. 1968, p.32.

¹⁸Apesar de ser um jornal alternativo, *O Pasquim* teve vida longa e grandes tiragens, algo raro nesse tipo de imprensa. Sobre Luiz Carlos Maciel e o jornal *O Pasquim* cf.: BARROS, Patrícia Marcondes de. *Provocações brasileiras: a imprensa contracultural Made in Brazil - coluna Underground (1969-1971), Flor do mal (1971) & a Rolling Stone brasileira (1972-1973)*. Tese (Doutorado em História), UNESP, Assis, 2007. CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c.1970)*. Tese (Doutorado em História). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. OLIVEIRA, João Henrique de Castro de. *Do underground brotam as flores do mal: anarquismo e contracultura na imprensa alternativa brasileira*. Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007. OLIVEIRA, Natali. *Pasquim: engajamento e desbunde*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

¹⁹Parte dos textos publicados por Luiz Carlos Maciel n’*O Pasquim* e em outros periódicos pode ser consultados em duas coletâneas: *Nova consciência: jornalismo contracultural 1970/72*, de 1973, e *Negócio seguinte*:, de 1981. MACIEL, Luiz Carlos. *Nova consciência: jornalismo contracultural 1970/72*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. MACIEL, Luiz Carlos. *Negócio seguinte*:. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

²⁰O filósofo faz um diálogo entre o entendimento kantiano de sublime – onde o sublime seria uma ideia maior que a percepção sensível e suprimida pela razão – e o entendimento freudiano, onde o sublimação é o desvio de uma pulsão para atitudes socialmente aceitas (sendo que para este qualquer forma de arte é uma sublimação). Desta forma, para Marcuse, a “dessublimação” seria o processo de inversão desse

do prazer sobre os princípios da realidade e do desempenho ou, em outras palavras, “fazer do corpo humano um instrumento de prazer e não de labuta”²¹. Este seria um dos pré-requisitos e conteúdo para a libertação dos indivíduos nas sociedades desenvolvidas. A liberação do erótico teria um caráter revolucionário, pois auxiliaria numa libertação pessoal em relação às amarras impostas pelo sistema²².

Para Reich, as enfermidades psíquicas são resultado do “caos sexual da sociedade”, que teria a função de “sujeitar psiquicamente o homem às condições dominantes de existência”, possibilitando a “ancoragem psíquica de uma civilização mecanizada e autoritária, tornando o homem incapaz de agir independentemente”. A repressão sexual, ou supressão da sexualidade, imposta desde a infância pelos pais, seria uma ferramenta para induzir as massas a serem cegamente obedientes à autoridade da família, da igreja e do Estado.²³

Desta forma, a liberação sexual seria um caminho para uma libertação pessoal, permitindo aos sujeitos conhecerem e serem donos de seus próprios corpos. Chocava-se de frente com os valores e costumes tradicionais e dela originavam-se e/ou dialogavam, em parte, as críticas a instituições como a família e a Igreja. Surgiam, nesse momento, práticas sociais que buscavam novas formas de relações familiares e comunitárias; assim como novas relações com o místico, um afastamento das religiões hegemônicas (catolicismo, no Brasil, e protestantismo, nos Estados Unidos) e aproximação com as religiões orientais e indígenas, entre outras.

Outra questão do pensamento de Marcuse que teve seus desdobramentos entre a juventude foi a sua idéia de “Grande Recusa”. Em *Ideologia da Sociedade Industrial*, podemos entender que, para Marcuse, o hiper-racionalismo tecnocrático e o desenvolvimento tecnológico dariam uma sensação de liberdade ao um corpo social mais amplo que se beneficiaria do progresso. Desta forma, o povo que seria anteriormente fermento para a transformação social transformar-se-ia em ferramenta para a coesão social. Os trabalhadores e sindicatos, absorvidos pelo sistema, não teriam

processo.

²¹MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Guanabara, s/d, p.16.

²²Em outro livro seminal, *Ideologia da Sociedade Industrial*, Marcuse chamaria a atenção para o fenômeno da “dessublimação repressiva”, onde a liberação sexual por meio da pornografia, da prostituição e do sexo fácil não seria uma dessublimação libertadora, mas sim repressiva e ligada ao princípio de desempenho, incorporado pelo sistema. MARCUSE, Herbert. *Ideologia da Sociedade Industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

²³REICH, Wilhelm. *A função do orgasmo*: problemas econômico-sexuais da energia biológica. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004, p.16.

mais capacidade revolucionária. A pretensa liberdade sentida por parte dos cidadãos das sociedades industrializadas tinha o custo da exploração e da violência sobre grupos marginais e nações periféricas. Nesse sentido, Marcuse observava que seriam os grupos marginalizados, que “existem fora do processo democrático”, que portavam o potencial revolucionário nas sociedades industrializadas. Para Marcuse:

sua oposição é revolucionária ainda que sua consciência não o seja. Sua oposição atinge o sistema de fora para dentro, não sendo, portanto, desviada pelo sistema, é uma força elementar que viola as regras do jogo e, ao fazê-lo, revela-o como um jogo trapaceado. (...) O fato de eles começarem a recusar jogar o jogo pode ser o fato que marca o começo do fim de um período²⁴.

Este era o cerne da “Grande Recusa”, recusar a jogar o jogo do sistema capitalista. A partir da leitura de *Ideologia da Sociedade Industrial*, podem-se visualizar várias questões, como a crítica ao racionalismo (ou como ela é utilizada enquanto forma de controle social na sociedade contemporânea²⁵), ao progresso e às organizações de esquerda tradicionais, assim como uma valorização da condição dos grupos marginais e excluídos. Em sua análise crítica acerca do racionalismo e do progresso, o filósofo ressaltava o caráter irracional do racionalismo, onde o preço do progresso é a destruição. As discussões em torno destes temas levantados por Marcuse (não que ele tenha sido o único autor a expressá-las) tornaram-se correntes ente os jovens brasileiros, a partir de 1968.

Outra questão importante nas transformações culturais daquele momento é o aumento no uso de substâncias alteradoras da consciência como, por exemplo, a maconha e o ácido lisérgico (LSD). Além de um uso hedonista²⁶, a utilização de algumas drogas possuía outras finalidades naquele contexto. Uma delas estava relacionada com as experiências místicas, com os rituais das religiões das populações nativas das Américas e do Oriente. Essa era, inclusive, uma das justificativas para o seu uso. Ligadas às críticas ao racionalismo, a utilização de substâncias psicoativas visava também um conhecimento mais amplo e a expansão dos limites da mente humana, um autoconhecimento da mente e do corpo. Essas práticas tiveram um grande impacto no campo das artes, dando origem a chamada estética psicodélica, termo usado para

²⁴MARCUSE, Herbert. *Ideologia da Sociedade Industrial*, p.235.

²⁵“(…) no período contemporâneo, os controles tecnológicos parece serem a própria personificação da Razão para o bem de todos os grupos e interesses sociais – a tal ponto que toda contradição parece irracional e toda ação contrária parece impossível”. MARCUSE, Herbert. *Ideologia da Sociedade Industrial*, p.30.

²⁶REMINI, Elisabeta. *O barato da história: ensaio etnobotânico sobre a cannabis*. São Paulo: Escrita, s/d [198?].

descrever os efeitos da mente humana sob os efeitos dessas substâncias. Alguns exemplos da estética psicodélica, em termo visuais, podem ser vistos nas capas de discos abaixo (figuras 05, 06, 07 e 08) e em outras imagens ao longo desse capítulo.



Figura 05, 06, 07 e 08. Capas de discos psicodélicas. Mutantes (Jardim Elétrico, 1972), The Beatles (Yellow Submarine, 1969), Marcos Valle (Vento Sul, 1972) e Perfume Azul do Sol (Nascimento, 1974).

O termo “revolução cultural” sugere também, segundo Marcuse, que a oposição radical envolveria todo o domínio situado além do das necessidades materiais e visaria ainda uma transformação total da cultura tradicional. Nesse âmbito, era necessário o uso de novas formas de comunicação que pudessem denunciar a realidade e transportar os objetivos de liberdade. Contudo, tais formas de comunicação deveriam ter capacidade de romper com o domínio opressivo da linguagem e das imagens que teriam sido convertidas há muito tempo em meios de dominação e doutrinação. Para comunicar os novos objetivos, não conformistas e radicais, deveria ser usado uma linguagem igualmente não conformista, e que atingisse a população.²⁷

Linguagens não conformistas vinham sendo formuladas desde o início do século XX. Inicialmente, as vanguardas históricas combatiam a arte burguesa, negando

²⁷MARCUSE, Herbert. *Contra-revolução e revolta*. Sobre a relação entre estética e política na obra de Marcuse cf.: KANGUSSU, *Leis da liberdade: a relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse*. São Paulo: Loyola, 2008.

a “autonomia da arte” e as instituições que possuíam o poder de definir o que era arte. Como contraponto, propunham a aproximação entre a arte e a vida, onde a primeira não deveria ser simplesmente destruída, mas transformada ao ser transferida para a vida prática²⁸. Buscava-se, assim, romper com as convenções estéticas. Esses grupos possuíam como compromisso político fundamental a transformação do cotidiano, negavam “os valores da classe média, manifestando essa aversão através da rebelião, anarquia, apocalipitismo e auto-exílio aristocrático”²⁹.

Entre as décadas de 1920 e 1940, os movimentos artísticos de vanguarda seriam perseguidos pelos regimes políticos nazistas e stalinistas que os consideravam como símbolos da decadência da arte. Em decorrência dessas perseguições, e principalmente durante a II Guerra Mundial, muitos artistas e intelectuais buscaram exílio em países americanos, fato que proporcionou, entre outras coisas, a circulação dos preceitos artísticos vanguardistas. Para Beatriz Sarlo, as propostas que as vanguardas do início do século XX sustentavam para a arte transbordariam para a vida nas décadas seguintes³⁰. Nos anos 1960 e 1970, herdeiras das práticas daqueles movimentos, as novas vanguardas artísticas, ou neovanguardas³¹, estavam estreitamente ligadas às práticas contestatórias da juventude, buscavam e experimentavam novas linguagens e novos suportes para aproximar a arte e a vida.

Nas décadas de 1960 e 1970, as relações entre os diversos sujeitos, os diversos pensamentos e práticas da juventude não eram harmônicas, eram construídas da tensão de diferentes propostas de mudança, de diferentes propostas estéticas. Dessa tensão surgiam disputas a respeito de qual perspectiva seria a mais revolucionária, tanto no campo das artes e da cultura quanto em termos políticos e sociais num sentido mais estrito. Entre os opostos dessas tendências existia uma área de convergência e de atrito que permitia o diálogo, as escolhas dos indivíduos, nem sempre dicotômicas, um espaço de construção de experiência diante de um futuro que girava em torno de certezas utópicas, mas também das críticas cada vez maiores de que o racionalismo e o belicismo poderiam levar a humanidade a sua extinção.

²⁸DUNN, Christopher. “Nós somos os propositores”: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974. *ArtCultura*, Uberlândia, v.10, n.17, p.143-158, jul. - dez. 2008.

²⁹NAVES, Santuza Cambraia. Os novos experimentos culturais nos anos 1940/50: propostas de democratização da arte no Brasil. In: FERREIRA, J; DELGADO, L. A. N. (org). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. (2ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p.295.

³⁰SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo/Belo Horizonte: Cia das Letras/Ed. UFMG, 2007.

³¹RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

Nesse processo, segundo Maria Paula Araujo, houve, nos anos 1970, um “rompimento com a cultura marxista” evidenciando-se no “abandono de algumas de suas noções e categorias centrais de análise teórica e ação política, como, por exemplo, as ideias de totalidade e de universalidade”³². Para a autora, a “esquerda alternativa” que emergia nesse processo caracterizava-se pela “valorização do cotidiano, do indivíduo, das relações pessoais e da esfera do íntimo e do privado; a politização dos sentimentos e das emoções; a ênfase na democracia direta, participativa, sem intermediários”, assim como “a desconfiança das rígidas formas de organização e hierarquia”³³. Esses eram traços que estavam presentes na juventude a partir do final dos anos 1960 e tomariam maior relevo na década seguinte.

Não podemos esquecer que essa juventude era uma minoria perto da totalidade dos jovens existentes. Muito poucos entraram para a guerrilha, poucos desbundaram completamente, vários foram simpáticos e adotaram parte das ideias, mas a maioria dos jovens estava preocupada em trabalhar, sustentar a família ou completar os estudos. Ou, como comentou Marcos Napolitano, fazendo alusão a uma música de Raul Seixas, “longe de alternativas radicais de recusa ao sistema, politizada ou desbundada, o jovem brasileiro ‘médio’ queria apenas comprar o seu Corcel 73 e tentar aproveitar o milagre [econômico]”³⁴.

Contudo, mesmo afastados das opções radicais, tanto em função do “milagre econômico” e aumento do poder aquisitivo quanto pelo processo de “consolidação da cultura popular de massa”³⁵ no Brasil, jovens de diversas camadas sociais tiveram um maior acesso aos bens culturais de consumo e ao imaginário e representações da contracultura, veiculadas através de diferentes mídias. Havia, entre a juventude, diversas formas de apropriação desse imaginário, entre as diversas classes sociais. Como, por exemplo, o movimento “Black Rio”, surgido nos bairros da periferia carioca, inspirados pela *black music* e pelos movimentos de consciência negra norte-americanos³⁶. Mas, podemos pensar também nos menos radicais, como sujeitos que se apropriavam de

³² ARAUJO, Maria Paula. *A utopia fragmentada*, p.101.

³³ ARAUJO, Maria Paula. *A utopia fragmentada*, p.98.

³⁴ A canção citada pelo autor é *Ouro de Tolo*, que faz uma crítica à sociedade: “Eu deveria estar contente porque eu tenho um emprego/ Sou o dito cidadão respeitado / Ganho 4 mil cruzeiros por mês /Eu devia estar contente porque eu consegui comprar um Corcel 73...”. NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2008, p.84.

³⁵ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2001, p.191.

³⁶ DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Unesp, 2009.

discussões levantadas pela contracultura, incorporando-as ao seu cotidiano, mas sem tentar “cair fora”. Que estudavam e/ou trabalhavam duro durante a semana e nos dias de folga iam para shows de rock, festivais, feiras hippies, ou mesmo viajar e acampar em algum lugar junto à natureza. Jovens que também vivenciavam aquele momento de transformações culturais, que compartilharam aquela mesma experiência histórica comum, mas que se relacionaram de diferentes formas com aquelas mudanças.

Outro tema que emerge da fala de Márcio Borges, citada no início do capítulo, é o sentimento pertencer a uma “civilização planetária” ou “aldeia global”, de ser um “homem planetário”³⁷. Essa sensação era proporcionada pelo grande desenvolvimento tecnológico que se processava nos meios de comunicação e dos avanços da indústria cultural³⁸. Estas transformações possibilitavam o contato com as notícias e com as imagens de acontecimentos internacionais como, por exemplo, dos protestos estudantis de 1968 e da guerra do Vietnã³⁹.

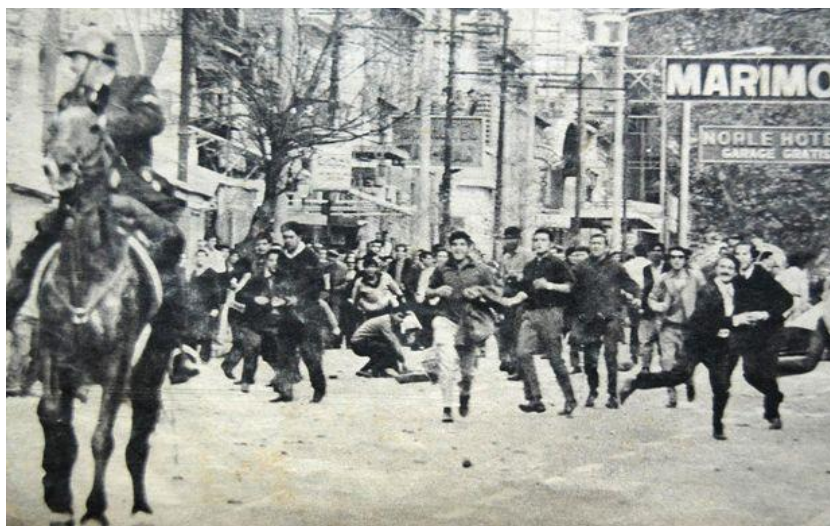


Figura 09. *Manifestações em Córdoba, 1969.* Autor: Télam. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.ar/sociedad/se-cumplen-43-anos-del-cordobazo-contra-ongania,ca29d16190a97310VgnVCM3000009acceb0aRCRD.html>>. Acesso: 25 ago. 2012.

As imagens dos diversos protestos promovidos pela juventude no final dos

³⁷PAES, Maria Helena Simões. *A década de 1960: rebeldia, contestação e repressão política*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

³⁸Utilizamos o termo “indústria cultural” ao longo do texto por entender que parte dos bens culturais é produzida dentro de uma lógica industrial, em larga escala. Algo possível em função do surgimento de técnicas que possibilitaram a reprodução das obras de arte. Contudo, nos afastamos do negativismo presente nas concepções da Escola de Frankfurt. Não sem uma visão crítica, compreendemos que o consumidor desses bens culturais não são receptores passivos, mas receptores ativos que se apropriam de diferentes formas dos signos e informações contidos neles.

³⁹PAES, Maria Helena Simões. *A década de 1960*.

anos sessenta, e em especial em 1968, em diversos lugares do globo, eram veiculadas pela mídia impressa. Se pegarmos uma revista ou um jornal de grande circulação para analisarmos suas publicações, ao longo de 1968, de notícias e imagens de protestos estudantis provavelmente encontraremos uma série de eventos⁴⁰. Fotografias de barricadas, de combates nas ruas, de jovens jogando projéteis contra policiais eram reproduzidas na mídia impressa e consumidas pelos leitores (ver figuras 03, 04 e 09). Davam uma impressão de proximidade entre os jovens de diferentes pontos do globo, mobilizava-os. Nesse sentido, é instigante a recordação da argentina Beatriz Sarlo sobre os protestos juvenis do final daquela década:

Do maio francês tenho recordações tão intensas como contraditórias. As fotos da insurreição parisiense se sobreimpõem com as fotos do *Cordobazo*, que acontece na Argentina exatamente um ano depois. Em ambas as recordações, as pessoas são muito jovens e estão em atitude de jogar algo na polícia ou a um edifício próximo. As fotos têm muita fumaça e as imagens estão algo borradas, porque se trata sempre de pessoas em movimento, gesticulando, saltando ou correndo.⁴¹

É grande a proximidade das recordações entre os relatos de Borges e de Sarlo. Embora em países diferentes, transparece um sentimento de semelhança entre os jovens locais com os de outros países. Segundo o historiador inglês Eric Hobsbawm, o mundo em que os estudantes viviam era realmente global: “os mesmos livros apareciam, quase simultaneamente, nas livrarias estudantis de Buenos Aires, Roma e Hamburgo (em 1968 não faltaram os de Herbert Marcuse)”⁴² e os “turistas da revolução” atravessavam oceanos e continentes, viajavam de Paris à Havana, à São Paulo e à Bolívia. Conforme o autor, era a primeira geração da humanidade que tinha como suporte as telecomunicações e tarifas aéreas baratas. Desta forma, “os estudantes dos últimos anos sessenta não tinham dificuldade em reconhecer que o que sucedia na Sorbonne, em Berkeley ou em Praga era parte do mesmo acontecimento na mesma aldeia global na qual, segundo o guru canadense Marshall McLuhan, todos vivíamos”⁴³.

⁴⁰Realizamos esse exercício nas edições da revista *Veja* (que teve sua primeira edição em setembro de 1968) e encontramos notícias e imagens de protestos nos Estados Unidos, na França, no México, no Uruguai, no Brasil e no Japão.

⁴¹Apud TARCUS, Horacio. El mayo argentino. In: FICO, Carlos; ARAUJO, Maria Paula (orgs.). *1968: 40 anos depois: história e memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p.191-192. O *Cordobazo* foi uma rebelião estudantil e operária que ocorreu em maio de 1969 na cidade de Córdoba, Argentina.

⁴²HOBSBAWN, Eric. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 1998, p.445.

⁴³HOBSBAWN, Eric. *Historia del siglo XX*, p.445. Nos anos 1960, Marshall McLuhan, um dos pensadores da globalização eletrônica, visualizava que a aceleração provocada pelo avanço dos meios de comunicação levava a uma reunificação instantânea entre o centro e a margem, onde o Ocidente se desocidentaliza e o África se destribiliza. Nesse processo o mundo inteiro estaria indo em direção de um

As mensagens e imagens veiculadas pela mídia, como as das manifestações de 1968, segundo John Thompson, podem estimular e alimentar ações localizadas de indivíduos em contextos distantes⁴⁴. Desta forma, podemos perceber que, embora em países distantes e dentro de contextos nacionais específicos, há certa ligação entre as diferentes rebeliões estudantis de 1968, não direta, mas de reciprocidades alimentadas e estimuladas pela circulação de imagens e informações por meio da mídia. As revistas e jornais que veiculavam essas informações permitiam que os jovens experimentassem de forma vicária eventos que aconteciam em outros países, o que estimulava a imaginação para a realização de ações locais.

Mas estas experiências vicárias, ou “experiências compartilhadas à distância”⁴⁵, não se resumiram aos eventos de 1968, fazem parte, em um nível mais amplo, da própria experiência histórica vivida nas décadas de 1960 e 1970. Na segunda metade do século XX, os processos de circulação de informações e de conhecimento experimentam uma grande aceleração devido ao desenvolvimento da tecnologia e dos meios de comunicação. Estes, somados à indústria cultural, tiveram papel chave na propagação do imaginário e das representações da cultura jovem, da contestação juvenil e da chamada contracultura. Contudo, a própria circulação de pessoas teria um peso enorme na divulgação desse ideário. A relação entre a expansão da contracultura e os meios de comunicação é explícita e mesmo paradoxal.

Para Durval Muniz de Albuquerque Júnior, os eventos de 1968, ao serem veiculados pela mídia e vários de seus líderes aparecerem como astros do *show business*, ficando famosos da noite para o dia, acabaram sendo uma propaganda de diferentes projetos de revolução e de várias alternativas de sociedade⁴⁶. Muitos tratavam tal questão, a de ter a imagem do movimento veiculada pelos próprios meios de comunicação que combatiam, segundo esse mesmo autor, como uma propaganda, ou melhor, uma contrapropaganda. Luiz Carlos Maciel comentava, no começo dos anos 1970, que os líderes da *Youth International Party*⁴⁷, “Abbie Hoffman e Jerry Rubin, por

novo mundo, o mundo da “aldeia global”, num processo de retribalização. O surgimento dos hippies e das comunidades alternativas seriam sinais desse processo, a formação de uma grande tribo. MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, s/d.

⁴⁴ THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade*.

⁴⁵ THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade*.

⁴⁶ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. 1968: o levante das palavras. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: Edufpi, 2009.

⁴⁷ A *Youth International Party* (*Yippie*), partido norte-americano que simbolizou a radicalização dos hippies, foi uma das responsáveis pelos protestos realizados em Chicago, durante a convenção do Partido Democrata que definiria o seu candidato à presidente dos EUA, em 1968. Os protestos foram duramente reprimidos pelo Estado e seus líderes, inclusive os citados acima, julgados e condenados.

exemplo, acham que a divulgação que os *yippies* têm nos grandes meios de comunicação de massa, que os transforma em produtos de consumo, ajuda na revolução”, mas em sua opinião “a ordem estabelecida cria, em seu próprio corpo, o veneno que há de matá-la, é certo, mas a ordem estabelecida é um laboratório infernal e os venenos são múltiplos”⁴⁸. O que ocorria era uma prática que mesclava *tática* e *estratégia*, pois ao conquistar um pequeno lugar próprio, em razão dos movimentos de contestação que chamavam a atenção da mídia, conseguiam utilizá-la para veicular suas ideias e críticas⁴⁹.

Essa era uma via de mão dupla e ambígua, pois, ao mesmo tempo em que eram veiculadas imagens, ideias e canções contraculturais e de protesto pela mídia de massa, a indústria cultural utilizava-se destas mesmas imagens, ideias e sonoridades para vender mais, para compor o espetáculo. Os famosos festivais de música televisivos são um exemplo claro disto. O produtor Paulinho Machado de Carvalho conta que costumavam selecionar os artistas para as apresentações a partir de certos perfis dos músicos, como os espetáculos de luta livre, assim havia o mocinho, o bandido, o pai da moça, etc.⁵⁰ No caso desses festivais que seriam a princípio simples programas de televisão, as disputas político-estéticas tomaram proporções mais amplas tornando-os eventos de resistência à ditadura⁵¹.

Essas são ambiguidades nas quais devemos estar atentos, pois, conforme Jesús Martín-Barbero, os meios de comunicação não devem ser vistos como grandes manipuladores simplesmente, mas temos que deslocar o olhar do *meio* de comunicação em si para as *mediações* e para a recepção, para as apropriações a partir de seus usos⁵². Desta forma, se, por um lado, a indústria cultural incorporava o imaginário e as

⁴⁸MACIEL, Luiz Carlos. *Nova consciência: jornalismo contracultural – 1970-1972*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973, p.80.

⁴⁹Segundo Michel de Certeau, as *estratégias* são praticadas por sujeitos que possuem “um *próprio*”, um lugar circunscrito capaz de servir de base para a gestão de suas relações com a exterioridade distinta, de alvos e ameaças. Possuem querer e poder próprios que lhes permitem criar estratégias que lhes possibilitam subverter, dentro dos limites possíveis, as redes de vigilância e os mecanismos de disciplina, assim como negociar com eles, o que deixa marcas de ambiguidade e contradição. Por outro lado, as *táticas* consistem em ações calculadas que são determinadas pela ausência de um *próprio*. O lugar da tática é o lugar do outro, onde deve “jogar com o terreno que lhe é imposto tal como organiza a força estranha”. O que determina a tática não é o lugar ocupado pelo sujeito que a pratica, mas o *tempo*, aproveita-se a “ocasião”, pois não se possui base para acumular os benefícios e prever saídas. CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998, p.100.

⁵⁰TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. *Uma noite em 67*. Color, 85 min. Brasil, 2010.

⁵¹NAPOLITANO, Marcos. Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968). In: REIS, D. A.; RIDENTI, M.; MOTTA, R. P. S. *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004, p.203-216.

⁵²MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

representações da rebeldia da juventude, da contracultura, o *rock'n'roll* e as críticas aos valores tradicionais, transformando-os em mercadorias, como produtos a serem vendidos; por outro, seus agentes, artistas e produtores tornavam-se mediadores, permitindo aos consumidores o acesso a um repertório crítico.

Parte dos intelectuais de esquerda via a cultura jovem propagada pela indústria cultural como simples ferramentas de alienação. Entretanto, podemos perceber os diferentes usos dessas mercadorias, o consumo tático e as apropriações do imaginário e das representações contida nelas, “nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante”⁵³. Um exemplo de como parte dos jovens apropriava-se das informações veiculadas na mídia pode ser observado no estudo/relato de Alexis Borloz:

Através dos meios de comunicação sabíamos que grandes mudanças comportamentais estavam ocorrendo no primeiro mundo. As novidades chegavam fragmentadas e estigmatizadas. Sabíamos, no verão de 1968/69, dos cabelos compridos, das drogas, do pacifismo, da liberdade sexual, e da vida em comunidade, e tentávamos realizar nos fatos esta realidade que nos chegava aos pedaços, mas com características de prática revolucionária de costumes, coisa que não havia sido encontrada na militância de esquerda. (...) Assim, o que fazíamos basicamente era nos unir, ouvir Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Bob Dylan, e outros artistas da contracultura, deixar o cabelo crescer, usar roupas velhas e coloridas, enfeites, colares de contas (desenvolver um por assim dizer uniforme, no sentido de uma aparência característica e caracterizadora), ter relações sexuais com parceiros não estáveis e eventualmente do mesmo sexo (...), e usar drogas (maconha e anfetaminas).⁵⁴

O texto acima nos permite perceber que, apesar dos meios de comunicação veicularem as informações de forma fragmentada e estigmatizada, parte dos jovens captava o que havia de contestador naquelas notícias e representações, utilizando-as como formas de confrontar os valores e costumes da sociedade hegemônica. Fizemos questão de citar o longo trecho acima porque o consideramos um relato da experiência histórica daquele momento de transformações e de como parte dos jovens apropriavam-se das representações veiculadas nos meios de comunicação. O cinema, a música, os

⁵³CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*, p.39.

⁵⁴BORLOZ, Alexis Acauan. *Malucos: a contracultura e o comportamento desviante* – Porto Alegre 1969/72. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1986, p.119-120. A dissertação de Borloz, além de ser um estudo sobre a época, é um registro de suas vivências no universo da contracultura, visto que foi sujeito ativo de seu objeto de pesquisa.

livros e a imprensa permitiam o acesso tanto a eventos que aconteciam em outros lugares quanto ao imaginário contido nas obras ficcionais, o que estimulava a capacidade dos jovens em imaginar (e tentar por em prática) alternativas às formas de vida ao qual estavam inseridos⁵⁵.

Segundo Nécio Turra Neto, “culturas transterritoriais”, como as culturas juvenis (o autor trabalha com os movimentos punk e hip hop), acabam por difundirem-se pelo mundo via indústria cultural, de forma que são constituídas redes de sociabilidades localizadas. Para o autor, sendo globais as culturas juvenis, seria “nas tramas cotidianas, constituídas no lugar, que se tecem as redes de sociabilidade em torno delas. Cada lugar oferece-se assim, como contexto único de realização, negociação e conflito das culturas juvenis transterritoriais”⁵⁶. Desta forma, nas cidades contemporâneas, as culturas juvenis que nelas se territorializam seriam sínteses originais “entre referências globais e redes de sociabilidade locais”⁵⁷.

Além da apropriação, da leitura tática da produção cultural hegemônica, parte dos jovens buscava construir um lugar próprio de onde pudessem se expressar, veicular as informações que a mídia tradicional ocultava e de compartilhar sua própria produção artística sem ter que se submeter à indústria ou à censura. Surgiram, desta forma, uma gama de meios alternativos de comunicação e de expressão artística nos quais eram possíveis divulgar ideias, textos literários e informações que não seriam permitidas pela censura ou não seriam aceitas pela imprensa hegemônica, ou que simplesmente não encontrariam abrigo na indústria cultural. A imprensa alternativa, a poesia marginal, a “geração mimeógrafo”, o teatro de rua, o cinema Super-8 e o cinema marginal são exemplos brasileiros, em diálogo com o cenário *underground* internacional, da tentativa de construção de meios contra-hegemônicos de expressão artística e cultural⁵⁸. A imprensa alternativa foi um importante espaço de mediação, possibilitando aos leitores

⁵⁵ THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade*.

⁵⁶ TURRA NETO, Nécio. Geografia das juventudes: uma pauta de pesquisa. In: PEREIRA, Sílvia Regina; COSTA, Benhur Pínós da; SOUZA, Edson Belo Clemente (Orgs.). *Teorias e práticas territoriais: análises espaço-temporais*. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p.94.

⁵⁷ TURRA NETO, Nécio. *Geografia das juventudes*, p.89.

⁵⁸ Segundo Beatriz Vieira, Leila Miccolis aponta que “há uma polêmica terminológica gerada pela confusão de termos quase sinônimos, que ela tenta em alguma medida elucidar: ‘alternativo’, ‘underground’, ‘tropicalista’ apresentam teor contracultural; ‘marginal’ tanto carrega a pecha de maldito quanto significa marginalidade ideológica; ‘independente’ relaciona-se à produção fora dos esquemas comerciais; ‘alternativa’ de modo geral também pode querer dizer uma produção rebelde e questionadora da ordem, o que nem sempre ocorre com a produção independente, que se define pela contraposição ao mercado editorial, mas não por seus enfoques e abordagens. Salvo alguns que se aliaram a propostas libertárias, diz a autora, é irreal exigir um teor alternativo desta produção alternativa”. VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007, p. 211, nota 43.

o contato com os temas que estavam sendo debatidos entre os jovens, tais como a sexualidade, o uso de drogas e as diversas expressões artísticas (figura 10).

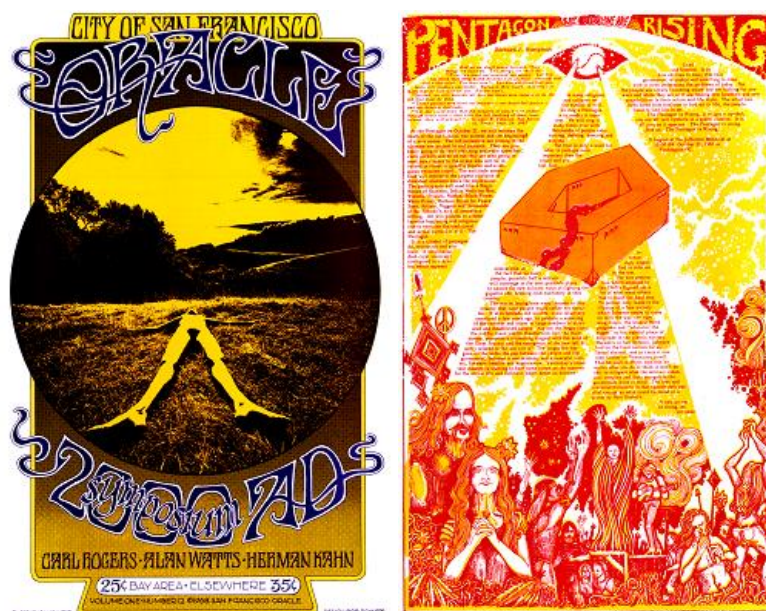


Figura 10. *San Francisco Oracle*, jornal alternativo californiano. In: COHEN, Allen (org.). *The San Francisco Oracle*. Berkeley: Regent Press, 1991, p.309 e 347.

Os meios alternativos de comunicação e de expressão artística podem, muitas vezes, apresentar, além de práticas do tipo tático, ações estratégicas ao conseguir construir um lugar próprio para veicular seus discursos e representações. Em todo caso, ao conseguir conquistar esse espaço, eles não deixavam de utilizar-se de táticas⁵⁹. Para a imprensa alternativa e para os escritores que veiculavam sua produção por meio de livros mimeografados era necessário aproveitar-se de todas as oportunidades que se apresentavam para conseguir produzir o material e fazê-lo circular.

Ao estudar a poesia “marginal” dos anos 1970, Beatriz Vieira observa que aquela forma de literatura “ao mesmo passo sofreu e construiu aquela experiência histórica”⁶⁰. Os meios alternativos de comunicação e de expressão artística, ao mesmo tempo em que dialogavam e se apropriavam das discussões que aconteciam nos planos

⁵⁹Na perspectiva de Michel de Certeau, há uma dicotomia entre a leitura como uma prática de natureza tática enquanto a escrita estaria ligada à ordem das estratégias. Contudo, para Mateus Pereira e Flavia Sarti, ocasionalmente, as categorias tática e estratégia estabelecem “uma relação de interdependência regulada por um estado permanente de tensão que é reafirmado e atualizado no interior de cada experiência social e individual”. Desta forma, é possível visualizarmos práticas em que as duas categorias se enredam. PEREIRA, Mateus Henrique de Faria; SARTI, Flavia Madeiros. A leitura entre táticas e estratégias? consumo cultural e práticas epistolares. *História da Educação*, Pelotas, v. 14, n. 31 p. 195-217, mai. - ago. 2010. p.215.

⁶⁰VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A palavra perplexa*, p.336.

nacional e internacional, produziam sentidos próprios e os faziam circular assim como expressavam as experiências vividas por aqueles jovens que os produziam, normalmente, de forma coletiva. O caráter experiencial do conteúdo dessa produção é bastante intenso, mesmo porque uma das intenções da arte da época era tentar aproximar arte e vida. Tentativa de aproximação esta ligada a uma “tradição vanguardista” característica dos movimentos artísticos do século XX, presente tanto nas vanguardas históricas quanto na arte contemporânea. Desta forma, a poesia marginal, os livros mimeografados, a imprensa alternativa e o cinema em Super-8 são expressões significativas da experiência histórica daquele período.

Mas era um diálogo que se dava não somente em termos espaciais, local-global, mas também temporal, visto que a própria experiência histórica articula as diferentes espessuras temporais: a curta, a média e a longa duração⁶¹. Se, por um lado, havia os eventos (golpe militar, AI-5) que rompiam com as expectativas e a conjuntura mais ampla de crítica e contestação à cultura hegemônica, por outro, há também toda uma tradição “revolucionária”, com diferentes faces, que está ligada à própria forma que os sujeitos, individual e coletivamente, experimentaram o tempo histórico e as transformações cada vez mais velozes, tanto em termos tecnológicos, quanto políticos, sociais e culturais. A idéia de “revolução” (social, cultural, individual, sexual...), inclusive, em seu conceito moderno, com seu caráter transformador, tão central na década de 1960, tem seu surgimento no século XVIII⁶². Desta forma, a experiência histórica do período pesquisado está ligada tanto às transformações/rupturas quanto às continuidades e a como os sujeitos lidaram com elas.

1.2 A “revolução das mochilas”: desbunde e viagem no Brasil

Apesar do golpe militar em 1964, o campo cultural não sofreu, de início, uma repressão tão forte e acabaria havendo uma pretensa hegemonia cultural da esquerda, conforme defende Roberto Schwartz⁶³, baseada numa estética nacional-popular, que

⁶¹Partimos aqui da discussão realizada por Beatriz Viera acerca da obra de Reinhart Koselleck, em *L'expérience de l'histoire* (Paris: Gallimard/Seuil, 1997), sobre a relação entre experiência histórica e tempo. VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A palavra perplexa*.

⁶²Sobre o conceito moderno de *revolução* cf.: KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Puc-Rio, 2006.

⁶³SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-1969”. In: *Cultura e Política*. 3ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p.07-58.

provocava um alto grau de impermeabilidade ao ideário contestador alternativo. O ponto de virada dessa hegemonia foi o ano de 1968, tanto pelo impacto dos acontecimentos que ocorreram em todo o mundo e que podiam ser acessados pelo avanço das novas tecnologias de comunicação quanto pelo recrudescimento da repressão instituído pelo AI-5. Fora do âmbito cultural, alguns setores da esquerda, que já vinham num processo de radicalização, estavam na clandestinidade, onde atuavam em pequenas organizações guerrilheiras⁶⁴. Nesse contexto, quem optasse por uma via alternativa às esquerdas tradicionais ou revolucionárias ou não se acomodasse no sistema e optasse pelo ideário e pelas práticas contraculturais acabava sendo pejorativamente chamado de *desbundado* pelos setores de esquerda. Termo que acabou sendo apropriado e passou a ter também uma conotação positiva⁶⁵.

Inicialmente, o “desbundar”, a partir da acepção que encontramos no livro de memórias de Alfredo Sirkis, era utilizado no interior dos grupos de esquerda para nomear o ato de valorizar os interesses, ou mesmo sentimentos, pessoais em detrimento da coletividade, da organização e da opção pela revolução socialista. Essas reorientações poderiam ocorrer em momentos onde os sujeitos estavam na clandestinidade ou em situações de prisão e tortura⁶⁶. Alfredo Sirkis, em suas memórias sobre seu engajamento na VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), publicada no começo da década de 1980, conta como foi seu desligamento. Com diversas críticas à organização a qual ele participava e sob a pressão de uma vida clandestina, ele resolveu sair da VPR, mas não sem um sentimento de culpa.

Eu me sentia culpado. Culpado de abandoná-lo [seu amigo e companheiro Alex], culpado de não ter mais fé, culpado de ter certeza absoluta de que não ia dar certo o que ele estava dizendo [reestruturação da VPR]. Mas eu tinha de ser leal com os companheiros, solidário. Já que eu pulava fora e eles ficavam, deixava

⁶⁴A relação entre a opção pela luta armada e a decretação do AI-5 não ocorreu, contudo, em termos de anterioridade causal. Foram processos que corriam paralelamente. Conforme Carlos Fico, “não se pode dizer que a opção pela luta armada decorra do recrudescimento da repressão, embora, após o AI-5, a tarefa de aliciamento de quadros tenha se tornado mais fácil entre os que participaram das manifestações de 1968”. FICO, Carlos. 1968: o ano que terminou mal. In: FICO, Carlos; ARAUJO, Ana Paula (orgs.). 1968: 40 anos depois. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p.227.

⁶⁵Ao longo dos anos 1970, o termo “desbunde” passou também a designar algo bom, maravilhoso. Conforme Índio Vargas, “a palavra *desbunde* tinha um sentido altamente pejorativo na sua acepção original, entre o pessoal da esquerda. Mais tarde, passou a ter uma conotação totalmente oposta: quer dizer bom, maravilhoso, bonito. Assim, quando um jovem quer se referir a uma garota bonita, diz que ela é um desbunde”. VARGAS, Índio. *Guerra é guerra, dizia o torturador*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p.156, grifo no original.

⁶⁶Cf.: VARGAS, Índio. *Guerra é guerra, dizia o torturador*. KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001

de ter direito de criticar a organização, de fazer acrimonioso processo das nossas cagadas e incompetências. Tinha que assumir minha saída como um problema pessoal. Um *desbundamento* igualzinho a todos os outros.⁶⁷

Sirkis constrói, ao narrar o seu desligamento da organização, uma justificativa para que seu desbundamento não fosse igual aos demais. Há uma oposição dualista entre “problema pessoal” e “críticas à organização”, entre o individual e o coletivo. Ao assumir, no momento de seu desligamento, que sua saída era por motivos pessoais e não por causa de suas críticas, ele assume que estava desbundando “igualzinho a todos os outros”, ou seja, como era vista no imaginário da esquerda armada: o desbunde como o predomínio do *pessoal* acima do *coletivo*. Esse *pessoal* poderia ser simplesmente querer ter novamente uma vida normal, junto à família, aos amigos, estudar ou trabalhar, não levar uma vida clandestina. Mas, também, o individual era visto como sinal do predomínio da *subjetividade* sobre a *objetividade*, do irracionalismo sobre a racionalidade. Sirkis, ao expor suas críticas sobre a organização e seu desejo de abandoná-la, recebe o seguinte comentário de Alex: “– Tá racionalizando seu desbundamento”⁶⁸; deixando transparecer essa dualidade.

Para os intelectuais de esquerda, a mesma dualidade estava presente, subjetividade x objetividade ou, de outra maneira, irracionalismo x racionalismo. Assim, eram denominados de desbundados os artistas que passavam a valorizar a subjetividade e um conteúdo mais existencialista em suas obras em detrimento de expressar mensagens contendo um projeto político definido, racionalizado. O desbunde era visto por alguns como um novo caminho, como fica expresso num texto escrito pelo dramaturgo José Celso Martinez Corrêa, o Zé Celso, dirigido ao crítico Sábado Magaldi, em 1972, que havia feito comentários negativos sobre a peça *Gracias, señor*.⁶⁹

Enfim, tudo o que está aí nós nos perguntamos cada dia, você poderia fazê-lo e é por isso que estamos arriscando tanto. Você sabe o que é *desbunde*? Você já saiu do caminho certo? Você sabe qual é o caminho

⁶⁷SIRKIS, Alfredo. *Os Carbonários*: memórias da guerrilha perdida. Rio de Janeiro: Record, 1998, p.369. Grifo nosso.

⁶⁸SIRKIS, Alfredo. *Os Carbonários*, p.368.

⁶⁹*Gracias, señor* foi um espetáculo de ruptura na trajetória do Teatro Oficina, liderado por José Celso Martinez Corrêa, que possuía oito horas de duração, dividido em dois dias de apresentação. Foi construído por meio do processo de criação coletiva e “concebida em viagem pelo Brasil, incorporando procedimentos do teatro de vanguarda, contracultura e teatro vivencial”. A peça possui ressonâncias do trabalho realizado junto ao grupo Living Theatre, em 1970 (do qual trataremos no último capítulo). ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. “Gracias, señor”. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=590>. Acesso: 15 ago 2011.

certo? Nós não queremos voltar a ele, sabe? Estamos entre um Sim e um Não Real. Ou se lobotomizam todos os cérebros, ou vamos juntos procurar novos caminhos. Se não se quiser buscar novos e arriscados caminhos, não vamos poder ficar sós, vamos ter que nos lobotomizar.⁷⁰

O “caminho certo” eram tanto as linguagens teatrais aceitáveis quanto os valores tradicionais. Era o caminho que não devia ser seguido. Seria necessário experimentar, buscar novas linguagens, uma nova percepção, uma racionalidade nova. Para Zé Celso, os críticos não estavam preparados para apreciar as obras de arte do século XX, pois quando elas escapavam-lhes aos modelos de análise aos quais estavam treinados, recorriam aos conceitos de racionalismo e irracionalismo.

Eles não podem compreender a razão experimental galilaica, a da pesquisa, ou a razão sensual marcusiana e como detestam seu corpo, seu cérebro, não se concebem como corpos com capacidade de informação. Se seu tato, seus olhos vêem coisas, é preciso conferir nas fórmulas antes de arriscar a experiência.⁷¹

Aqui está um dos cernes do desbunde, artístico ou não, a valorização do corpo e sua experimentação, a exploração de seus limites sensoriais, assim como os da mente. As experiências sensoriais com a utilização de substâncias que alteram os estados de consciência, como a maconha e o LSD, estiveram diretamente ligadas com a exploração desses limites e para o exercício de autoconhecimento. Se num certo espaço, o das organizações de esquerda, o desbunde estava relacionando principalmente com a valorização da individualidade em detrimento da opção revolucionária, do engajamento com o grupo, fora dele o termo mantém essa significação, porém amplifica-o. Não está limitado ao abandono de uma determinada organização de esquerda, mas relacionado com a frustração com os projetos socialistas de revolução e da experiência de sua derrota. Buscava-se, assim, novos caminhos, sintonizados com o pensamento alternativo internacional, mais especificamente ao que ficou conhecido como contracultura. Desta forma, desbunde passava a denominar tanto um novo estilo de vida quanto a estética ligada a ela e às novas formas de resistência cotidiana.

Embora as características comportamentais e estéticas já estivessem presentes

⁷⁰CORRÊA, José Celso Martinez. Carta aberta a Sábato Magaldi, também servindo para outros, mas principalmente destinada aos que querem ver com olhos livres. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70)*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p.186. Grifo no original.

⁷¹CORRÊA, José Celso Martinez. *Carta aberta a Sábato Magaldi...*, p.181-182.

no final dos anos 1960, no Brasil, a década seguinte teria o seu “alvorecer desbundado”⁷². Heloísa Buarque de Hollanda fala inclusive de uma “geração desbunde”⁷³, que teria como rito de passagem a peça *Hoje é dia de Rock*, de José Vicente, encenada pelo Teatro Ipanema⁷⁴. Essa “geração desbunde”, da qual a autora fala mais especificamente, está centrada no Rio de Janeiro dos primeiros anos da década de 1970. É a juventude que reapropriou, a seu modo, o espaço das dunas artificiais resultantes de uma obra de esgoto que modificou a paisagem da praia de Ipanema, lugar que acabaria conhecido como “dunas do barato”, “píer de Ipanema”, “hippelândia” ou “dunas da Gal” (figura 11).



Figura 11. *Píer de Ipanema*. Disponível em: <<http://www.pierdeipanema.com.br/image-galleries/pier-de-ipanema/>>. Acesso: 25 ago. 2012.

A revista *Veja* tratou do assunto numa matéria sobre o retorno de Caetano Veloso ao Brasil após seu exílio em Londres, no começo de 1972 – época conhecida como o “verão do desbunde”. Para o periódico, *desbundar* era o “estado de felicidade interna”⁷⁵ que os “caetanistas” queriam atingir, eles queriam entrar numa “outra”:

A “outra”, segundo esse habitante [um frequentador das dunas] e a maioria dos que o acompanham na escalada diária das dunas: a música

⁷²CORRÊA, José Celso Martinez. *Carta aberta a Sábato Magaldi...*, p.181.

⁷³HOLLANDA, Heloísa Buarque. Hoje não é dia de rock. In: ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. s/loc.: Agir, 2005, p.07.

⁷⁴“Considerado pela crítica especializada o espetáculo mais importante de 1971, Hoje É Dia de Rock permanece em cartaz até 1973 e se torna um fenômeno de público raro na história do teatro brasileiro. Desde o processo de construção, que trabalha com a sensibilização coletiva, passando pela interpretação, que permite ao ator tocar o espectador, até a distribuição espacial do espetáculo, que invade a platéia, Hoje É Dia de Rock transforma o Teatro Ipanema em um altar de celebração.” ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL – TEATRO. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=591>. Acesso: 12 nov 2010.

⁷⁵Caetano no templo do caetanismo. *Veja*, São Paulo, n.176, 19 jan. 1972, p.65.

como sonoridade, a disponibilidade em relação à vida, as experiências pessoais, o aprendizado do corpo, a macrobiótica. E, acima de tudo, a vontade de não intelectualizar, e sim de fazer. São adolescentes, universitários, hippies, jornalistas com emprego fixo ou não.⁷⁶

Apesar da descrição acima estar centrada no Rio de Janeiro, podemos estendê-la, em boa medida, ao restante do país, visto que a cidade ainda permanecia como “capital cultural” do país e era uma dos pontos de passagem dos viajantes e dos jovens que pegavam a estrada. Além disso, é importante pensar as “dunas da Gal” como uma tática de apropriação do espaço, aproveitando-se de brechas e conferindo-lhe um novo significado, um lugar para o exercício da liberdade vislumbrada pelo desbunde. Mas, além dessa apropriação, o píer era também um espaço negociado, uma espécie de “válvula de escape” tolerada pelos militares⁷⁷. Como afirma Beatriz Vieira, a experiência vivida após 1968, com o recrudescimento da repressão e da censura, foi expressada por meio das metáforas da “asfixia” e do “sufoco”⁷⁸. Uma sensação de falta de ar provocada pelo clima de repressão. Nesse processo, diferentes grupos criavam práticas e espaços de sociabilidade onde e por meio do qual procuravam por mais ar para respirar. Estes locais, algumas vezes, eram tolerados pelo governo militar, numa espécie de negociação, o píer de Ipanema foi um desses locais⁷⁹. Esses espaços podem ser considerados tanto locais de resistência quanto de evasão, num tipo de exílio interno⁸⁰.

Stuart Hall, ao analisar o fenômeno norte-americano, considerou os *hippies* como verdadeiros herdeiros das mídias de massa, possuindo assim um conhecimento instintivo da existência desses canais, sendo conscientes, portanto, da importância dos meios de comunicação. Desta forma, teriam criado uma estrutura bastante complexa de redes de comunicação formadas por estações de rádio e por uma variedade de jornais e revistas alternativas. Mas, um ponto interessante do estudo de Hall, embora conciso, é o caráter da difusão das notícias que, segundo o autor, “parecem viajar por meio deste moderno telégrafo de campanha, de uma comunidade *hippie* a outra, tanto através do país como de continentes”⁸¹.

⁷⁶“Caetano no templo do caetanismo”. *Veja*, São Paulo, n.176, 19 jan. 1972, p.65.

⁷⁷FERREIRA, Gustavo Alonso. *O píer da resistência: contracultura, tropicália e memória no Rio de Janeiro*. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/O_pier_da_resistencia.pdf>. Acesso: 10 mar. 2011.

⁷⁸VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A palavra perplexa*.

⁷⁹FERREIRA, Gustavo Alonso. *O píer da resistência*.

⁸⁰VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A palavra perplexa*.

⁸¹HALL, Stuart. *Hippies: uma contra-cultura*. Barcelona: Anagrama, 1970, p.31-32.

A nosso ver, essa transmissão de informações de comunidade em comunidade que chegavam a atravessar continentes era realizada essencialmente pela circulação de pessoas, que portavam não somente as notícias, mas também as publicações *underground*, livros e ideias. O texto de Hall abre um outro ponto a ser observado sobre a circulação das representações e do imaginário da contracultura que, embora seja a mais antiga das dinâmicas de trocas culturais, tem ficado ausente das análises sobre o tema: a *viagem*. A indústria cultural, apesar de importante, não foi a única responsável pela difusão dos novos valores e da crítica aos antigos valores e instituições. A prática da viagem, bastante difundida entre os jovens nas décadas de 1960 e 1970, foi uma das responsáveis pela circulação do ideário e do imaginário da contracultura, assim como de sua produção cultural.

O dramaturgo Antonio Bivar denominou a experiência da prática da viagem entre os jovens daquele período, em suas memórias sobre seu autoexílio em Londres, entre 1970 e 1971, de a “*revolução das mochilas*”⁸², termo que o autor pegou emprestado de Jack Kerouac. Segundo Judith Adler, há diferentes estilos de viajar conforme a época, que se distinguem quanto à relação a itinerários, normas, durações, rituais, instrumentos e discursos de cada período⁸³. O estilo de viajar dos anos 1960 e 1970, principalmente entre os jovens, está marcado pela automarginalização, pela precariedade, como podemos observar num texto de Joel Macedo publicado pelo jornal alternativo *Presença*:

Já não é preciso ser milionário pra dar a volta ao mundo. Já existe toda uma geração que está viajando no dedo. Com uma mochila nas costas e muito pouco dinheiro no bolso. A estrada é uma linguagem tão importante quanto qualquer das linguagens que vêm sendo experimentadas pela nossa geração.⁸⁴

Viajar de carona ou de forma precária, desconfortavelmente e com pouco dinheiro, era quase um ritual de iniciação naquele momento histórico. O trecho acima também chama a atenção para a viagem enquanto linguagem, relacionando com a experimentação estética que, como vimos, pretendia aproximar arte e vida. Desta forma, “nas dimensões do espaço e do tempo, o corpo do viajante desenvolve sua *performance*;

⁸²BIVAR, Antonio. *Verdes vales do fim do mundo*. Porto Alegre: L&PM, 1984, p.07.

⁸³ADLER, Judith. Origins of sightseeing. *Annals of tourism research*, v.16, p.07-19, 1989. Apud: ANDRIOLO, Arley. Metamorfozes do olhar na viagem de Goethe à Itália. *ArtCultura*, Uberlândia, v.13, n.23, p.113-127, jul.-dez. 2011.

⁸⁴Apud: BIVAR, Antonio. *Longe daqui aqui mesmo*. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2006, p.77.

a partir do ato de deslocar-se sobre o território formula-se uma ‘arte de viajar’”⁸⁵.

O ato de viajar da contracultura estava diretamente ligado ao processo de tentar “cair fora” do sistema, do *drop out*, possuindo um importante precursor literário que foi *On the Road*, de Jack Kerouac, um ícone da geração *beatnik*⁸⁶. O livro narra as viagens de Sal Paradise (alter-ego do autor) através da América, de carona, com pouco ou mesmo sem nenhum dinheiro, visitando amigos, escutando música negra e mostrando o outro lado do *american way of life*⁸⁷. *On the Road*, publicado em 1957, atuou fortemente no imaginário da juventude dos anos 1960-70, ajudando a conformar uma das práticas de contestação sócio-político-cultural da contracultura, o “*drop out*” – “cair fora” do sistema, abandonando a sociedade formal na busca de formas alternativas de vida e, muitas vezes, pegando a estrada – prática essa personificada no estereótipo do *hippie*.

On the Road é o livro mais famoso e lido de Kerouac, contudo, no ano seguinte a sua publicação, em 1958, o autor lançou *Os vagabundos iluminados (The Dharma Bums)*. Neste livro, há um trecho um tanto “profético” que demonstra a sensibilidade do escritor para o processo que já vinha acontecendo nos Estados Unidos e que ele próprio fazia parte:

(...) um mundo cheio de andarilhos de mochilas nas costas, Vagabundos do Dharma que se recusam a concordar com a afirmação generalizada de que consomem a produção e portanto precisam trabalhar pelo privilégio de consumir, por toda aquela porcaria que não queriam, como refrigeradores, aparelhos de TV, carros, pelo menos os carros novos e chiques, certos óleos de cabelos e desodorante e bobagens em geral que a gente acaba vendo no lixo depois de uma semana, todos eles aprisionados em um sistema de produção, consumo, trabalho, produção, consumo, *tenho a visão de uma grande revolução das mochilas*, milhares e até mesmo milhões de jovens americanos vagando por aí com mochilas nas costas, subindo montanhas para rezar, fazendo as crianças rirem e deixando os velhos contentes, deixando meninas alegres e moças ainda mais alegres (...) por atos estranhos inesperados vivem proporcionando visões de liberdade para todo mundo e todas as criaturas vivas...⁸⁸

⁸⁵ ANDRIOLO, Arley. *Metamorfoses do olhar na viagem de Goethe à Itália*, p.115.

⁸⁶ Jack Kerouac (1922-1969) foi um dos principais personagens da chamada *geração beat*, movimento literário norte-americano surgido na década de 1940, mas que somente ganharia reconhecimento a partir da segunda década de 1950. Allen Ginsberg, William Burroughs, Lawrence Ferlinghetti, Gary Snyder e Gregori Corso entre outros, também fizeram parte desse movimento, que costumava utilizar-se da “prosa espontânea” e possuíam uma perspectiva antiacadêmica. Cf.: WILLER, Claudio. *Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

⁸⁷ KEROUAC, Jack. *On the Road – Pé na estrada*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

⁸⁸ KEROUAC, Jack. *Os vagabundos iluminados*. Porto Alegre: L&PM, 2011, p.102. Grifo nosso.

O trecho acima mostra a possibilidade da viagem enquanto recusa ao sistema capitalista, negação ao consumo e ao supérfluo. As pessoas, ao negar esse consumo e cair na estrada, com nada mais que possa carregar sozinho, poderiam estar transformando a sociedade por meio de uma “revolução de mochilas”. Viajar desta forma seria uma prática e expressão de liberdade individual. No texto também está presente a religiosidade oriental do zen-budismo, prática corrente entre os escritores *beats* e que seria bastante comum entre os jovens nas décadas seguintes. Essas obras tiveram bastante impacto nos Estados Unidos, tendo sido apropriadas pelos jovens que a partir da metade da década de 1960 seriam chamados de hippies. No Brasil, contudo, sua recepção foi reduzida pelo fato de que os livros da geração *beat* só começaram a ser traduzidos e publicados no país na década de 1980⁸⁹. A apropriação da idéia de revolução das mochilas contida nas obras de Kerouac seria, assim, realizada de forma indireta, através da circulação do imaginário e das representações da contracultura.

O termo *hippie* remonta à geração *beat*, na década de 1950, sendo uma corruptela de *hipster*, palavra consagrada em poema de Allen Ginsberg⁹⁰, que, conforme as reflexões de Norman Mailer (mediadas por Luiz Carlos Maciel), seria “o homem que, em face do fracasso da revolução proletária nas sociedades industriais desenvolvidas, rebela-se contra tal estado de coisas”, o *white negro*, branco marginalizado pelo poder estabelecido que como os negros mantinha acesa a “alma da rebelião”, rejeitando a ética protestante⁹¹. O *hipster* derivaria para *hippie* e nomearia parte o movimento cada vez mais amplo que criticava a intervenção bélica norte-americana no Vietnã, e que possuía grandes afinidades com o movimento *beat*. Os hippies são o grande exemplo do que Kerouac via como revolução das mochilas. Viajavam muito e parte vivia em comunidades alternativas, que eram formas de tentar “cair fora”. Para Braunstein e Doyle, num certo momento, “contracultura” e “hippie” eram usados como sinônimos, mas que posteriormente este segundo passaria a referir-se ao visual, às roupas, uma

⁸⁹Sobre a recepção da obra dos autores beatniks no Brasil cf.: WILLER, Claudio. *Geração Beat*. BUENO, Eduardo. “Posfácio”. In: KEROUAC, Jack. *On the Road – Pé Na estrada*. Porto Alegre: L&PM, 2009, p.373-380.

⁹⁰“Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus, arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca de uma dose violenta de qualquer coisa, *hipsters* com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato celestial como o dínamo estrelado da maquinaria da noite, que pobres, esfarrapados e olheiras fundas, viajavam fumando sentados na sobrenatural escuridão dos miseráveis apartamentos sem água quente, flutuando sobre os tetos das cidades contemplando jazz...”. *Howl* foi publicado em 1956 e é um dos marcos da literatura *Beat*. GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 1999, p.25. Grifo nosso.

⁹¹MACIEL, Luiz Carlos. *Nova consciência*, p.35.

atitude ou um estilo de vida⁹². Embora limitado, o termo era, e ainda é, muito utilizado, pois vinculou-se suas características estéticas (cabelos e barbas compridas, roupas coloridas e/ou velhas, uso de colares, etc) como imagem do jovem ligado à contracultura.

Nas décadas de 1960 e 1970, a prática contracultural da *viagem* foi um dos pontos importantes para os processos de circulação do fenômeno e sua expansão para além das grandes cidades e seus mais variados processos de hibridização cultural. Se em épocas anteriores as rotas de transmissão de conhecimento davam-se principalmente entre metrópole e colônias, entre centro e periferia, aqui tivemos migrações multidirecionais⁹³ e nômades que circulavam pela Europa, pelos EUA, pela América Latina, África e misticamente rumo ao Oriente. Porém, não passavam somente pelas “capitais” da contracultura: Nova Iorque, Londres, Amsterdã, San Francisco, Rio de Janeiro, Salvador, mas também pelo interior do Brasil. Se a mídia proporcionava uma experiência compartilhada à distância, os hippies, viajantes e mochileiros faziam o contato direto, possibilitavam experiências face a face⁹⁴. Um exemplo é o florescimento de uma contracultura local na cidade do Crato, sertão do Cariri (Ceará), como demonstra Roberto Marques, onde praticamente não havia televisão e a estação de rádio era sediada no próprio município, ocorrera pelo contato constante de moradores com mochileiros adeptos desse ideário que passavam por lá e trocavam informações e contatos.⁹⁵

A viagem na contracultura podia ser integrante de um processo de auto-marginalização, onde o sujeito engajava-se numa vida nômade, abandonando todos (ou quase todos) os compromissos. Poderiam ser também com prazo determinado, como férias, fins de semana ou para um evento específico, dependendo de como cada personagem apropriava-se do imaginário da contracultura. Assim, por exemplo, nos Festivais de Inverno havia *hippies* que ficavam o mês inteiro (ou mais) e outros jovens que iam para Ouro Preto somente nos fins de semana. Nesse sentido, seria cunhada uma expressão que tentava demarcar os grupos: o “*hippie* de fim de semana”. Tais diferenças expressam as distintas táticas dos jovens, pois nem todos podiam ou queriam cair fora

⁹²BRAUNSTEIN, Peter; DOYLE, Michael William. *Historicizing the American counterculture of the 1960s and '70s*.

⁹³GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2006.

⁹⁴THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade*.

⁹⁵MARQUES, Roberto. *Contracultura, tradição e oralidade: (re)inventando o sertão nordestino na década de 70*. São Paulo: Annablume, 2004.

do sistema. Abaixo, analisaremos algumas representações relacionadas à prática da viagem no contexto estudado, buscando relacioná-las com as práticas em si.

A representação do viajante que passa e instiga as pessoas do local a também pegarem a estrada ou mesmo a terem contato com eles e assim realizarem trocas de ideias e experiências, como no caso do interior cearense citado acima, pode ser encontrada em algumas canções. Na música *Viajante* (Cecília Conde e José Vicente), gravada por Fábio, por exemplo, versa sobre o encontro com um viajante que atiça a curiosidade e acaba com um pedido para que o leve junto: “Viajante, viajante/de onde é que você vem?/Viajante, viajante/para onde é que você vai?/Viajante, leva eu/leva eu pra viajar”⁹⁶. Essa canção fez parte da peça “*Hoje é Dia de Rock*”, texto de José Vicente e encenada no Rio de Janeiro pelo Teatro Ipanema entre 1971 e 1973, onde alguns dos personagens vivem na tensão entre continuar vivendo no interior de Minas Gerais ou ir embora conhecer outros lugares⁹⁷. Na lógica interna do LP de Fábio, duas faixas após essa canção, segue *Pai e Filho* (versão de Cacá Diegues para *Father and Son*, de Cat Stevens), que complementa a que acabamos de citar. Discutindo com o pai, que tenta dissuadi-lo da decisão, o filho declara: “Como posso me explicar/quando eu tento, ele não quer ouvir/e volta a mesma, a mesma velha história/Desde o dia que aprendi a falar/só posso ouvir vocês/Mas agora descobri/que há um caminho e devo ir/Adeus, eu vou partir!”⁹⁸.

Para Cesar Augusto de Carvalho, no pós-guerra, há na cultura jovem um percurso padrão construído associado ao ato de rebeldia. No primeiro momento, ocorreria o ato de rebeldia e “negação de tudo o que existe, da autoridade e da família”. No momento seguinte, “a solução, a alternativa, é sair de casa e buscar novas experiências, novos horizontes”⁹⁹. O autor aponta, nesse sentido, que a viagem seria um ritual de passagem em que o jovem, enquanto viajante, vive as diferentes experiências, tendo que aceitar as regras e os hábitos que encontra no percurso. Contudo, haveria

⁹⁶“Viajante”. In: FÁBIO. *Os frutos de mi tierra*. LP. Polydor, 1972. Outra canção, do grupo Casa das Máquinas, carrega imagem semelhante, porém, nesse caso, a composição deixa mais clara a figura do viajante como portador e disseminador de ideias, a “verdade do astral superior”, por onde passa: “Um dia na estação da cidade/eu vi chegar um trem diferente/essa gente está na cidade/e veio para ensinar toda verdade do astral superior/piuí!/cheio de gente/ a trilha do trilho do trem/só o maquinista conhece/nós vamos segui-lo/tivemos o aviso/desgrile-se do medo/logo embarque nesse trem”. “Trem da Verdade”. In: CASA DAS MÁQUINAS. *Casa das Máquinas*. LP. Som Livre, 1974.

⁹⁷VICENTE, José. *O teatro de José Vicente*: primeiras obras. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

⁹⁸“Pai e Filho”. In: FÁBIO. *Os frutos de mi tierra*. LP. Polydor, 1972.

⁹⁹CARVALHO, César Augusto. *Viagem ao mundo alternativo*: a contracultura nos anos 80. São Paulo: Ed. Unesp, 2008, p.261.

também os obstáculos e a possibilidade de não retorno. Riscos vividos sem os quais ele não poderia tornar-se independente. Ao retornar, aquele jovem não é mais o mesmo¹⁰⁰. Quando em viagem por terras estranhas, há um processo de significação do espaço, do outro e de si¹⁰¹. Ao mesmo tempo em que se conhecem novas paisagens e o outro, em que há estranhamento e alteridade, vai-se aos poucos, a partir desses encontros, conhecendo-se melhor a si mesmo, um processo de autoconhecimento.

O meio musical, como a maioria dos campos artísticos, constituiu-se, de certa forma, como espaço de oposição e de resistência ao regime militar. Contudo, devido à modernização do mercado fonográfico brasileiro, a produção musical ganharia maiores contornos. Na interpretação de Heloísa Starling, a música brasileira, durante a ditadura militar, possuiu relação com o gênero panfleto, em razão dos vínculos de integração entre “a palavra, a ação e o discurso político, e a forma musical, a estrutura poética e a performance interpretativa da canção”, que manteve um elo visível com um “conjunto vigoroso de ideias, ideais, crenças e sensibilidades políticas que formaram as origens e o desenvolvimento das forças de resistência ao regime militar”¹⁰². Para a autora, as canções fazem parte da literatura política daquele momento e “focam simultaneamente o mundo das ideias e o contexto histórico e político em que tais ideias foram concebidas, trazem os argumentos com os quais o compositor interveio e o tipo de intervenção que seus versos constituem”¹⁰³.

Muitas canções e discos trazem claros conteúdos de feitiço panfletário, ao imprimir o imaginário da contracultura e, em certa perspectiva, buscar convencer o ouvinte. Como em algumas músicas que, além de expor o mundo da viagem e do “cair fora”, fazem chamados. Um bom exemplo é a canção *Faça seu jogo*, de Lô Borges:

Jogue sua vida na estrada/ como quem não quer fazer nada/ Ouça bem as vozes do mato/ como quem abriu seu coração/ Eu sonhei outro mundo, meu amor/ e a paz morava em nossa casa/ Mil pessoas como nós/ sem palavras, por viver/ Sonhei que era tempo de reencontrar amigos/ falar do velho tempo morto que passou depressa/ Sonhei que amanhã é hora de você jogar.../ Jogue sua vida na estrada/ como quem abriu seu coração.¹⁰⁴

¹⁰⁰CARVALHO, César Augusto. *Viagem ao mundo alternativo*.

¹⁰¹ANDRIOLO, Arley. *Metamorfoses do olhar na viagem de Goethe à Itália*.

¹⁰²STARLING, Heloisa. Coração americano: panfletos e canções do Clube da Esquina. In: REIS, Daniel Araújo; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004, p.219.

¹⁰³STARLING, Heloisa. *Coração americano*, p.221.

¹⁰⁴“Faça Seu Jogo”. In: LÔ BORGES. *Lô Borges*. LP. Odeon. 1972.

Quem caía na estrada podia obter acesso a uma grande rede composta por jovens *desbundados* do país inteiro (“mil pessoas como nós”), comunidades, moradas alternativas, pessoas e artistas que proporcionavam abrigo e contatos em diferentes lugares do país e do mundo.¹⁰⁵ O acesso a esses espaços dava-se não somente apenas pelas redes, mas também por meio das características identitárias – vestimentas, adereços, cabelos e barbas cumpridas, escutar rock – que eram tanto formas de reconhecimento recíproco entre os jovens como formas de contestação, constituindo o sentimento de integração em uma comunidade maior, internacional, onde se podia transitar.¹⁰⁶ Alexis Borloz, em sua dissertação de mestrado que teve como tema o universo contracultural de Porto Alegre, do qual ele fez parte, nos dá, de certa forma, o seu relato a esse respeito:

Tal prática possibilitava, ou ao menos facilitava, o deslocamento constante de muitos membros do grupo. Porto Alegre, por razões geográficas, por situar-se entre, de um lado, Montevideu e Buenos Aires, e de outro, São Paulo e Rio de Janeiro, a partir de 1969 foi um corredor de *hippies* e, pelo menos até 1972, o uso dos referidos signos exteriores asseguravam o abrigo durante o trânsito nas baías locais. De uma forma sempre não-estrutural, a *communitas hippie* acontecia, ou, se quisermos, se estabelecia, como uma tribo de aldeias em quase todas as cidades de médio e grande porte da América e da Europa, havendo inclusive pontos de encontro semi-oficiais tanto de *hippies* viajantes como localizados, a exemplo da praça D. Feliciano, no centro de Porto Alegre, da praça Gen. Osório, em Ipanema, Rio de Janeiro, da praia de Arembépe...¹⁰⁷

No texto de Borloz, podemos perceber algumas características a respeito das formas de sociabilidade, entre os jovens, que emergem naquele momento histórico. Primeiro, uma espécie de rede de solidariedade horizontal que possui como base o caráter identitário construído a partir de signos corporais e de vestuário, assim como comportamentais. A identificação dava-se também pelo reconhecimento de si no outro, pois suas experiências e perspectivas eram semelhantes. Do reconhecimento das dificuldades que se passam durante uma viagem e das próprias intenções de também viajar e encontrar acolhida por onde passe. Essa questão se entrelaça com a própria característica gregária da sociabilidade dos jovens da época¹⁰⁸. Além da vontade de viajar, havia a vontade de conhecer tanto outros lugares como outras pessoas. Assim,

¹⁰⁵BORLOZ, Alexis Acauan. *Malucos*; BIVAR, Antonio. *Verdes vales do fim do mundo*. BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem*. CARVALHO, César Augusto. *Viagem ao mundo alternativo*.

¹⁰⁶BORLOZ, Alexis Acauan. *Malucos*.

¹⁰⁷BORLOZ, Alexis Acauan. *Malucos*, p.125.

¹⁰⁸VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A palavra perplexa*.

tanto comunidades e feiras de artesanato quanto festivais, praças e praias eram espaços de sociabilidade e de encontro.

Com o processo de fechamento político, em 1968, e a expectativa da redemocratização distanciada, a vida na estrada ou em comunidades alternativas – urbanas ou rurais – tornava-se uma opção para o exercício da liberdade. Uma liberdade fora do sistema e das instituições políticas, familiares e religiosas, assim como de novas experiências nesses campos. Nas canções, a viagem aparece como espaço de escolha e de opção, metáfora e prática da liberdade, busca de novas saídas e de um mundo melhor, tentativa de construir uma nova vida. Entre algumas músicas que expressam tais sentimentos temos *Pé na Estrada*: “Meter o pé na estrada/vai ter que caminhar/vai encontrar mil atalhos/ e mil bifurcações/vai ter direito de escolha/e direito de opção”¹⁰⁹. E *Manuel, o Audaz*: “Eu já nem sei/o meu nome/se eu já não sei parar/viajar é mais/eu vejo mais/a rua, luz, estrada, pó/(...)/E no ar livre/corpo livre/aprender ou mais, tentar/(...)iremos tentar/vamos aprender/vamos lá”¹¹⁰. Desta forma, as canções nos permitem acessar os sentidos conferidos à prática da viagem entre os jovens no período pesquisado.

Entendemos que essas canções não eram meros reflexos do contexto de sua produção, mas, também, construtores de seu próprio contexto. Texto e contexto são constituídos reciprocamente, numa via de mão dupla¹¹¹. Desta forma, ao mesmo tempo em que algumas músicas incorporam o imaginário contracultural e a temática da viagem em suas letras, essas canções também agiram sobre a sociedade, tendo inspirado jovens a porem o pé na estrada.

No Brasil, em razão do contexto específico em que se encontrava o país, sob uma ditadura militar que promoveu um fortalecimento do sistema repressivo e censório, a experiência do final dos anos 1960 e da década seguinte está ligada à metáfora do sufoco, da asfixia, da falta de ar. Diante da interrupção das pretensões revolucionárias em curso na década de 1960, o desbunde surge como forma tanto de resistência quanto de evasão. Ao mesmo tempo em que se construía a crítica aos costumes e instituições, tentava-se “cair fora”, sair do sistema. Muitos se exilaram, forçada ou voluntariamente, no exterior. Outros sofriam ou se propunham a um exílio interno. Viajar, pegar a estrada,

¹⁰⁹“Pé na Estrada”. In: RUBINHO E MAURO ASSUMPCÃO. *Perfeitamente, Justamente Quando Cheguei*. LP. 1972.

¹¹⁰“Manuel, o Audaz”. In: BETO GUEDES, DANILO CAYMMI, NOVELLI, TONINHO HORTA. *Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli, Toninho Horta*. LP. Odeon, 1973.

¹¹¹PALTI, Elías. *El momento romántico: nación, historia y lenguajes políticos en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Eudeba, 2009.

seja para uma longa jornada ou para um breve fim de semana, era uma forma de fugir do sufoco, de respirar. Mas, a estrada era também um espaço para o exercício da liberdade. Para os jovens que fugiam de casa, construía-se a experiência na ausência da autoridade familiar, metonímia do poder.

No universo das viagens dos jovens desbundados, os diversos festivais que eram realizados no país, assim como feiras de arte e artesanato e alguns lugares paradisíacos, tornaram-se destinos e locais de encontro de pessoas de diversos lugares do país e do exterior. Em muitos casos, criava-se uma territorialidade específica nesses eventos, com os jovens apropriando-se e ressignificando os espaços. Ao mesmo tempo, esses encontros proporcionavam um dinâmico processo de trocas culturais, permitindo a circulação e a transmissão de informações e de materiais artísticos.

1.3 A “Era dos Festivais”: a festivalização da vida cultural na segunda metade do século XX

Incensada pela mídia televisiva e pela historiografia que trata da Música Popular Brasileira, a MPB, os festivais dedicados a canção popular, realizados no final dos anos 1960 e começo dos 1970, tem sido considerados como espaços privilegiados para a pesquisa de nossa música e como palcos de resistência cultural ao regime militar. Esse período foi chamado por Zuza Homem de Mello de a “Era dos Festivais”¹¹². Mas esse não é um acontecimento que se restringe ao Brasil e aos eventos musicais. É um fenômeno de grandes proporções que atingiu grande parte do globo na segunda metade do século XX. Espaços de circulação cultural, os festivais também são lugares de conflitos e de interesses políticos, sociais e econômicos.

As primeiras tentativas de implementar esse tipo de evento ocorreram entre 1830 e 1840, relacionadas ao movimento orfeônico na Europa¹¹³. O festival de Bayreuth, na Alemanha, é considerado, nesse gênero de evento, o mais antigo¹¹⁴. Nasceu dos sonhos de Richard Wagner, ainda na década de 1830, que vislumbrava um espaço de comunhão artística, livre das especulações financeiras, e com ingressos

¹¹²MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

¹¹³POIRRIER, Philippe. Introduction: les festivals en Europe, XIX-XXIe siècles, une histoire en construction. *Territoires contemporains*, Bourgogne. n.3, 25 jan. 2012. Disponível em: <http://tristan.u-bourgogne.fr/UMR5605/publications/Festivals_societes/P_Poirrier_intro.html>. Acesso: 13 abr. 2012.

¹¹⁴FLÉCHET, Anaís. Por uma história transnacional dos festivais de música popular: música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970. *Patrimônio e Memória*, v.7, n.1, p. 257-271, jun. 2011.

gratuitos, para que o público pudesse realizar uma apreciação artística desinteressada das obras¹¹⁵. Seus planos previam também a construção de um teatro especialmente planejado para a sua concepção da ópera como uma “obra de arte total”, e sem luxos. As concepções artísticas e revolucionárias do jovem Wagner estavam ligadas com as teorias de Mikhail Bakunin e Ludwig Fauerbach. Manteve também uma intensa amizade com o filósofo Friedrich Nietzsche, que lhe dedicou especialmente o seu livro *O nascimento da tragédia*.¹¹⁶

Wagner encontrou espaço para o seu projeto na pequena cidade de Bayreuth. Devido às dificuldades financeiras ocorridas no processo de construção do teatro, Wagner teve que recorrer ao rei Luiz II, da Baviera, com o qual havia rompido relações anos antes, tendo que retornar ao *Reich* alemão¹¹⁷. A inauguração ocorre em 1876 e o festival passa a ser realizado anualmente, durante algumas semanas, no verão. Nietzsche rompeu as relações com Wagner após a inauguração do teatro de Bayreuth, considerando que a sua música tinha passado a representar o poder econômico e militar do imperialismo de Bismarck¹¹⁸.

Os festivais de música erudita conheceriam seu primeiro grande momento no período entre as duas grandes guerras mundiais.¹¹⁹ Foi quando criou-se, em 1920, o Festival de Salzburgo, cidade natal de Mozart, que até hoje é um dos principais e mais tradicionais eventos do gênero. Os Festivais internacionais de Berlim (1951), Cannes (1946) e Veneza (1932, retomado em 1946) dedicaram-se à produção cinematográfica, tornando-se locais de grande reconhecimento artístico para diretores e atores. Com grande repercussão midiática, foram seguidos por outros campos artísticos¹²⁰.

Em relação à música popular, os primeiros festivais nascem nos Estados Unidos e na França após a 2ª Guerra Mundial. O primeiro festival da canção de grande porte foi o de San Remo, na Itália, criado em 1954. Entretanto, foi a partir da década de 1960 que se presenciou o grande fenômeno dos festivais e sua proliferação mundo afora e Brasil adentro. Se, por um lado, o festival enquanto modelo de mediação cultural já

¹¹⁵REYNAL, Philippe. Richard Wagner à Bayreuth: de l'imaginaire à l'institution (1834-1883). *Territoires contemporains*, Bourgogne. n.3, 25 jan. 2012. Disponível em: <http://tristan-ubourgogne.fr/UMR5605/publications/Festivals_societes/P_Reynal.html>. Acesso: 16 abr. 2012.

¹¹⁶ANTUNES, Jair. Nietzsche e Wagner: caminhos e descaminhos na concepção do trágico. *Revista Trágica*, v.1, n.2, p.53-70, 2008. Também cf.: NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da Tragédia*. São Paulo: Cia das Letras, 2007. NIETZSCHE, Friedrich. *Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

¹¹⁷REYNAL, Philippe. *Richard Wagner à Bayreuth*.

¹¹⁸ANTUNES, Jair. *Nietzsche e Wagner*.

¹¹⁹FLÉCHET, Anaís. *Por uma história transnacional dos festivais de música popular*.

¹²⁰POIRRIER, Philippe. *Introduction: les festivals en Europe*.

vinha se disseminando por diferentes países e áreas artísticas, por outro, na década de 1960, analisa Anaïs Fléchet, houve uma midiaticização sem precedentes aliado ao grande desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação¹²¹. Diversos festivais de música popular foram criados e/ou moldados para serem transmitidos pela televisão: San Remo, Viña del Mar (Chile), Festival da Record, Festival Internacional da Canção. Os festivais de Monterrey (1967) e Woodstock (1969) tiveram suas imagens gravadas e disseminadas por documentários cinematográficos.

Philippe Poirrier chama a atenção para o processo de “*festivalização*” da vida cultural que ocorreu na segunda metade do século XX. Nesse processo, entram uma diversidade de interesses que variam de caso para caso e em diferentes escalas. As políticas culturais nacionais, estaduais e municipais ou de coletivos locais e os discursos diferenciam-se conforme o local e a época: apoio à criação artística oriundas de instituições públicas ou da iniciativa privada, proporcionar o acesso à cultura, defesa de identidades culturais, ferramenta de influência e/ou diplomacia cultural, animação da vida cultural urbana, reforçar as atrações culturais locais combinando eventos culturais e turismo.¹²² Há também os interesses econômicos envolvidos direta, como produtor, ou indiretamente, prestação de serviços; a favor de um evento ou contra ele. Para Fléchet, definiu-se uma “cultura dos festivais”, com o surgimento de um novo calendário cultural, a multiplicação de turnês, criação de temporadas específicas, como a “temporada de verão” europeia, a formação de elos entre diferentes festivais.¹²³

Dentro dessa cultura dos festivais, há os grandes e mega eventos, com projeção midiática, normalmente vinculados à música e ao cinema; os festivais de diversas proporções, sem repercussão na mídia, mas de grande projeção dentro de seus campos específicos; e os pequenos e médios festivais, locais ou regionais, espalhados pelas capitais e pelo interior. Estes últimos não podem ser de forma alguma desprezados, pois, embora amadores na maioria das vezes, têm a importante função de movimentar a cultura local, abrindo palcos para os talentos locais e construindo circuitos regionais com a circulação de artistas, público e produtores. Parte desses personagens, por sua vez, além desses circuitos regionais, participaram de alguma forma e em alguns momentos de festivais e eventos de maior envergadura, assim como o sentido pode ser inverso, possibilitando a circulação e a ressignificação cultural.

¹²¹FLÉCHET, Anaïs. *Por uma história transnacional dos festivais de música popular*.

¹²²POIRRIER, Philippe. *Introduction: les festivals en Europe*.

¹²³FLÉCHET, Anaïs. *Por uma história transnacional dos festivais de música popular*.

Os grandes festivais de música são elementos marcantes do imaginário da e sobre a década de 1960. As imagens dos mega-festivais de Monterrey e, principalmente, de Woodstock (figuras 12, 13 e 14), com 200 mil e 400 mil espectadores respectivamente, foram registradas em filmes documentários que foram exibidos por vários países, fazendo circular as representações da contracultura norte-americana. Nestes eventos apresentavam-se grandes figuras do *rock and roll* e da música de protesto. A música funcionava como um fator de agregação da juventude e era uma expressão cultural multifacetada dos movimentos de protesto. Nesses festivais, o questionamento político estava inserido também nas mudanças comportamentais. O festival de Monterrey, em 1967, apresentava uma nova forma de música pop, que articulava uma consciência geracional, crítica social e o desejo por um estilo de vida alternativo.¹²⁴



Figuras 12, 13 e 14. *Festival de Woodstock, 1969.* Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/multimedia/galeria-fotos/woodstock-40-anos>>. Acesso: 25 ago. 2012.

Na Europa, no final dos anos 1960 e durante a década 1970, surgiu uma diversidade de iniciativas de festivais de música pop. O maior foi o da Ilha de Wight, na edição de 1970, que bateu recorde e reuniu um público de 600 mil pessoas¹²⁵. Dentro das ideias da contracultura, organizavam-se os festivais *free*, abertos e gratuitos, a partir de trabalhos colaborativos e voluntários. No entanto, os festivais de música pop e *free* passariam a ser perseguidos e proibidos em diversos locais, pois as concentrações de

¹²⁴SIEGFRIED, Detlef. Music and Protest in 1960s Europe. In: KLIMKE, Martin; SCHARLOTH, Joachim (eds.). *1968 in Europe: a history of protest and activism, 1956-1977*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. Cabe ressaltarmos que, nesse período, o termo *pop*, relacionado à música, possuía uma conotação diferente da atual, que chega a soar de forma pejorativa, como algo simplesmente comercial. Havia a ideia de utilizar a cultura de massa para atingir um público maior, sem, no entanto, perder o conteúdo crítico.

¹²⁵FLÉCHET, Anais. *Por uma história transnacional dos festivais de música popular*.

jovens e de hippies nas cidades incomodavam as autoridades e parte dos moradores, chocados com o seu comportamento e suas vestimentas.¹²⁶



Figura 15. *Festival de Verão de Guarapari, 1971.*
Autores: Fernando Seixas e Walter Luiz. In:
Guarapari: o festival imaginário. *O Cruzeiro*, 24 fev.
1971, p.33.

No Brasil, também foram promovidos festivais de música pop, de rock, muitos, espalhados pelo país inteiro, mas de proporções e repercussão reduzida como, por exemplo, o Rock Soul Pop (1973)¹²⁷ e o Camping Pop (1977)¹²⁸, ambos em Belo Horizonte. A principal tentativa de realização de um “Woodstock” brasileiro foi a experiência um tanto frustrada do Festival de Verão de Guarapari, em 1971 (figura 15). Onde, além de problemas de organização e de financiamentos, houve forte repressão policial¹²⁹. De uma forma geral, havia uma parcela da juventude, principalmente aqueles que desbundaram, que eram “ratos de festival”¹³⁰. Eles viajavam de festival em festival, para viver aqueles momentos, conhecer novas pessoas, reencontrar antigos amigos, vender artesanato ou livros mimeografados, ou simplesmente pelo prazer de viajar.

Em alguns grandes festivais, como o festival de teatro de Avignon, França, e o próprio Festival de Inverno de Ouro Preto, observa-se um crescimento de atividades

¹²⁶TAMAGNE, Florence. L'interdiction des festivals pop au début des années 1970: une comparaison franco-britannique. *Territoires contemporains*, Bourgogne. n.3, 25 jan. 2012. Disponível em: <http://tristan.u-bourgogne.fr/UMR5605/publications/Festivals_societes/F_Tamagne.html>. Acesso: 16 abr. 2012.

¹²⁷LESTE, Rodrigo. *Contracultura. O Vapor*, n.09, Belo Horizonte, out. 1973.

¹²⁸ II Camping Pop - a curtidão das férias de inverno. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 17 jul. 1977; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1977/3.

¹²⁹Guarapari: o festival imaginário. *O Cruzeiro*, 24 fev. 1971, p.32.

¹³⁰Entrevista com Nicolas Behr, em 15 de novembro de 2011, cedida à equipe da TV-UFOP. As entrevistas realizadas pela TV UFOP e citadas neste trabalho contaram com a participação de Henrique Oliveira e Leon Kaminski como entrevistadores. Além de material audiovisual para a produção de um documentário, sob a direção de Henrique Oliveira, as entrevistas integram o projeto de pesquisa “Artistas viajantes”, coordenado pela professora Alessandra Vannucci (DEART-UFOP).

paralelas não ligadas oficialmente ao evento. Atividades essas que muitas vezes possuem um ar de contestação, mas que podem acabar sendo absorvidas de alguma forma pelo próprio evento. O festival de Avignon, idealizado por Pierre Vilar, teve sua primeira edição em 1947. No final dos anos 1960, iniciou-se um processo que possuía como referência o teatro nova-iorquino de vanguarda, o teatro *off-Broadway*, que buscava utilizar espaços alternativos aos teatros comerciais e às instituições. Esses novos espaços paralelos eram tanto ambientes para a experimentação teatral quanto para a contestação. Em 1968, dois meses após o maio parisiense, o próprio festival veio a ser alvo de protestos. Fato que envolveu o grupo Living Theatre, que mais tarde teria problemas no Festival ouro-pretano. Contudo, com o passar dos anos, esses espaços e atividades paralelas foram sendo absorvidos e integrados ao evento, perdendo seu caráter contestador¹³¹.

Com relação a festivais de música no país, os de maior sucesso foram os produzidos e transmitidos pela televisão. Os dois principais foram o Festival da TV Record (1966-1969) e o Festival Internacional da Canção da TV Globo (1966-1972). Para Marcos Napolitano, os festivais da canção da década de 1960 constituíram-se numa espécie de “‘tesouro perdido’ da experiência sociocultural coletiva, momento mágico na qual arte, política e lazer pareciam se confundir”¹³². No contexto político pós-golpe, estes eventos, amplificado pelo seu caráter televisivo, foram alçados à condição de “esfera pública não oficial”, onde o triunfo da MPB era visto como um “triunfo político, termômetro da popularização de uma cultura de resistência civil ao regime militar”¹³³. Esta perspectiva ficou fortemente marcada na memória coletiva a respeito do período.

Com a modernização técnica do mercado fonográfico, o *Long Playing* (LP) era um suporte que permitia a consolidação de um elenco fixo de compositores e interpretes nas gravadoras. Por outro lado, os festivais da canção e os programas musicais televisivos caracterizavam-se como veículos nos quais se testavam, perante o público, novos artistas e suas obras. Desta forma, os festivais articulavam as estratégias de divulgação e promoção de artistas com “hábitos de escuta de um público ainda ligado às apresentações ao vivo”, havendo, nesse sentido, uma espécie de “performance

¹³¹ROUBINE, Jean-Jaques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

¹³²NAPOLITANO, Marcos. *Os festivais da canção como eventos de oposição...*, p.215.

¹³³NAPOLITANO, Marcos. *Os festivais da canção como eventos de oposição...*, p.213.

compartilhada” entre os músicos e a plateia.¹³⁴ A partir dos festivais, surgiram nomes que se consolidariam no âmbito da música brasileira, como, por exemplo, Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Tom Zé, Gutemberg Guarabyra, Rodrix, Os Mutantes e Milton Nascimento, entre outros.

Utilizando o Festival Internacional da Canção como exemplo, Anais Fléchet chama a atenção para a questão de que tais eventos podem, dependendo da escala de análise, apresentar diferentes interpretações e atores. A partir de uma abordagem de escala nacional, este festival configurava-se como um espaço de resistência cultural ao regime, tendo como marcos o *happening* promovido por Caetano Veloso quando apresentou *Proibido Proibir*, em 1968, e o “hino” da resistência, *Caminhando*, na interpretação marcante de Geraldo Vandré, naquele mesmo ano. Porém, observando sob uma perspectiva internacional, o evento promovido pela Rede Globo pode ser considerado um verdadeiro sucesso da diplomacia brasileira e, conseqüentemente, do regime ditatorial. O Festival da Canção chegou a contar com a participação de delegações de 40 diferentes países e foi transmitido por redes de TV europeias e norte-americanas. Contudo, a dimensão política de oposição não teria sido “decodificada” pela mídia internacional. A imprensa do exterior que vinha fazer a cobertura do evento, segundo a autora, não mencionava ou fazia somente ligeiras alusões ao contexto político.¹³⁵

Percebendo o seu uso político pelo governo, que passava, por meio do festival, uma imagem de tranquilidade e alegria ao exterior, vários compositores e interpretes passaram a deixar de participar do evento. Entretanto, um dos músicos que integrava a produção do Festival da Canção, também insatisfeito com a ditadura e com o uso do evento pelo regime, resolveu usar da mesma arma.

Em 1971, Gutemberg Guarabyra (que posteriormente integrou o trio Sá, Rodrix e Guarabyra), diretor artístico do Festival da Canção, de forma tática, procurou organizar entre os compositores uma espécie de boicote para destruir a imagem positiva propagandeada pelo governo ao exterior. Primeiramente, conseguiu convencer a organização do festival de que os vencedores das edições anteriores deveriam participar como *hors-concours*, sem seleção anterior. O segundo passo foi, em reunião sigilosa, convencer os compositores, que não tinham o interesse de colaborar com a Globo e o governo, de aceitarem o convite. O passo seguinte, por conta dos compositores, era

¹³⁴NAPOLITANO, Marcos. *Os festivais da canção como eventos de oposição...*, p.206.

¹³⁵FLÉCHET, Anais. *Por uma história transnacional dos festivais de música popular*.

postergar ao máximo o envio das músicas à censura e, ao fazê-lo, entregavam composições sem nexos e sentidos ou letras que não possuíam sincronia alguma com a melodia. A ideia era ganhar tempo e que as músicas não passassem pela censura¹³⁶.

No dia em que seriam anunciadas as músicas selecionadas para a disputa, foi publicada uma carta assinada pelos *hors-concours* Paulinho da Viola, Ruy Guerra, Sérgio Ricardo, Tom Jobim, Capinam, Vinícius de Moraes, Toquinho, Marcos e Paulo Sérgio Valle, Edu Lobo e Egberto Gismonti renunciando a participação no festival devido a “exorbitância, intransigência e drasticidade do Serviço de Censura na apreciação do que lhe tem sido submetido, afora as exigências burocráticas inconcebíveis”¹³⁷. Era um duro golpe à rede Globo e uma denúncia da censura imposta no país. A carta, distribuída à jornalistas de esquerda, por meio d'*O Pasquim*, foi rapidamente barrada pela censura e o único periódico que conseguiu publicá-la foi a *Última Hora*, que foi rapidamente recolhido das bancas. Contudo, uma agência internacional conseguiu enviar a carta para o exterior, sendo publicada fora do país, ajudando a abalar a imagem da “ilha da tranquilidade” propagandeada pelo governo. O correspondente internacional que enviou a notícia foi preso e expulso do país.¹³⁸ O governo pressionou a emissora a realizar o festival de qualquer forma, o que foi feito.

Lugares efêmeros, inscritos num calendário anual, os festivais obedecem a uma “dramaturgia específica”, “caracterizada por uma unidade de tempo, de lugar e de ação”¹³⁹, que cria modalidades distintas de recepção, diferentes dos formatos tradicionais de espetáculo. Segundo Anaïs Fléchet, durante um festival de música, “o público vive uma experiência musical concentrada no tempo” e caracterizada pela justaposição de diferentes propostas artísticas. Além disso, haveria uma fronteira muito mais maleável entre o público e os artistas, pois os próprios músicos tanto fazem seus shows como assistem, na plateia, a performance de seus colegas¹⁴⁰. Embora o seu foco seja os eventos de música popular, a argumentação da autora pode ser estendida aos festivais de outros campos artísticos ou interdisciplinares.

Os festivais, ao reunir num mesmo espaço artistas e públicos de diferentes estados, países, ou até mesmo da mesma cidade, tornam-se locais de mediação e

¹³⁶MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais*.

¹³⁷MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais*, p.394-395.

¹³⁸MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais*. Pouco menos de um mês antes, o governo havia decretado a expulsão dos integrantes do Living Theatre, por denegrir a imagem do país no exterior. Este tema será abordado no quarto capítulo deste trabalho.

¹³⁹FLÉCHET, Anaïs. *Por uma história transnacional dos festivais de música popular*, p.262.

¹⁴⁰FLÉCHET, Anaïs. *Por uma história transnacional dos festivais de música popular*, p.262.

circulação cultural, podendo, ainda, contribuir para o surgimento de propostas artísticas híbridas. Nesse sentido, ao proporcionar esses encontros, os festivais podem ser considerados como “zonas de contato”¹⁴¹, onde não somente objetos, mensagens, mercadorias e dinheiro circulam, mas também são constituídas por movimentos recíprocos de pessoas¹⁴². Lugares de encontros *multi e interculturais*¹⁴³, os festivais são também espaços onde ocorrem conflitos e tensões entre diferentes personagens e setores. Não são simples “choques” entre culturas (população local, visitantes, artistas, produtores...), mas confrontações que ocorrem porque participam de contextos convergentes, identidades que se cruzam e que estabelecem “processos de interação, confrontação e negociação entre sistemas socioculturais diversos”¹⁴⁴.

¹⁴¹BENDRUPS, Dan. Pacific festivals as dynamic contact zones: the case of Tapati Rapa Nui. *Shima: the international journal of research into island cultures*. v.2, n.1, p.14-28, 2008.

¹⁴²CLIFFORD, James. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1999.

¹⁴³Devemos observar a diferença entre esses dois termos grifados. Segundo García Canclini, *multiculturalidade* refere-se a sociedades que possuem diversos grupos culturais diferentes, mas que não, necessariamente, convivem harmonicamente e realizem trocas culturais, podendo, até mesmo, ocorrer manifestações de intolerância e de segregação. Já a *interculturalidade* representa sociedades onde estes diversos grupos superaram, em parte ou completamente, as diferenças e passaram por processos de trocas e misturas culturais. Contudo, o autor lembra que os processos de hibridação cultural não estão isentos de contradições e tensões. GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas*.

¹⁴⁴GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009, p.49.

**O FESTIVAL DE INVERNO DE OURO PRETO:
VANGUARDISMO, CIRCULAÇÃO CULTURAL E MODERNIZAÇÃO
DA UNIVERSIDADE DURANTE A DITADURA**

& a lição é não forçar a barra
& a lição é não forjar o barroco

& a lição é criar o próprio estilo
& a lição é criar o próprio espaço

& a lição é a audácia da curva
& a lição é a astúcia da curva

& a lição é fazer a viagem no inverno
& a lição é fazer a viagem ao inverso

(Affonso Ávila)



Figura 16. *Aula de desenho.* In: Uma proposta para recuperação de nosso Festival de Inverno. *Estado de Minas*, 07 ago. 1977.

Aqui o ar-liberdade, aqui o fogo, precário e eterno, aqui a água que como a terra fecunda e procria. Um pensamento escorre dos dedos quando a mão apalpa e sente a terra fria ou áspera e outras sensações táteis ou hápticas capazes de transmitir sutilmente um mundo subjetivo e lírico. Roteiro do novo homem – simples bom espontâneo e criador. O homem pacífico. Livre. A arte deve ser um instrumento de pacificação dos espíritos. A arte é mais que um símbolo hermético da liberdade. A arte é a própria experiência da liberdade. Mantê-la e ampliá-la é a tarefa de todos, é a tarefa do governo.¹

Frederico Morais

Lugar de encontro de jovens e de artistas de vanguarda, o Festival de Inverno foi uma das promoções culturais mais importantes do país em sua época. Para muitos, um espaço de resistência ou uma “válvula de escape” em meio à ditadura militar, no qual era possível vivenciar um pouco de liberdade. Liberdade de experimentação artística e de ensino, liberdade em relação aos olhares da autoridade familiar, e, até certa medida, liberdade para algumas práticas que contestavam os costumes e os valores tradicionais. Com dezenas de professores e centenas de alunos, os Festivais de Inverno de Ouro Preto tornaram-se um espaço privilegiado de circulação cultural e de surgimento de novas propostas artísticas.

Com um clima de liberdade em plena ditadura e financiado pelo próprio governo, os organizadores do evento valiam-se de estratégias e de negociações, muitas vezes ambíguas e contraditórias, para assegurar a sua continuidade. Nesse sentido, enquanto atividade de extensão universitária, o Festival de Inverno seria uma das principais atividades da UFMG no processo de modernização da universidade que teve o início na década de 1960, mas que ganhou maior força após a reforma universitária de 1968.

¹MORAIS, Frederico. Manifesto do Corpo à Terra. In: RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*: Belo Horizonte – anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997, p.299. Manifesto publicado em 18 de janeiro de 1970, em Belo Horizonte.

2.1 “Campus Cultural”: o surgimento do Festival de Inverno de Ouro Preto

A primeira edição do Festival de Inverno, em 1967, foi fruto de uma convergência de interesses de diferentes instituições e de diversos artistas e professores de arte. O evento obteria, naquele ano, grande êxito e excelente repercussão nos meios jornalísticos e artísticos, garantindo financiamento e apoio para as edições seguintes. As instituições envolvidas na promoção do primeiro Festival de Inverno, como podemos observar no material de divulgação do evento (figura 17), foram a Fundação de Educação Artística, a Escola de Belas Artes da UFMG (a então Faculdade de Artes Visuais) e a Reitoria da UFMG, por meio de sua Comissão de Extensão (todas sediadas em Belo Horizonte), sob o patrocínio da Prefeitura Municipal de Ouro Preto, do governo do estado de Minas Gerais (através da estatal Hidrominas) e da própria universidade.



Figura 17. Página do prospecto do I Festival de Inverno, 1967.

Narrar a história do Festival de Inverno é antes de tudo entrar na problemática relação entre história e memória. As disputas em torno da paternidade do evento já mostram como o tema é tortuoso. Com tantas entidades envolvidas surgiria nos bastidores do Festival, devido ao sucesso que estava sendo aquela primeira edição, certa disputa pela paternidade evento. O colunista social Wilson Frade, em sua seção “Notas de um repórter” no *Estado de Minas*, diante das “fofoquinhas” que havia e poderiam prejudicar a continuidade do Festival de Inverno para os anos seguintes, indicava que o

governador Israel Pinheiro deveria tomar uma providência e “oficializá-lo e destinar à Hidrominas a sua direção exclusiva”, pois “mais de um comandante nunca deu certo”, dizia o jornalista.²

Contudo, quem tomaria a frente da organização nos anos seguintes seria a UFMG, devido ao seu peso institucional e seu maior poder de articulação com órgãos oficiais, com empresas financiadoras e com a imprensa, e acabaria sendo a principal responsável pela organização e pela manutenção do evento. Mais tarde, o Festival de Inverno de Ouro Preto viria a se tornar um dos cartazes de sua política de modernização da universidade. Vemos nesse aspecto, a direção geral do evento nas mãos da UFMG, uma das razões da continuidade, por tantos anos, da realização dos Festivais de Inverno. Pois, como tentaremos demonstrar, a sua manutenção deu-se em razão de uma convergência de interesses dos diferentes setores envolvidos na sua organização e financiamento.

A ideia fundamental para o surgimento do Festival de Inverno, e que seria sua base estrutural até 1979, era a organização de cursos intensivos voltados para estudantes de artes, artistas e professores a serem realizados durante as férias escolares de julho. Se, em 1967, já havia uma disputa acerca da paternidade do evento, ela permanece ainda no campo da memória, entre a UFMG/setor de artes plásticas, a Fundação de Educação Artística/setor de música. A UFMG leva vantagem nessa disputa porque o evento tornou-se um projeto de extensão universitária, ainda nos primeiros anos do Festival, enquanto a Fundação deixou de participar de sua organização, em meados da década de 1980. A UFMG também possuía outra vantagem, e que foi bastante utilizada para a realização e manutenção do Festival: a capacidade possibilitada pelo prestígio de ser uma grande instituição, fato que facilitava as negociações e o aceite aos convites realizados. Assim, a imagem do evento está diretamente vinculada à UFMG.

A Fundação de Educação Artística (FEA), uma instituição de direito privado sem fins lucrativos, nasceu em 1963, tendo como idealizadores Berenice Menegale, Eduardo Hazan, Vera Lúcia Campos Nardelli. A Fundação tinha como objetivo realizar cursos livres de música, onde buscavam implementar e experimentar novas práticas e metodologias de ensino. O contexto do ensino de música em Belo Horizonte, na década de 1960, segundo alguns analistas, era marcado pelo conservadorismo. Conforme Guilherme Paoliello, as escolas de música existentes eram muito apegadas a modelos

²FRADE, Wilson. Notas de um repórter. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 20 jul. 1967. 3ª seção, p. 03. FRADE, Wilson. Notas de um repórter. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 27 jul. 1967. 3ª seção, p. 03.

tradicionais de ensino e caracterizadas por “por um amadorismo em relação à formação musical”³. Nessa perspectiva, a Escola de Música da UFMG era vista como um centro musical “marcadamente conservador”⁴. Por não ser uma instituição oficial, submetida às regulamentações e currículos mais rígidos, a FEA se distinguia das demais escolas, pois podia experimentar metodologias mais livres.

Alguns autores, ligados em algum momento à instituição, ressaltam a proeminência da FEA na criação do Festival de Inverno⁵. Guilherme Paoliello, a partir de relatos de professores da FEA, mostra que os cursos de férias começaram na Fundação, em 1965. O primeiro foi com o pianista austríaco Hans Graf, que havia sido professor de Menegale, Hazan e Vera Nardelli em Viena. Em reunião de balanço do curso, surgiria a ideia de realizar eventos similares em Ouro Preto⁶. O jornal *Diário de Minas* indica que os esforços da Fundação para realizar um evento na cidade histórica fora anterior ao primeiro Festival. Em 1965, Berenice Menegale e Gerry Kaningan, dona do restaurante Calabouço, em Ouro Preto, idealizaram um Seminário de Música na cidade. Teriam angariado, inclusive, apoio e financiamento do governo mineiro, mas que não se realizaria porque a verba prometida não foi liberada a tempo.⁷

O maestro Sérgio Magnani chega a ser ainda mais veemente: “Os primeiros Festivais foram praticamente organizados e centralizados em torno da Fundação”, depois ele “ampliou suas atividades, entraram outros aspectos, as artes plásticas...”⁸.

Pelo lado da UFMG, a artista plástica Yara Tupinambá, uma das pioneiras dos Festivais de Inverno, reconhece Haroldo Mattos, professor da Escola de Belas Artes, como o “pai” dos Festivais:

Juntamente com Haroldo de Mattos e Álvaro Apocalypse criamos o Festival de Inverno. A idéia básica foi do Haroldo que posteriormente buscou recursos junto à Reitoria da UFMG e do Estado e, quando viu

³PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical: o caso da Fundação de Educação Artística*. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. p.82-83.

⁴NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008. p.232, nota 03.

⁵PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical*. LOVAGLIO, Vânia Carvalho. *Música contemporânea em Minas Gerais: os Encontros de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte (1986-2002)*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010. MEDEIROS, Ione de. *Grupo Oficina Multimídia: 30 anos de integração das artes no teatro*. Belo Horizonte: I. T. Medeiros, 2007.

⁶PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical*.

⁷Vila Rica já teve festivais anteriores ao 1º de Inverno. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 04 ago. 1967; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1967/Recortes. A matéria comenta também que o pintor Jarbas Juarez teria lançado a ideia de um festival de artes plásticas que aproveitasse o fundo barroco da própria cidade.

⁸Apud: PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical*, p.97.

que podia incluir o setor de música chamou Berenice Menegali para dirigi-lo. Berenice chamou Euládio Perez e assim nasceu o I Festival de Inverno. Injustamente, o papel de Haroldo Mattos de “pai” dos festivais nunca foi reconhecido.⁹

Álvaro Apocalypse recorda que o “a primeira pessoa a me falar em ‘cursos intensivos no período de férias escolares’ foi Haroldo Mattos, inspirado num projeto que aconteceu na Argentina”¹⁰. Haroldo Mattos, assim como Berenice Menegale, também já havia realizado tentativas anteriores de organizar um evento na cidade. Após “passar uma longa temporada em Ouro Preto, teve a ideia de realizar um festival nos moldes que são realizados no exterior” e tentativas foram feitas, mas não foram concretizadas por falta de apoio financeiro das autoridades¹¹.

Uma experiência anterior de Haroldo Mattos em Ouro Preto e que pode ter influenciado na sua formulação inicial de um festival na cidade foi o minifestival realizado pela União Estadual dos Estudantes (UEE-MG), em 1961. A UEE mineira, visando incentivar a cultura em diferentes regiões do estado, realizou diversos minifestivais universitários de arte em cidades como Ouro Preto, Sabará, Uberlândia e Viçosa. Organizado pela produtora cultural Celma Alvim, na época dirigente da entidade e posteriormente coordenadora de extensão da UFMG, o evento teve participação de diversos artistas que estariam envolvidos, anos depois, com o Festival de Inverno: Haroldo Mattos, Álvaro Apocalypse, Teresinha Veloso, Annamélia e Jarbas Juarez, entre outros. Para Celma Alvim, o evento seria a origem do Festival de Inverno.¹²

O que podemos ver é que, apesar da disputa pela memória da criação do evento e mais importante que saber quem teve a ideia primeiro, havia propostas similares que corriam paralelamente. Esse fato fica mais claro numa fala de Berenice Menegale, que explica, sob sua perspectiva, o surgimento dos Festivais de Inverno:

O festival nasceu de uma ideia que tivemos de fazer cursos intensivos de música em Ouro Preto. Mas quando fomos ver as possibilidades de

⁹[TUPINAMBÁ, Yara. Questionário. Belo Horizonte, 09/01/1993]; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1967, pasta “Levantamento de Informações sobre o 1º Festival de Inverno da UFGM”. A documentação presente nesta pasta inclui uma série de questionários respondidos, por escrito, por participantes do primeiro Festival de Inverno e que são resultado de projeto intitulado “Levantamento de Informações sobre o 1º Festival de Inverno da UFGM – Ouro Preto – 1967” coordenado pelo professor Rodrigo Duarte, em 1992-1993, visando à comemoração da realização do 25º Festival Inverno.

¹⁰[APOCALYPSE, Álvaro. Questionário. Belo Horizonte, fev/1993]; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1967, pasta “Levantamento de Informações sobre o 1º Festival de Inverno da UFGM”.

¹¹Festival de Inverno incorpora Ouro Preto ao turismo mundial. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 01 ago. 1967; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1967/Recortes.

¹²RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*: Belo Horizonte – anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

realizá-los ou não, encontramos o pessoal da Escola de Belas Artes, liderado por Haroldo Mattos (...), também com uma idéia parecida, fervilhando. Nós nos unimos, e depois de várias reuniões nascia o Festival de Inverno, nome sugerido pelo professor da Faculdade de Educação, José Adolfo Moura.¹³

Após o encontro e a união das duas propostas é que foi possível produzir o primeiro evento. Antes, como vimos, separados, Berenice Menegale e Haroldo Mattos não tinham conseguido por em prática a realização dos cursos e do festival. Assim, o Festival de Inverno nasce como uma promoção da Fundação de Educação Artística, da Escola de Belas Artes e da Coordenadoria de Extensão da Reitoria da UFMG. A igualdade entre as duas instituições de ensino fica bem marcada no estatuto do primeiro Festival de Inverno¹⁴. A Coordenadoria de Extensão entra para dar apoio institucional de maior peso e na participação de grupos artísticos ligados ao setor extensionista da universidade.

É essa união de forças que vai diferenciar o Festival de Inverno de eventos similares naquela época. No Brasil, já existiam cursos de férias na área de música erudita, como por exemplo, o Curso Internacional de Férias Pró-Arte de Teresópolis, dirigido por Koellreutter, na década de 1950¹⁵, e os Festivais/Cursos Internacionais de Música de Curitiba, que teve sua primeira edição em 1965, nas férias de verão. Este evento teve em suas duas primeiras edições a oferta de cursos de artes plásticas, mas, a partir de 1967, foi dedicado exclusivamente à área de música erudita¹⁶. Também existia uma diversidade enorme de mostras e salões de artes plásticas. A soma de cursos de diferentes áreas mais exposições de artes plásticas, apresentações de alunos e professores, concertos e peças de teatro de grupos vinculados à UFMG e as especificidades da cidade de Ouro Preto resultou num evento até aquele momento sem similares no Brasil.

Apesar da singularidade do Festival de Inverno, seu surgimento está ligado ao processo de festivalização da vida cultural que estava em curso na segunda metade do

¹³Diretora acusa a Funarte: “Ela acabou com uma proposta de amor”. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 mai. 1980; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1980/Recortes.

¹⁴Estatuto; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1967, pasta 1.1.

¹⁵NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*.

¹⁶O Festival de Música de Curitiba/Curso Internacional de Música do Paraná era organizado pela Sociedade Pró-Música de Curitiba, sendo promovido entre 1965 e 1977 (não foi realizado entre 1971 e 1973 e em 1976). Devido à baixa procura nos cursos de artes plásticas e ao fato de que todos os organizadores eram da área de música, a partir de 1967, o evento dedicou-se exclusivamente aos cursos e espetáculos de música erudita. GOEDERT, Taianara. *Desdobramentos artísticos resultantes dos festivais de música de Curitiba e cursos internacionais de música do Paraná*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

século XX, como vimos no capítulo anterior. Os dois principais proponentes, Berenice Menegale e Haroldo Mattos, já possuíam experiências com festivais. Menegale, que realizou parte de sua formação na Europa, provavelmente tivera algum contato com os festivais de música erudita que aconteciam no velho continente. Os festivais, em seus mais diferentes formatos, fazem parte da experiência histórica do período pesquisado, sendo espaços tanto de expressão e mediação cultural quanto de sociabilidade.

O ingresso da reitoria da UFMG na organização e no planejamento do primeiro festival teria ocorrido após uma carta do prefeito de Ouro Preto, Genival Alves Ramalho, convidando-a a juntar-se a prefeitura e à FEA para realizar o “1º Festival de Arte de Ouro Preto” que, conforme suas pretensões, deveria ter “repercussão no Brasil e no exterior”.

A Prefeitura Municipal de Ouro Preto, interessada em promover o Turismo e o potencial cultural existente, pretende contar com o apoio da Universidade Federal de Minas Gerais, no sentido de se criar, nesta cidade, um “campus” cultural dessa Universidade.

Para isso solicita a fineza de examinar a possibilidade de contar com o interesse do setor de Extensão desta Reitoria (Coral Ars Nova, Orquestra Clássica e Teatro Universitário), e da Faculdade de Artes Visuais.¹⁷

Logo no início o prefeito já deixa explícito o interesse principal do poder público municipal com a criação do festival (e futura manutenção dele na cidade): o turismo cultural, atividade que já vinha se desenvolvendo nas últimas décadas em Ouro Preto. Mas o texto também deixa transparecer que o projeto era grandioso e que tais pretensões não seriam alcançadas sem a participação da Universidade, pois o futuro festival deveria ser nada menos que um “*campus* cultural” da UFMG. Logo em seguida fica ainda mais nítido que a participação da UFMG seria, na sua visão, essencial para o efetivo sucesso do evento:

Acredito que este projeto alcançaria maior projeção se se contasse com a colaboração do Governo do Estado, principalmente da direção da Hidrominas, além de empresas interessadas no ramo do turismo.

Se a UFMG pudesse articular movimento nesse sentido, tenho certeza de que o empreendimento teria pleno êxito.¹⁸

Apesar da prefeitura ter realizado o convite à UFMG, ela não se envolveria

¹⁷[Carta do Prefeito de Ouro Preto ao Reitor da UFMG, 20 mar. 1967]; BU -UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1967, pasta 1.5.

¹⁸[Carta do Prefeito de Ouro Preto ao Reitor da UFMG, 20 mar. 1967]; BU -UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1967, pasta 1.5.

diretamente como um das instituições organizadoras e promotoras do Festival de Inverno, não possuindo nenhuma função específica no Estatuto escrito em 1967 e nem mesmo é citada nele. O documento pontuava que o Festival de Inverno era “promoção exclusiva” da Fundação de Educação Artística, da Faculdade de Artes Visuais e da Coordenadoria de Extensão¹⁹.

Contudo, a prefeitura de Ouro Preto aparece no cartaz como um dos patrocinadores, juntamente com o governo estadual e a UFMG²⁰. Sua atuação teria sido, além de instituição financiadora, muito mais como articuladora e mobilizadora local, o que garantiria o apoio das entidades da cidade e a colaboração de seus moradores²¹. Neste primeiro festival foi bastante comentado pela imprensa o auxílio dos moradores ao Festival, principalmente no fato de alunos terem sido acolhidos nas casas que possuíam pianos para poder estudar, devido ao número insuficiente dos instrumentos disponibilizados pela organização²².

No caso das instituições de ensino ouro-pretanas, houve forte apoio da Escola Técnica²³ e da Escola de Farmácia, que cederam suas dependências para os alojamentos e salas de aula, respectivamente. Ambas foram habituais colaboradoras durante todo o período pesquisado, assim como a Escola de Minas, aparentemente, com menos entusiasmo. A Universidade Federal de Ouro Preto foi fundada somente em 1969, a partir das escolas de Minas e de Farmácia. Apesar de sua criação, o apoio ao Festival dava-se principalmente pelas duas tradicionais escolas²⁴. Segundo José Murilo de Carvalho, as relações institucionais internas da UFOP eram bastante confusas nos primeiros anos após sua fundação²⁵.

Outro apoio importante para a realização do primeiro festival, e que é interessante visualizarmos, foi o do governo do estado. O governador Israel Pinheiro, que havia derrotado o candidato apoiado pelos militares nas eleições de 1965, possuía uma posição mais aberta às questões culturais. Na sua gestão surgiriam o *Suplemento*

¹⁹Estatuto; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1967, pasta 1.1.

²⁰[Cartaz]; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1967, pasta 1.2.

²¹O financiamento não chegaria a ser uma de suas principais contribuições da prefeitura de Ouro Preto para a realização do 1º Festival de Inverno, visto que contribuiria com NCR\$ 2.000,00 em bolsas de estudo, para alunos da cidade, em um total de NCR\$ 51.364,00 de despesas que a organização teve com o evento e uma arrecadação total de NCR\$ 35,431,30. [Balanço financeiro]; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1967, pasta 1.9.

²²Ars Nova canta em igreja do Aleijadinho à luz de velas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1967; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1967/Recortes.

²³Atual Instituto Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, *campus* Ouro Preto.

²⁴A Escola de Farmácia foi fundada em 1839 e a Escola de Minas em 1876.

²⁵CARVALHO, José Murilo de. *A Escola de Minas de Ouro Preto: o peso da glória*. 2ª ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

Literário de Minas Gerais (1966), o Festival de Inverno (1967) e a Fundação de Arte de Ouro Preto - FAOP (1968). O *Suplemento Literário*, criado em setembro de 1966, fora idealizado por Murilo Rubião, Aires da Mata Machado Filho e Laís Corrêa de Araújo, “logo se transformando em porta-voz da neovanguarda artística mineira”, congregando diversos intelectuais, críticos e artistas²⁶.

O Festival de Inverno não foi uma realização específica da gestão Israel Pinheiro, mas a sua participação como financiador do evento, por meio da Hidrominas, foi imprescindível para o seu sucesso. A Hidrominas (Águas Minerais de Minas Gerais S/A) era uma empresa estatal mineira que possuía como finalidade o incremento e a exploração da indústria turística. Seu foco principal eram as estações balneárias e as cidades históricas, sendo dona e gestora de diversos estabelecimentos hoteleiros, como, por exemplo, o Grande Hotel de Ouro Preto.²⁷

Dessa união entre os professores da Fundação de Educação Artística e da Escola de Belas Artes, somada ao engajamento da reitoria da UFMG, o respaldo da prefeitura de Ouro Preto e o patrocínio do governo estadual (e posteriormente do governo federal), temos os grandes responsáveis pela realização do primeiro Festival de Inverno e sua futura continuidade. As duas escolas, em conjunto com a coordenação de extensão da reitoria, ficaram responsáveis pela organização administrativa e pela divulgação.²⁸

As finalidades do Festival eram, conforme o seu estatuto de 1967:

- a) realizar cursos intensivos para estudantes de arte;
- b) promover cursos de aperfeiçoamento para professores de arte e profissionais;
- c) organizar manifestações extracurriculares de caráter artístico-cultural com a participação dos professores e alunos dos cursos e principalmente a eles destinadas;
- d) estabelecer intercâmbio entre alunos e professores do Brasil e do estrangeiro;
- e) incrementar o turismo cultural.²⁹

Podemos ver que a maioria dos objetivos propostos estava direcionada para o

²⁶Entre os intelectuais, artistas e críticos que atuaram no *Suplemento Literário de Minas Gerais* estavam Márcio Sampaio, Affonso Ávila, Moacir Laterza, Silviano Santiago, Carlos Alberto Pinto da Fonseca, Jota Dangelo, Humberto Werneck Roberto Pontual, Francisco Iglésias e Frederico Moraes. RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*, p.136.

²⁷Turismo é a indústria que a Hidrominas sabe aproveitar. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 24 jul. 1969; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1969/ Recortes.

²⁸Estatuto; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1967, pasta 1.1.

²⁹Estatuto; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1967, pasta 1.1.

ensino e para as trocas culturais entre os estudantes, professores e artistas. Sendo que uma mesma pessoa poderia fazer parte das três categorias ao mesmo tempo. Inclusive os espetáculos estavam, nesse primeiro ano, voltadas para os próprios participantes do festival, como podemos observar no item “c”, algo que seria revisto e redirecionado nas edições seguintes onde os espetáculos passariam a ser um dos meios de atingir a comunidade local e os turistas por via da extensão universitária.

Desta forma, temos claro um dos interesses da comunidade artística envolvida e idealizadora do festival: o desenvolvimento do campo artístico mineiro por meio do ensino e da integração entre os artistas não só da região, mas também de outros estados e estrangeiros. O ambiente de Ouro Preto, com toda sua riqueza artística e histórica, e a convivência diária durante cerca de trinta dias de cursos seriam grandes facilitadores para alcançar tais objetivos.

Esses foram objetivos reais e importantes, mas também eram os que podiam ser expostos oficialmente e buscados abertamente pela classe artística e universitária. Contudo, naquele momento histórico, em razão do golpe civil-militar de 1964, muitos eventos artísticos eram tidos como manifestações de resistência cultural ao regime militar. Essa resistência podia se dar pelo seu conteúdo explícito e/ou implícito, pela forma vanguardista ou, ainda, como podemos observar no relato do poeta e crítico literário Affonso Romano de Sant'Anna sobre o Festival de Inverno, pela própria participação das pessoas em um determinado evento:

Eu estive em vários festivais de inverno aqui. Os primeiros. Estive dando cursos. (...) Naquele tempo, o Festival tinha um caráter político muito complicado. Estava rolando a ditadura. Então só de você vir a um lugar como esse já era um gesto de protesto. Quando você aparecia em qualquer agrupamento, qualquer coisa que aglutinava multidão, você já estava dando pela sua presença um testemunho determinado.³⁰

Segundo Álvaro Apocalypse, o ideal dos fundadores do Festival de Inverno era o “sonho de reunir a juventude em torno do ideal de liberdade, confraternização, camaradagem, criatividade e Arte que caracterizou aquelas férias em Ouro Preto em 1967”³¹. Embora essa fala seja uma construção posterior e idealizada, ela permite visualizar a possibilidade de encarar os Festivais de Inverno também como um evento

³⁰Entrevista com Affonso Romano de Sant'Anna, em 13 de novembro de 2011, cedida à equipe da TV-UFOP.

³¹[APOCALYPSE, Álvaro. Questionário. Belo Horizonte, fev/1993]; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1967, pasta “Levantamento de Informações sobre o 1º Festival de Inverno da UFMG”.

de resistência cultural à ditadura, onde se reuniam os ideais de liberdade e de comunhão com a arte.

Haroldo Mattos, em 1989, seria mais incisivo nesta questão em entrevista cedida a Marília Andrés Ribeiro: “O Festival de Inverno foi iniciado na época do governo militar (...). A primeira ideia foi a criação de um curso de férias em Ouro Preto, enquanto canal de afirmação para os artistas e intelectuais perseguidos”³². Em 1967, no âmbito da Escola de Belas Artes, da qual Haroldo Mattos era docente e diretor, o comando do ID-4 (Infantaria Divisionária da 4ª Região Militar) solicitava que a universidade tomasse providências em relação a alguns professores da Escola que haviam sido indiciados em IPMs (Inquérito Policial Militar). A denúncia foi realizada por ex-alunos da EBA que haviam sido preteridos na contratação para docentes da instituição. Acusavam também que Haroldo Mattos estaria dando preferência e elementos esquerdistas.³³ Esse fato ilustra como muitas vezes esse tipo de denúncia era utilizada como ferramenta para conquista de cargos no serviço público e, no caso, na universidade. A primeira ideia do Festival pode não ter sido a de abrir um canal para os artistas perseguidos, como afirma Haroldo Mattos, mas, com certeza, este foi um dos ingredientes presente no Festival de Inverno.

A partir da boa repercussão desse primeiro Festival de Inverno, o evento seguiria num movimento crescente, em termos de tamanho e prestígio, até seu ápice em 1972, deixando de ser uma promoção cultural de âmbito local para se tornar internacionalmente reconhecido. Vários fatores auxiliariam para o seu sucesso. Desde as apropriações das simbologias que revestem Ouro Preto e a construção de um clima de relativa liberdade artística e comportamental, até o diálogo com os processos de modernização conservadora que era implementado pelo governo militar, como a reforma universitária e o incentivo à indústria turística. Os Festivais de Inverno são um *locus* complexo e cheio de ambiguidades no qual podemos observar uma parte da experiência histórica dos anos 1970.

³²Apud: RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*, p.139.

³³BU-UFMG, Col. Esp., AESI, cx. 1967/5, maço 08, folhas 61-71.

2.2 “Um tempo diferente, mais pleno e livre”: o “clima” e o cotidiano do Festival

Não é raro encontrar em relatos e em matérias jornalísticas sobre o evento referências ao *clima* do Festival de Inverno. Mas esse clima tão mencionado não fazia alusão somente à neblina e ao frio característicos do inverno ouro-pretano. Ele era composto por diversos fatores que envolviam tanto aspectos históricos e simbólicos da cidade, sua paisagem, que se transformava durante os festivais, e, principalmente, para os participantes oficiais, uma concepção de cursos que permitia e pretendia uma interação mais dinâmica entre os professores, os artistas e os estudantes.

No plano histórico, Ouro Preto é fortemente carregado de aspectos simbólicos que lhe conferem um papel ímpar no plano nacional. Politicamente, no final do século XVIII, a cidade foi palco da Inconfidência Mineira. No final do século XIX, os republicanos construíram uma memória do movimento imprimindo-lhe um caráter simbólico. O alferes Joaquim José da Silva Xavier, conhecido como Tiradentes, o único dos conspiradores que foi executado, tem sua imagem reconstruída à semelhança com a de Jesus Cristo, barbudo e cabeludo, alçando-o a mártir e herói republicano³⁴. Na praça principal de Ouro Preto, coração da cidade, é elevado, em 1894, um monumento com a estátua de Tiradentes e o local passa a ter seu nome.

Todos os anos, desde 1952, no dia 21 de abril, a capital do estado transfere-se simbolicamente para Ouro Preto, ocorrendo, na praça Tiradentes, uma cerimônia, com entrega de medalhas e discursos de políticos locais e nacionais, e frequentemente, do presidente da República. Durante a ditadura, os discursos dos presidentes e dos militares buscavam ressaltar que Tiradentes era um alferes, ou seja, um militar, e vincular, dentro do imaginário anticomunista, a imagem da Inconfidência com a luta contra o comunismo³⁵.

O imaginário mítico de Tiradentes fora utilizado tanto pela direita quanto pelas

³⁴Conferir, entre outros, AZEVEDO, Silvia Maria. Tiradentes ou a canonização de um herói. *Patrimônio e Memória*, Assis, v.1, n.1, p.01-09, 2005.

³⁵Um exemplo é o discurso, em 21 de abril de 1964, do então ministro da Guerra, o general Costa e Silva: “Em 1792 matava-se um homem que alimentava a esperança de libertar-nos do jugo. Em 1964 o que se premeditava com planos monstruosos em início de execução era o esquarteramento da pátria, a guerra fratricida que terminaria no opróbrio da subordinação do Brasil ao imperialismo soviético. Era o desaparecimento do Brasil no mapa do mundo civilizado e cristão em que vivera quatro séculos. Graças a Deus o grande crime não se consumou. Demonstramos estar possuídos de todo vigor para enfrentar a tentativa de aniquilamento. E a liberdade sonhada por Tiradentes, herói do nosso culto, encontrou nos soldados de Caxias sua fortaleza invulnerável. Mais uma vez a liberdade foi salva”. Apud: CARVALHO, Aline Fonseca. *A conveniência de um legado adequável: representações de Tiradentes e da Inconfidência Mineira durante a ditadura militar*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006, p.46.

esquerdas. Se, por um lado, o grupo mineiro que participou da conspiração que culminou no golpe de 1964 autodenominava-se “os novos inconfidentes”³⁶, por outro, existiram dois grupos de esquerda que utilizavam referências à conjuração de 1792 em seu nome, o Movimento Revolucionário 21 de Abril (MR-21) e o Movimento Revolucionário Tiradentes (MRT).

No meio artístico, durante a ditadura, as representações da Inconfidência também foram bastante utilizadas. Dois exemplos bastante conhecidos são o espetáculo *Arena Conta Tiradentes*, do Teatro de Arena (SP), e o filme *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade. Este consegue driblar a censura, ao embasar-se nas pesquisas históricas e na documentação sobre a inconfidência, mostrando cenas de tortura. Conseguiu realizar uma articulação entre o passado e o presente, aproximando a opressão da coroa portuguesa com a opressão do governo militar³⁷. Outra representação da Inconfidência Mineira está presente na canção *Alferes*, de João Bosco, ex-aluno de engenharia em Ouro Preto: “...nem posso mais sufocar/e minha voz irá pra muito além/do desterro e do sal/maior que a voz/do rei”³⁸.



Figura 18. *Romance IX ou do caminho da força.* Autora: Renina Katz. In: Catálogo da exposição *Romanceiro da Inconfidência*, Festival de Inverno de 1976.

Nesta disputa em torno da imagem de Tiradentes, artistas e estudantes

³⁶STARLING, Heloisa. *Os Senhores das Gerais*. Petrópolis: Vozes, 1986.

³⁷CORDEIRO, Janaína Martins. Cinema, ditadura e comemorações: do fascínio pela independência ou morte ao herói subversivo. In: REIS, Daniel Aarão; ROLLAND, Denis (Orgs.). *Intelectuais e modernidades*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2010, p.195-222.

³⁸“Alferes”. In: JOÃO BOSCO. *João Bosco*. LP. RCA, 1973.

exploram a figura dos inconfidentes como símbolo de luta contra o arbítrio. Fazia parte da atmosfera, era uma presença cotidiana no Festival de Inverno. Como, por exemplo, na exposição dos trabalhos de Renina Katz, realizada em 1976, a partir do poema *O romanceiro da Inconfidência*, da Cecília Meireles (figura 18). O tema costumava estar presente tanto em discursos de políticos e dirigentes como em representações artísticas³⁹. Havia também certa identificação com aquele Tiradentes barbudo e cabeludo pelos hippies: “o herói barbado e de cabelos compridos como nós”, escreveu Judith Malina, atriz do Living Theatre que seria presa em 1971, durante o Festival de Inverno⁴⁰.

Outra simbologia histórica de Ouro Preto está diretamente relacionada com as artes. Uma parte ligada ainda com a Inconfidência, no caso dos poetas árcades Cláudio Manoel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga, que fizeram parte do movimento. Mas, também, composta principalmente pela herança da riqueza aurífera que proporcionou a edificação de diversos templos e o surgimento de um estilo que seria denominado, tempos depois, como “barroco mineiro”. Do qual são grandes expoentes Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e o mestre Ataíde.

Em decorrência da transferência da capital do estado para Belo Horizonte no final do século XIX, houve uma grande migração populacional e econômica em direção à nova capital. Tal fato proporcionaria um desinteresse em investir na cidade e, de maneira enviesada, possibilitou a manutenção das características da estrutura arquitetônica colonial. Ouro Preto, desta forma, ficou praticamente esquecida até a década de 1920, quando os modernistas Tarsila do Amaral, Oswald e Mario de Andrade visitam a cidade e encantam-se com as obras artísticas existentes.

O papel desempenhado pelos modernistas seria fundamental para a revalorização da cidade. A partir do contato com a obra dos artistas mineiros do século XVIII, muitos escritores modernistas passaram a escrever sobre Ouro Preto e a arte barroca, como Mario de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Segundo Guiomar de Grammont, os textos dos modernistas, em especial os de Mario de Andrade, constroem uma imagem do “barroco mineiro” como um estilo fundante da

³⁹“Nesta cidade-relicário estão plantados os marcos definidores de nossa trajetória política de povo desde cedo imantado pela ideia de liberdade, pois aqui se desfraldaram as bandeiras da liberdade nacional que insuflara de sonhos heroicos o prodigioso idealismo dos inconfidentes”. Discurso de abertura do 1º Festival de Inverno, em 1967, realizado por José Maria Alkmim, secretário estadual de Educação. [Discurso promovido pelo dr. José Maria Alkmim, inaugurando o I Festival de Inverno]; BU-UFGM, FI, cx.1967, pasta 1.1.

⁴⁰MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008, p.50-51.

arte nacional, a expressão de uma arte “autenticamente brasileira”. Nesse processo, Aleijadinho, mulato e “gênio autodidata” é mitificado e elevado a “herói fundador da nacionalidade”⁴¹. Da articulação entre os modernistas e o governo Getúlio Vargas foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (hoje instituto). Foi instituído em 1936 e dirigido por Rodrigo Mello Franco de Andrade. Órgão no qual muitos modernistas vieram a trabalhar. Essa repartição foi uma dos grandes responsáveis pela preservação da cidade.

Os textos dos escritores modernistas e de eruditos sobre o patrimônio histórico e artístico de Ouro Preto, conforme Arley Andriolo, construíram uma série de representações acerca da cidade, atribuindo-lhes valor simbólico. Essas representações, segundo o autor, foram usadas por um nascente mercado turístico que surgia no eixo Rio-São Paulo, na década de 1950. Nesse processo, nos anos 1970, Ouro Preto teria consolidada a sua construção social enquanto “cidade histórica turística”. A imagem projetada era a de uma Ouro Preto vista como berço da nação, tanto nas artes, com o barroco, quanto na política, com a Inconfidência. Representações que estavam diretamente ligadas à construção de uma identidade nacional⁴².

Devido a sua beleza natural e arquitetônica característica e todo o seu peso simbólico, Ouro Preto tornou-se um local de atração de artistas e intelectuais. Para o pintor Carlos Bracher, as décadas de 1960 e 1970 corresponderam aos anos dourados da cidade, que refletia a ebulição cultural do país. Mesmo antes do primeiro Festival de Inverno, Ouro Preto tornara-se um ponto de encontro e de moradia de diversos artistas.⁴³ O pintor Carlos Scliar, a atriz Domitila do Amaral e a poeta norte-americana Elisabeth Bishop possuíam residência na cidade⁴⁴. Alguns artistas plásticos mineiros vinculados à vida cultural belo-horizontina, e que participariam diretamente do Festival, como Nello Nuno, Anamélia Rangel, Ivan Marquetti e Jarbas Juarez, também residiram na antiga capital.

O Pouso do Chico Rei, de Lilly Correia de Araújo, era ponto de encontro e

⁴¹GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

⁴²ANDRIOLO, Arley. *Ouro Preto, 1987-1973: a construção social de uma cidade histórica turística*. Dissertação (Mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

⁴³BRACHER, Carlos. *Ouro Preto – Olhar Poético*. Ouro Preto: LEGrifar, 2011.

⁴⁴Sobre Elisabeth Bishop e sua passagem por Ouro Preto cf.: MARTINS, Maria Lúcia Milléo. *Duas artes: Carlos Drummond de Andrade e Elisabeth Bishop*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. ALMEIDA, Sandra Regina Goulart; GONÇALVES, Glaucia Renate; REIS, Eliana Lourenço de Lima (Orgs.). *The art of Elisabeth Bishop*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

local de estadia de diversos artistas e intelectuais brasileiros e estrangeiros.⁴⁵ Um dos frequentadores habituais era o poeta e músico Vinícius de Moraes, que costumava passar temporadas na cidade. Por sugestão de Vinícius e de Domitila do Amaral, no Festival de Inverno de 1968, seria criada a Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP). O poeta também ajudaria a revelar o músico João Bosco.

O pintor modernista Alberto da Veiga Guignard, que faleceu em 1962, visitava frequentemente a cidade, onde residiu em seus últimos meses de vida. Podemos ver, na foto abaixo, ele cercado pelos olhares curiosos de crianças que o observam pintar (figura 19). O tema das cidades históricas foi uma marca constante em sua obra, que ajudou a projetar a imagem de Ouro Preto fora do estado. Guignard mudou-se para Minas Gerais em 1944, quando recebeu o convite de Juscelino Kubitschek, então prefeito de Belo Horizonte, para dirigir uma escola de artes plásticas na capital mineira. Segundo Marcelo Cedro, a sua presença em Belo Horizonte “inspirou a subversão do academicismo artístico” na cidade e ajudou a formar gerações de artistas plásticos mineiros até a década de 1960⁴⁶. As imagens de Ouro Preto projetadas por Guignard e seus alunos⁴⁷ tornaram-se uma das características marcantes da pintura modernista mineira.



Figura 19. Guignard pintando observado por crianças em Ouro Preto, 1962. Autor: Luiz Alfredo. Acervo Museu Guignard.

A digressão a esses aspectos históricos da cidade nos interessa aqui, primeiro,

⁴⁵BRACHER, Carlos. *Ouro Preto – Olhar Poético*.

⁴⁶CEDRO, Marcelo. A administração JK em Belo Horizonte e o diálogo com as artes plásticas e a memória: um laboratório para sua ação nos anos 1950 e 1960. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 127-142, jan.-jun. 2007, p.134.

⁴⁷Guignard trazia, frequentemente, seus alunos à Ouro Preto, “utilizando o ‘cenário do passado’ como objeto de cognição dos alunos na produção da arte moderna”. ANDRIOLO, Arley. *Ouro Preto, 1987-1973*, p.229.

para pensarmos a projeção simbólica da cidade no cenário nacional e, segundo, nas apropriações feitas desse imaginário. Em termos políticos, Ouro Preto era representada como um local dotado com o espírito da liberdade, onde Tiradentes, como um mártir, dera sua vida em prol da independência do país. Na esfera artística, acontecia dinâmica semelhante, mas relacionada à imagem do “barroco mineiro” e de Aleijadinho, que por ser mulato também representava a ideologia da democracia racial, origem de uma arte genuinamente nacional. Temos, desta forma, a imagem de dois heróis míticos ligados a construção da identidade nacional brasileira. Segundo Guiomar de Grammont, a “função do herói mítico é a integração de realidades díspares e heterogêneas”, operando para criar uma um sentimento de participação e união ⁴⁸.

Ouro Preto pode ser pensada como uma cidade mítica que, devido a preservação da arquitetura histórica, permitiria uma espécie imersão no passado. Um lugar de memória, diria Pierre Nora⁴⁹. Uma cidade com uma valorização histórica e simbólica que se tornam motivadoras para viagens em sua direção. Uma “cidade histórica turística”, nas palavras de Andriolo, que iria receber um número cada vez maior de visitantes, conforme foi crescendo a indústria turística no país⁵⁰. Essa simbologia de Ouro Preto seria muito bem aproveitada pelo Festival de Inverno, em suas diferentes esferas, e por seus personagens (artistas, professores, organizadores, financiadores, alunos, turistas e viajantes).



Figura 20. Capa do relatório do 7º Festival de Inverno, 1973.

⁴⁸GRAMMONT, Guiomar. *Aleijadinho e o aeroplano*, p.37.

⁴⁹NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n.10, p.07-10, 1993.

⁵⁰ANDRIOLO, Arley. *Ouro Preto, 1987-1973*.

Como vimos acima, já havia toda uma movimentação artístico-cultural envolvendo Ouro Preto nos anos anteriores ao primeiro Festival de Inverno. Muitos de seus proponentes estavam envolvidos de alguma forma com essa movimentação, principalmente, os artistas plásticos. Embora o Festival de Inverno tivesse em sua proposta e atividades um veio vanguardista bastante forte, a arte barroca era bastante mobilizada em cursos, palestras, revistas e livros. Imagens da arquitetura de Ouro Preto ou dos anjos barrocos esculpidos por Aleijadinho eram costumeiramente usadas no material gráfico e de divulgação do Festival. Como podemos ver na imagem acima, em que foi usada uma fotografia da igreja de São Francisco de Paula, numa montagem que pretendia dar um ar moderno ao tempo, um diálogo entre o tradicional e uma linguagem gráfica moderna (figura 20; ver também figura17).

Mas o diálogo com a arte barroca seria mais profundo que o simples uso da imagem. Affonso Ávila, poeta vanguardista e pesquisador do barroco, foi responsável pela organização e publicação, a partir de 1969, de um periódico pioneiro na área, a revista *Barroco*, dedicada exclusivamente ao estudo do estilo homônimo. O lançamento de suas edições estava diretamente relacionado à programação do Festival de Inverno. Porém, seus estudos não se limitavam a investigar o objeto no passado. Era uma pesquisa que serviria de base também para a experimentação estética contemporânea. Em debate realizado durante o Festival de Inverno, em 1968, segundo Frederico Moraes, Affonso Ávila defendia que havia uma prevalência da estética barroca na “cultura moderna brasileira” e relacionava o barroco ao conceito de obra aberta e à arte de vanguarda daquele momento⁵¹. A obra poética de Affonso Ávila, principalmente nos livros *Cantaria Barroca* e *Barrocolagens*, é um bom exemplo dessa aproximação entre o estilo barroco e a experimentação da linguagem estética promovida arte de vanguarda⁵².

Os aspectos simbólicos que envolviam Ouro Preto e a sua projeção enquanto “cidade histórica turística” atraíam um grande volume, para a época, de pessoas para os Festivais de Inverno. A distância relativamente pequena entre Ouro Preto e Belo

⁵¹MORAES, Frederico. Debate sobre arte contemporânea. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1968; BU - UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1968/Recortes. As pesquisas e as discussões acerca da aproximação entre arte barroca e arte contemporânea realizadas por Affonso Ávila podem ser conferidas em: ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

⁵²*Cantaria Barroca* reúne poesias escritas entre 1973 e 1975 e foi publicado em 1975. *Barrocolagens*, publicado em 1981, como separata da revista *Barroco*, n.11. de 1981, reúne poesias produzidas entre 1968 e 1975. Em 2008, sua obra poética foi compilada e publicada em *Homem ao termo: poesia reunida (1949-2005)*. Cf.: ÁVILA, Affonso. *Homem ao termo: poesia reunida (1949-2005)*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

Horizonte, cerca de 100 quilômetros, favoreciam a realização de um evento cultural de grande porte na cidade. Já havia experiências anteriores, na década de 1960, como o Festival de Arte que integrava a programação das comemorações do 21 de Abril. Contudo, seria a organização do Festival de Inverno que conseguiria aproveitar todas essas características para realizar um grande e duradouro evento cultural.

Ano	Outras cidades mineiras	Outros estados	Exterior	Total
1967	136	58	1	195
1968	124	77	-	201
1969	115	124	5	244
1970	88	174	7	269
1971	97	145	7	249
1972	179	243	9	431
1973	174	210	14	398
1974	153	119	15	287
1975	120	143	19	282
1976	155	173	21	349
1977	32	40	3	75*
1978	124	106	1	231
1979	163	123	10	296

Tabela I: *Número de cursistas não residentes em Ouro Preto.* * No ano de 1977, a cidade sede do evento foi Belo Horizonte. Somente parte dos cursos de especialização em Artes Plásticas foi realizada em Ouro Preto.

A base do Festival de Inverno, como já expomos, eram os cursos de artes e um grande volume de jovens dirigia-se por Ouro Preto, atraídos por eles e pelo clima do evento. O número de estudantes que vinham de outras cidades, estados e países para o Festival de Inverno costumava girar entre duas e três centenas de pessoas⁵³. E chegou a 431 estudantes em 1972 (tabela I). Se somarmos os inscritos que residiam na cidade e do festival mirim (cursos e espetáculos voltados para o público infante-juvenil, pais e educadores de Ouro Preto) chega-se ao número de 739 cursistas, naquele mesmo ano⁵⁴.

⁵³Com exceção ao Festival de Inverno de 1977, com 75 cursistas, quando a sede principal do evento foi em Belo Horizonte.

⁵⁴Se compararmos o número de cursistas do Festival de Inverno com os de um evento similar, o Festival Internacional de Música de Curitiba, dedicado exclusivamente à música erudita, os números do evento mineiro são inferiores. Em Curitiba, em 1977, os cursos de música contaram com mil inscritos e 70 professores. Entendemos que uma das razões para essa diferença de volume de participantes entre os dois eventos esteja ligada ao fato de que Ouro Preto não possuía uma infraestrutura que possibilitasse o seu crescimento. Enquanto, ao contrário, o festival paranaense, por ser realizado na capital, possuía infraestrutura disponível para expandir-se. Sobre o festival curitibano, cf.: GOEDERT, Taianara. *Desdobramentos artísticos resultantes dos festivais de música de Curitiba e cursos internacionais de*

A tabela II mostra uma visão geral do número de cursistas e sua origem. Nele podemos ver que, embora houvesse uma grande quantidade de belo-horizontinos (o que não deixa de ser previsível, devido a Belo Horizonte ser a capital do estado e nela serem sediadas as instituições organizadoras do evento), havia um número considerável de estudantes de outros estados. Sem contar o festival mirim, podemos ver também uma quantidade razoável de pessoas que moravam em Ouro Preto participando diretamente nos cursos, ao menos até 1973, e chegando a preencher quarenta por cento (1969) das vagas. Se contarmos os alunos do festival mirim, a porcentagem dá um grande salto. A participação de alunos estrangeiros era relativamente pequena.

Ano	MG	BH	OP	O. E.	Ext.	Total (Cursos)	Fest Mirim	Total
1967	193	119	57	58	1	252	-	252
1968	192	110	68	77	-	269	-	269
1969	278	94	163*	124	5	407	80	487
1970	126	77	38	174	7	307	228	535
1971	164	83	67	145	7	316	387	703
1972	221	153	42	243	9	473	266	739
1973	216	112	42	210	14	440	98	538
1974	159	133	6	119	15	293	-	293
1975	127	98	7	143	19	289	-	289
1976	164	135	9	173	21	358	-	358
1977	50	24	18	40	3	93	-	93**
1978	169	ni	45	106	1	276	300	576
1979	176	124	13	123	10	309	270	579

Tabela II: Número de cursistas por ano em Ouro Preto e origem. Legendas: MG (Minas Gerais); BH (Belo Horizonte); OP (Ouro Preto); O. E. (Outros Estados brasileiros); Ext. (Exterior); Fest Mirim (cursos voltados para o público infanto-juvenil, pais e educadores de Ouro Preto), ni (não informado). *No ano de 1969, houve o “Curso Experimental de Teatro”, exclusivo para moradores de Ouro Preto e que contou com 106 alunos, razão para tão alto número de participantes da cidade sede. **No ano de 1977, a cidade sede do evento foi Belo Horizonte. Somente parte dos cursos de Artes Plásticas foi realizado em Ouro Preto.

A quantidade de cursistas foi crescente até 1972 e caiu cerca de 25% em 1974, devido à política no novo reitor, Eduardo Osório Cisalpino⁵⁵, de diminuir o tamanho e os custos do Festival. Na sua gestão também não seriam realizados os festivais mirins, importante espaço do Festival de Inverno no relacionamento e de troca com a comunidade local. Mesmo com o decréscimo no número de cursistas, a quantidade mantém-se semelhante ao das primeiras edições. Era um volume considerável de jovens

música do Paraná.

⁵⁵Sua gestão estendeu-se de fevereiro de 1974 a fevereiro de 1978.

de outras regiões do estado e do país que vinham à Ouro Preto participar do evento. Mas é importante salientarmos a disparidade do número de participantes oficiais em relação ao de jovens e turistas que iam à cidade durante o Festival de Inverno e tomavam parte da movimentação paralela ao evento, entre 100 e 350 mil⁵⁶.

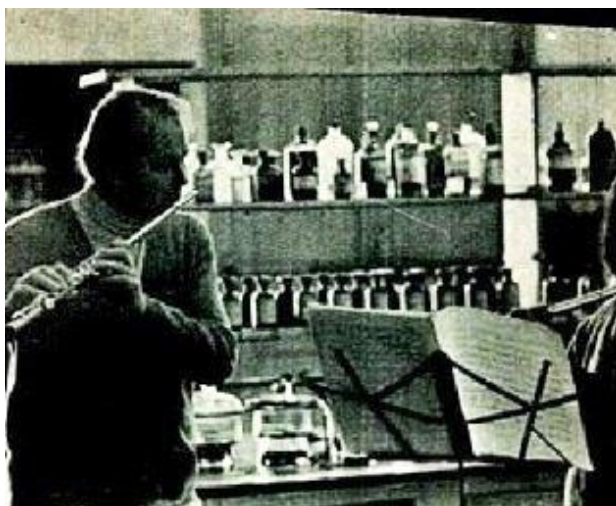


Figura 21. Aula de música na Escola de Farmácia. Autor: Célio Apolinário. In: Cidade dos Jovens. *Veja*, n.203, 26 jul. 1972, p.61.

As aulas do Festival de Inverno, em sua maioria, eram realizadas na Escola de Minas ou na Escola de Farmácia. Elas próprias mudavam de aparência durante o evento, como podemos observar na imagem acima (figura 21). A Escola de Minas, “toda suntuosa com seus professores de cara fechada, se abria para os pintores, gravadores e desenhistas, fotógrafos, pessoas as mais variadas...”⁵⁷. A Escola de Farmácia, por sua vez, trocava sua rotina por sons de violinos, pianos e violoncelos, e proporcionava um aspecto surrealista às aulas, com um “estudante de violino praticando entre tubos de ensaio e cobaias, e alunas de canto solfejando nas salas ‘decoradas’, de esqueletos, bichos empalhados, plantas raras etc”⁵⁸.

A forma como era organizado o Festival proporcionava um contato intenso, constante e informal entre os professores, os artistas e os estudantes. Era um convívio de muitas horas diárias e que durava um mês inteiro. A respeito dessa convivência, em

⁵⁶Festival de Inverno termina com entrega de certificados *O Diário*, Belo Horizonte, 26 jul. 1968; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1968/Recortes. PM, Dops e mais quatro delegacias vão vigiar o Inverno em Ouro Preto, *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 01 jul. 1972; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1972/Recortes.

⁵⁷COELHO, José Efigênio Pinto. O Festival de Inverno foi um sonho! *O Liberal*, Ouro Preto, s/d; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1994/Recortes.

⁵⁸Grande concerto encerrará amanhã o Festival de Inverno. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1967; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1967/Recortes.

1972, o crítico teatral Yan Michalski, que participou como palestrante do Festival daquele ano, comentava que:

Vive-se intensamente em Ouro Preto. Como nos festivais da Grécia antiga, como nos atuais festivais de Avignon, instala-se ali um clima de festa – festa que não tem no caso o sentido de lazer, mas sentido de um tempo diferente, mais pleno e livre do que o tempo da rotina diária de cada um dos participantes nas suas respectivas cidades de origem. O fato de cada um estar longe de seus compromissos e hábitos normais favorece a espontaneidade de comportamento e transforma os estudantes e professores numa provisória coletividade democrática e fraterna. Nesse clima de festa, cada minuto tem peso de ouro e precisa ser aproveitada até a última gota.⁵⁹

Michalski, em seu texto, ressalta não somente o convívio, mas o relativo clima de liberdade e de democracia existente no Festival durante aqueles anos de repressão: o cotidiano flui “numa intensidade diferente, que favorece o encontro com o próximo e dá a cada minuto um sentido quase impossível de alcançar nas condições em que se vive no resto do país”⁶⁰.

A transformação da qual fala Michalski pode ser observada no músico austríaco Hans Graf que veio dar aulas no Festival de Inverno de 1969. Em matéria veiculada no *Estado de Minas*, Graf ressaltava ainda a diferença do festival brasileiro comparado com os europeus:

(...) em nenhum deles [festivais europeus] observou a liberdade de seus alunos de Ouro Preto: “Eles saem da aula a hora que querem, tratam o professor por você, fazem perguntas. Isso não acontece na Europa, onde o professor é respeitado a distância e tem que dar aula sempre de terno e gravata”.

O auditório da Escola de Farmácia tem a porta constantemente fechada neste mês de julho. Mas quem gosta de música não precisa fazer cerimônia para entrar: lá dentro o prof. Hans Graf, completamente à vontade, num blusão de lã, semelhante às roupas de seus próprios alunos, está sentado num piano. Noutro, o seu aluno Sérgio Viana Filho. E tocam juntos por um longo tempo.⁶¹

Essa informalidade é ressaltada pela organização do Festival como sendo um de seus diferenciais. Para Plínio Carneiro, responsável pelo setor de comunicação do evento, os alunos estavam quase sempre preocupados “em levar do festival não só um

⁵⁹MICHALSKI, Yan. “Ouro Preto: ritual da integração”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1972; BU-UFGM, FI, Cx.1972/Recortes.

⁶⁰MICHALSKI, Yan. “Ouro Preto: ritual da integração”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1972; BU-UFGM, FI, Cx.1972/Recortes.

⁶¹Graf impressionado com a liberdade dos alunos, *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 23 jul. 1969; BU-UFGM, FI, Cx.1969/Recortes.

diploma, mas os ensinamentos não formais”. Em aulas não acadêmicas, informais, os estudantes possuiriam “inteira liberdade de atuação, de criação. E talvez seja a informalidade o que atrai o aluno, o que mais entusiasma o professor”⁶².

Outro aspecto bastante valorizado nos Festivais de Inverno era a busca constante, nem sempre alcançada, de integração entre as diferentes áreas. Com esse intuito, os estudantes de música participavam dos espetáculos produzidos nos cursos de dança, os alunos de artes plásticas faziam os cenários para as peças de teatro, e assim por diante.

Ligado aos Festivais de Inverno em Ouro Preto, ocorria uma enorme mobilização dos aspectos simbólicos da cidade presentes na memória coletiva da nação. Estes aspectos podiam ser apropriados de diferentes formas. Vivia-se numa ditadura, com as liberdades democráticas podadas e o direito de expressão cerceado. Havia, nesse sentido, transferência de uma memória da Inconfidência Mineira enquanto movimento libertário para o Festival de Inverno. O mesmo acontecia com a memória sobre a arte barroca e a poética árcade. Construía-se, desta forma, o Festival de Inverno como um espaço de liberdade. Experimentava-se, como pode ser visto em algumas fontes, um clima de liberdade. Embora houvesse suas contradições, como veremos adiante. Em um período em que a experiência histórica é marcada pela metáfora da asfixia, o Festival de Inverno seria, nesse sentido, para alguns, um local em que se podia respirar, pelo menos por um mês.

A liberdade existente na dinâmica dos cursos estava relacionada, por um lado, à apropriação do simbolismo da cidade, mas, por outro, à valorização da marginalidade e ao anti-academicismo presentes naquele momento histórico. Não era aqui uma apropriação total dessas discussões. O anti-academicismo é uma das características de diversas vanguardas artísticas, pois elas visão, em grande medida, a ruptura com a arte produzida pela(s) geração(ões) anterior(es), normalmente já institucionalizadas. As vanguardas promotoras do Festival de Inverno estavam num processo gradual de institucionalização. Do qual o próprio Festival fazia parte. Vale ressaltar que não estamos desqualificando-as, pelo contrário. Quanto à marginalização, o que vemos nos cursos e em outras atividades do evento não era o abandono dos espaços institucionais, mas um processo de valorização da informalidade como forma de resistência cultural⁶³.

⁶²CARNEIRO, Plínio. O Festival de Inverno ou a hora em que a temperatura sobe em Ouro Preto. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 20 jul. 1978; BU-UFMG, FI, Cx.1978/Recortes.

⁶³VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A palavra perplexa*.

Desta forma, nos Festivais de Inverno, a experiência histórica do sufoco encontrava expressão não somente nas artes, mas também na dimensão das dinâmicas de ensino. Para novas linguagens, ou novas formas de lidar com as linguagens artísticas já existentes, buscava-se novas linguagens pedagógicas.

A rotina dos cursistas era de dedicação quase exclusiva ao evento. As aulas iniciavam pela manhã e estendiam-se até o fim da tarde, com intervalo para o almoço no restaurante universitário ou em outro local mais barato ou mais apetecível⁶⁴. Após as aulas, assistiam aos espetáculos e depois, quando possível, iam interagir com outros jovens e/ou artistas nos bares ou nas praças e ruas da cidade. Iam participar do festival paralelo, que abordaremos no próximo capítulo. Se, por um lado, nem todos podiam ou deviam estender-se muito noite adentro, pois as aulas iniciavam cedo no dia seguinte e para receber o certificado era exigida frequência: “quando chega a noite, participa do programa artístico-cultural e, depois de uma caipirinha e uma roda de conversa, vai dormir cedo para acordar cedo”⁶⁵. Por outro lado, essa disciplina nem sempre era seguida a risca pelos estudantes, havia certa flexibilidade:

começa a hora do papo livre: os bares ficam lotados, turminhas formam-se em torno dos copos de batida ou de chope, e haja resistência para conversar, cantar, dançar e namorar até de madrugada. É claro que as aulas matinais não conseguem começar às 8 em ponto, e são as menos regularmente frequentadas: ninguém é de ferro. Mas, no fim da tarde, quando os trabalhos deveriam em princípio encerrar, quase todo mundo topa mais um exercício, mais um debate, mais um ensaio⁶⁶.

A vida noturna das cursistas, e dos possíveis casais, era dificultada pelo fato de que o alojamento feminino não se localizava no centro histórico, mas na Escola Técnica, no Morro do Cruzeiro⁶⁷. Se perdessem o transporte disponibilizado pelo evento teriam que realizar o trajeto caminhando. A distância não era tão grande, alguns poucos quilômetros, mas era algo evitado devido à inclinação das ladeiras. Contudo, podemos perceber, como na citação acima, o caráter tático presente no cotidiano no Festival, da

⁶⁴Até o VII Festival de Inverno, em 1973, os cursistas inscritos recebiam tíquetes para almoçar no Restaurante da Escola de Minas de Ouro Preto (REMOP), gerido pelo seu centro acadêmico. O valor da alimentação era incluso na inscrição. A partir de 1974, devido à intenção de reduzir os custos do evento e do valor da inscrição, os cursistas ficam livres para escolher onde se alimentar.

⁶⁵CARNEIRO, Plínio. O Festival de Inverno ou a hora em que a temperatura sobe em Ouro Preto. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 20 jul. 1978; BU-UFGM, FI, Cx.1978/Recortes.

⁶⁶MICHALSKI, Yan. “Ouro Preto: ritual da integração”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jul.1972; BU-UFGM, FI, Cx.1972/Recortes.

⁶⁷Atual IFMG, *campus* Ouro Preto. O alojamento masculino era sediado, normalmente, na Escola Dom Pedro II, localizado a poucos metros da praça Tiradentes, e em repúblicas estudantis.

flexibilidade às normas e do “jeitinho”. Embora submetidos a uma carga horária intensa de aulas, os/as cursistas, em sua maioria universitários, também viviam aquela experiência histórica marcada pela revolução dos costumes, pelos valores da contracultura. Eles viviam de diferentes maneiras aquele momento.



Figura 22. “Em plena rua, as lições de música são repassadas”. In: Falta de verbas ameaça o festival de Ouro Preto. *O Globo*, 03 mai. 1971.

Nas horas vagas e no dia livre, os domingos, os participantes aproveitavam para passear pelas ladeiras da cidade, sentar nos bares, adros e praças da cidade e conversar com colegas, professores, moradores, turistas e outras visitantes que encontrassem. Ou mesmo para estudar e ensaiar para as apresentações que realizariam nos dias finais do Festival. A imagem favorita da imprensa que realizava a cobertura do evento era a de alunos em espaços abertos da cidade, ao ar livre, pintando, desenhando ou ensaiando com seus instrumentos, como nas duas fotos que podemos ver acima e abaixo (figuras 22 e 23) e em outras imagens ao longo do trabalho.

Os textos e as imagens veiculadas nos jornais, em sua maioria, buscavam compor uma união entre a informalidade presente nos cursos e a dedicação aos mesmos. A imagem do cursista dedicado era importante para a organização do Festival de Inverno para desvincular o evento, como veremos no terceiro capítulo, das algazarras que aconteciam em Ouro Preto durante a realização do evento.

Na programação do Festival de Inverno, além dos cursos, havia uma diversidade de outras atividades oficiais e paralelas. Eram realizadas exposições de arte, espetáculos de teatro, dança, música (erudita e popular), mostras de cinema. Essas

mostras, normalmente organizadas pelo professor José Tavares de Barros, da Escola de Belas Artes, possibilitavam ao público do Festival e da cidade o acesso a um repertório de filmes não disponíveis no circuito comercial. Projetavam-se filmes raros, brasileiros e de países como Canadá, que não participavam de um mercado cinematográfico mais amplo. A partir de 1970, aproveitou-se também aquele mês em Ouro Preto para promover eventos simultâneos que integravam a programação oficial, como, por exemplo, os festivais internacionais de corais e de teatro de bonecos, que tiveram importante papel na projeção e no crescimento do Coral Ars Nova, da UFMG, e do grupo Giramundo.



Figura 23. “As aulas práticas de desenho são todas ao ar livre...”. In: Ouro Preto anuncia seu 4º Festival de Inverno. *Estado de Minas*, 29 mai. 1970.

O conjunto dessa informalidade e intensidade presentes no cotidiano do Festival de Inverno e a quantidade e diversidade de origem dos participantes tornavam o evento em uma “zona de contato” privilegiada e com grande potencial de criação artística e de trocas culturais, sociais e políticas. Um espaço que proporcionava um fluxo cultural intenso.

2.3 "Concerto-Confronto": vanguardas artísticas e circulação cultural

O Festival de Inverno nasceu num momento de grande efervescência da arte vanguardista na década de 1960, tornando-se um importante espaço de circulação das linguagens experimentais nos campos da música erudita, das artes plásticas e cênicas. Experimentalismo que não se resumia à linguagem, mas também abarcava as

metodologias de ensino. Além dessas três áreas, oferecia atividades e cursos de pesquisa histórica, literatura, arquitetura, audiovisual e cultura brasileira. Contudo, nos deteremos nas três áreas citadas inicialmente, pois entendemos que foram as mais dinâmicas e nas quais os processos de circulação cultural foram mais explícitos, com fortes consequências para a arte mineira e brasileira.

Aqui daremos maior enfoque aos dois canais formais que facilitavam a circulação das linguagens experimentais: o ensino (cursos e palestras) e a produção cultural (espetáculos, concertos e exposições). Nesse sentido, buscamos traçar as relações entre vanguardas e instituições. O que nos permite pensar tanto a circulação cultural como as relações artísticas institucionais às quais o Festival de Inverno estava envolvido.

a) *Artes Plásticas*

O setor de Artes Plásticas sempre foi um dos mais importantes do Festival de Inverno, revelou e ajudou a formar diversos artistas. Embora tenha diminuído sua força vanguardista dos primeiros festivais e perdido espaço com a abertura de outros cursos, como o de teatro, o setor sempre foi uma das bases do Festival, pois era o setor ligado à Escola de Belas Artes, ou seja, à UFMG.

O surgimento do Festival de Inverno está bastante ligado à movimentação vanguardista existente nas artes plásticas em Belo Horizonte na década de 1960. Havia uma busca de novas linguagens entre os artistas belo-horizontinos, mas a realização da I Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em 1963, disponibilizaria suportes teóricos e uma maior radicalidade para os intelectuais envolvidos. Organizado por Affonso Ávila, o evento, que marcou o “início das manifestações coletivas das neovanguardas em Belo Horizonte”, contou com a presença dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, de Décio Pignatari, Roberto Pontual, Luís Costa Lima Filho, Frederico Moraes e Affonso Romano de Sant'Anna, entre outros.⁶⁸ A II Semana Nacional de Poesia de Vanguarda veio a ser realizada em Ouro Preto durante o II Festival de Inverno, em 1968.

Na segunda metade da década de 1960, em Belo Horizonte, vivia-se uma ebulição vanguardista nas artes plásticas com divulgação e debates na imprensa. Eram realizados diversos eventos coletivos e um dos locais de concentração da efervescência cultural da cidade era o salão da Reitoria da UFMG, visto que o Museu da Pampulha

⁶⁸RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*, p.108.

estava em reformas e o Palácio das Artes ainda não estava concluído.⁶⁹ É nesse contexto que surgiu o Festival de Inverno, que seria também um espaço de convergência e de troca entre os artistas de vanguarda.

A Escola de Belas Artes da UFMG, então Faculdade de Artes Visuais, que remonta ao Curso de Belas Artes iniciado em 1957 na Escola de Arquitetura, tinha como professores vários jovens artistas ligados à busca de novas linguagens. A tradição a qual parte desses jovens artistas queriam romper era a do legado da pintura modernista de Alberto da Veiga Guignard, embora muitos tenham sido seus alunos na Escola Guignard⁷⁰.

Um dos pesos dessa herança era a questão das pinturas figurativas das cidades históricas de Minas e, em especial, de Ouro Preto. Um dos artistas mais radicais, em termos de obra e de discurso, na época, era Jarbas Juarez. Após ser premiado no XIX Salão da Prefeitura de Belo Horizonte, em 1964, Jarbas Juarez é entrevistado pelo também radical crítico de arte Frederico Morais onde fica clara a ruptura:

Quero romper de uma vez por todas, definitivamente, as amarras com uma pintura mineira, com o estilo mineiro de pintar ou desenhar. Romper principalmente com a herança de Guignard e tudo aquilo que liga à obra do mestre: Ouro Preto, o desenho limpo feito a lápis duro, as paisagens líricas de Minas, seus retratos. Para os jovens artistas, de formação recente, ou os que ainda vivem sua fase de aprendizado, Guignard é um fardo tão pesado quando as cidades históricas. (...) Tenho uma vontade louca de destruir esses milhares de quadros e desenhos sobre Ouro Preto. Jesus! (...) E por favor, não me chamem nunca para pintar em Ouro Preto, ou então, me dêem um apartamento porco como este, me dêem tinta industrial, papel higiênico, espátulas, fósforos, pазinhas de sorvete, telas imensas e fechem as janelas que eu não quero ver essas montanhas de Ouro Preto, nem suas casas nem suas igrejas. Porque minha arte agora é outra. Guignard está morto.⁷¹

Por ironia do destino, dois anos depois, em 1966, desempregado, Jarbas Juarez foi morar em Ouro Preto. Reside por volta de dez meses na cidade, sem dinheiro, pois a suas obras não vendiam, não eram atrativas aos turistas. Em seguida volta à Belo Horizonte para atuar como professor na Escola de Belas Artes⁷² e seria participante

⁶⁹RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*.

⁷⁰A Escola Guignard foi fundada em 1944, quando Guignard foi convidado por Juscelino Kubitschek, então prefeito de Belo Horizonte, para dirigir uma escola de arte que seria mantida pelo município. Cf: CEDRO, Marcelo. *A administração JK em Belo Horizonte e o diálogo com as artes plásticas e a memória*.

⁷¹MORAIS, Frederico. “Guignard está morto. Depoimento de Jarbas Juarez”. In: *Suplemento Dominical do Estado de Minas*. Belo Horizonte, 6 dez. 1964, p1. Apud: RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*, p.124-125.

⁷²Jarbas Juarez, entrevista cedida a Otávio Luiz Machado, em 12 fev. 2003. MACHADO, Otávio Luiz

freqüente dos Festivais de Inverno.

Mesmo sendo uma instituição relativamente nova naquele momento e com vários professores que pertenciam à vanguarda artística da capital, a Escola de Belas Artes ressentia-se de certos rigores formais em relação ao ensino. E, nesse sentido, o Festival de Inverno exerceria a função de oxigenar a escola. Um trabalho intenso e coletivo de convivência e de trocas que justificava, embasava-se e embasava a própria ideia de extensão universitária que ainda engatinhava no ensino superior brasileiro. Estando inclusive nos debates da reforma universitária, o que se buscava era a indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão. O que de certa forma se efetivava durante os festivais.

Em 1993, em função da comemoração do 25º Festival de Inverno, foi coletada uma série de relatos escritos de pessoas que participaram formalmente do evento. Estes relatos, que trabalharemos abaixo, mesmo que possam estar idealizados e romantizados em função do olhar retrospectivo e do aspecto comemorativo do momento em que foram escritos, são convergentes na maioria das questões.

Além de abrigar o experimentalismo artístico, os cursos de artes plásticas do Festival de Inverno propunham também um experimentalismo didático, buscavam formas mais livres de ensino. Na década de 1990, professores e alunos da Escola de Belas Artes que participaram dos Festivais de Inverno destacaram o caráter experimental presente nos cursos:

A Escola de Belas-Artes tem tido os Festivais de Inverno como eficiente laboratório para experiências de ensino não sistematizado, o que vem trazendo benefícios ao sistema de formação acadêmica, a pesquisa e a extensão. (Maria do Carmo Vivacqua Martins)⁷³

(...) por seu caráter experimental, os festivais permitiam uma criação livre das amarras acadêmicas e frequentemente conservadores. (José Alberto Nemer)⁷⁴

No princípio ele foi uma verdadeira formação profissional: livre das obrigações curriculares, com carga horária concentrada, funcionava bem melhor que a própria Escola de Belas Artes. Além do mais, a presença de nomes importantes vivificava o ar que se respirava. (Yara Tupinambá)⁷⁵

(org.). *Depoimento de Jarbas Juarez a Otávio Luiz Machado*. Ouro Preto: Projeto "Estudantes, Universidade e a contribuição ao patrimônio histórico e artístico de Ouro Preto", 2003.

⁷³[MARTINS, Maria do Carmo Vivacqua. *Questionário*. 14/01/1993]; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1967, pasta "Levantamento de Informações sobre o 1º Festival de Inverno da UFGM".

⁷⁴[NEMER, José Alberto. *Questionário*. 08/01/1993]; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1967, pasta "Levantamento de Informações sobre o 1º Festival de Inverno da UFGM".

⁷⁵[TUPINAMBÁ, Yara. *Questionário*. Belo Horizonte, 09/01/1993]; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1967,

O Festival possibilitava um intenso diálogo e trocas entre os diversos participantes, de diferentes lugares, idades e experiências, de aprendizagem de diferentes técnicas. Esse convívio intenso ficou marcado na memória de alguns artistas:

O Festival de Inverno proporcionou-me a experiência importantíssima de uma dedicação integral ao trabalho de arte. Esta vivência concentrada dentro do espaço de um atelier coletivo é uma experiência insubstituível. A convivência tão próxima com outros artistas, com formação e direcionamentos diferenciados, inclusive artistas de outras áreas, amplia e questiona nossas referências e ajuda a situar nosso trabalho tão individual dentro de um contexto mais amplo. (Liliane Dardot)⁷⁶

Tivemos, nos primeiros festivais, convívio com artistas de peso e bem mais velhos que nós como Ado Malagoli, Fayga Ostrower, Quaglia e isto foi importante para nossa formação. À noite íamos jantar ou ao bar só como pretexto para reunirmos e falarmos sobre arte. Aprendemos muito nesses encontros. (...) O Festival foi muitíssimo importante para os artistas mineiros porque congregava só artistas de peso que educavam tanto nós, que eramos os jovens artistas/professores quanto alunos que vinham de todas as partes do Brasil. (Yara Tupinambá)⁷⁷

Os relatos acima deixam entrever outro fator importante: não eram somente estudantes que participavam dos cursos, mas também os próprios artistas/professores que iam aprender com os mestres convidados. Esse fato proporcionava uma ampliação das trocas artísticas, pessoais, sociais e políticas, com interações que se estendiam para fora da sala de aula. Além dos bares e restaurantes, como expõe Yara Tupinambá, havia uma diversidade de exposições sendo realizadas todos os anos, as apresentações e os cursos das outras áreas. Eram organizadas aulas sobre temas mais gerais, como estética e história da arte, que congregavam os alunos dos diversos cursos, o que visava uma maior integração e trocas entre as diferentes áreas.

Em relação às exposições, a curadoria do setor articulava com museus, embaixadas e outras universidades a vinda de acervos e obras. Internacionalmente, o Festival também realizou exposições de obras de artistas de países socialistas como Iugoslávia (1969), Polônia (1968) e Tchecoslováquia (1969). Artistas ouro-pretanos organizavam suas exposições. Formava-se ainda um circuito comercial de galerias que

pasta “Levantamento de Informações sobre o 1º Festival de Inverno da UFMG”.

⁷⁶[DARDOT, Liliane. *Questionário*. Belo Horizonte, 14/01/1993]; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1967, pasta “Levantamento de Informações sobre o 1º Festival de Inverno da UFMG”.

⁷⁷[TUPINAMBÁ, Yara. *Questionário*. Belo Horizonte, 09/01/1993]; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1967, pasta “Levantamento de Informações sobre o 1º Festival de Inverno da UFMG”.

abriam durante o Festival como, por exemplo, as galerias do Hotel Pilão e do restaurante Calabouço. Nos últimos dias do Festival era montada uma exposição com os trabalhos dos cursistas, sendo premiadas as melhores obras.

Dos cursos de artes plásticas dos festivais, participariam diversos artistas que posteriormente alcançariam prestígio. Ao fazer a curadoria do acervo da Fundação Newton Paiva (Belo Horizonte), Yara Tupinambá organizou as obras, basicamente de artistas mineiros, por gerações. Uma dessas gerações ela denominou de “Escolas de Belas Artes e Festivais de Inverno”. Paralelamente a artistas “vindos de formações diversificadas ou de novos núcleos que se formaram em Montes Claros e Juiz de Fora” que integram “uma terceira geração”, surge “outra geração, saída das Escolas de Belas Artes e Festivais de Inverno, dela fazendo parte Lúcia Marques, Olímpia Couto, Noêmia Motta, Sânzio Menezes, Selma Weissmann, Chico Ferreira e Fernando Veloso, entre outros”⁷⁸. Consta, nos resumos biográficos dos artistas, nesse catálogo, a participação nos cursos do Festival de Inverno.

Ao contrário de outras áreas, como veremos mais adiante, a coordenação do setor de artes plásticas não costumava convidar muitos professores de outros estados ou do exterior para ministrar os cursos. Normalmente dava-se preferência aos artistas/mestres atuantes em Minas Gerais. Como já existia uma vanguarda estruturada e articulada em Belo Horizonte, a Escola de Belas Artes poderia prescindir de convidar artistas de fora. Não foi incomum que estudantes que participaram das primeiras edições, enquanto cursistas, fossem convidados posteriormente para ministrarem oficinas como, por exemplo, José Alberto Nemer e Liliane Dardot.

Conforme Marília Andrés Ribeiro, havia, no fim da década de 1960, duas vertentes vanguardistas significativas em Belo Horizonte:

A primeira, liderada por Frederico Morais, congregava artistas cariocas e mineiros – Hélio Oiticica, Cildo Meirelles, Barrio, Dileny Campos, Maria do Carmo Secco, Luciano Gusmão, Dilton Araújo,

⁷⁸TUPINAMBÁ, Yara. Minas, da corrida do ouro ao século XX. In: TUPINAMBÁ, Yara; COUTINHO, Sylvio. *Acervo Newton Paiva*. Belo Horizonte: Projeção Fotografias, 2007, s/p. É importante pensarmos que sempre há certo grau de arbitrariedade em relação a tais classificações. Yara Tupinambá foi tanto organizadora e professora dos Festivais de Inverno quanto docente da Escola de Belas Artes, o que lhe condiciona em valorizar o Festival enquanto espaço formador. Não estamos negando esse papel, muito pelo contrário. E podemos justificar, nesse caso, a sua divisão geracional, vinculando as escolas de arte de Belo Horizonte com o Festival devido ao fato de parte considerável dos estudantes dessas instituições terem participado de cursos em Ouro Preto. Contudo, sua classificação excluiu artistas que tiveram os Festivais de Inverno como importante espaço de formação, mas que não estudaram nas instituições belo-horizontinas. Como por exemplo, o artista Jorge dos Anjos, que também possui obras no acervo Newton Paiva, mas que é classificado como “Independentes”.

Lotus Lobo, Teresinha Soares, José Ronaldo Lima e outros –, voltados para propostas radicais de questionamento artístico, existencial e político. A segunda, liderada por Márcio Sampaio, reunia os jovens artistas mineiros Madu, Nemer, Luis Alberto Peregrino, Eliane Rangel, Annamélia, Liliane Dardot e Virgínia de Paula; mais moderados, visavam o questionamento do circuito artístico tradicional e a afirmação da arte mineira no panorama nacional.⁷⁹

A maioria dos artistas acima citados, principalmente os mineiros, possuía uma ligação intensa com os Festivais de Inverno, seja como professores, cursistas ou expositores. Nesse sentido, é impossível desligar a cena das artes plásticas belo-horizontina e o Festival de Inverno. Ambos estavam intimamente ligados.

No setor de artes plásticas, o radicalismo vanguardista, questionador e experimentalista existente nos primeiros anos do Festival, ligado à cena da capital do estado, vai aos poucos perdendo a força. Segundo Marília Ribeiro, após o AI-5, em razão do recrudescimento da repressão, as manifestações coletivas em Belo Horizonte seriam reprimidas. Esse foi um dos fatores que teria feito com que os artistas se voltassem para o aprimoramento de suas pesquisas pessoais, valorizando as questões existenciais e explorando as possibilidades de cada linguagem artística⁸⁰. A força vanguardista teria vigor até 1970, quando seguiria uma “caminhada para o quase mutismo”⁸¹.

As manifestações coletivas das vanguardas que ocorriam anteriormente passaram a ser substituídos pelos salões globais. O Salão Global foi criado, patrocinado e propagandeado pela Rede Globo, em 1973, e era parte integrante do Festival de Inverno. A mostra era montada no Palácio das Artes em Belo Horizonte e depois exposta em Ouro Preto, como podemos ver no cartaz abaixo (figura 24). Embora sem o mesmo impacto das manifestações coletivas vanguardistas anteriores, o Salão Global tornou-se um “canal de divulgação de uma produção alternativa que usou da metáfora e da paródia para questionar, com muita sutileza, o *status quo* artístico, político, social e comportamental”. Em 1976, no IV Salão Global, Lincoln Volpini foi preso por exibir uma pintura que satirizava a desigualdade social e a repressão política⁸².

Apesar de diretamente ligado com a cena belo-horizontina, a área de artes plásticas do evento foi a que teve o impacto mais visível no ambiente artístico ouro-

⁷⁹RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*, p.150.

⁸⁰RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*.

⁸¹MALDONADO, Sérgio. Subindo e descendo pelas artes. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 06 jul. 1976; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1976/Recortes.

⁸²RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*, p.150.

pretano. Aluno do primeiro Festival de Inverno, José Alberto Nemer, em decorrência da experiência, decidiu ingressar na Escola de Belas Artes no ano seguinte. Alguns anos depois, veio a ser convidado a atuar como professor no Festival de Inverno⁸³. Resultados dos cursos podem ser vistos ainda hoje na praça Tiradentes. Alguns dos artistas que vendem xilogravuras no local apreenderam a técnica nas aulas do Festival de Inverno⁸⁴.



Figura 24. Cartaz do 2º Salão Global, 1974.

Os processos de circulação cultural não ocorriam somente pelos canais formais (cursos e exposições), mas também por meio de contatos informais, como a convivência diária, nas ruas, praças e bares durante o evento. Outro fator importante para o crescimento das artes plásticas na cidade foi o fato de muitos artistas oriundos de outros municípios como, por exemplo, Carlos Bracher, Anamélia e Nelo Nuno, fincarem residência em Ouro Preto. Um processo que já vinha acontecendo antes mesmo do

⁸³[NEMER, José Alberto. *Questionário*. 08/01/1993]; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1967, pasta “Levantamento de Informações sobre o 1º Festival de Inverno da UFMG”.

⁸⁴Entrevista com Victor Godoy e Osmar Alves de Oliveira Júnior (Quelé), em novembro de 2011, cedida à equipe da TV-UFOP.

Festival de Inverno, mas que se fortaleceu com o início de sua realização. Um indicativo dele foi a organização, por Jorge dos Anjos, durante o Festival de Inverno de 1979, da exposição “Artistas de Ouro Preto”, que contava com 40 participantes entre artistas naturais ou residentes na cidade⁸⁵.

b) *Música*

O outro setor pioneiro do Festival de Inverno era o de música. Contudo, a sua trajetória possuiu alguns diferenciais em relação à atuação da área de artes plásticas, principalmente no que refere à experimentação didática e ao vanguardismo. O Festival de Inverno, devido a esse setor, integraria um importante movimento de renovação e circulação da música erudita de vanguarda na América Latina. O foco privilegiado da área era a música erudita. A música popular possuía um espaço reduzido. Chegou a haver cursos de música popular em alguns anos, ministrados por figuras como Rogério Duprat (1972 e 1974) e Sidney Miller (1975). Na segunda metade dos anos 1970, conquistaria maior participação na programação, mas continuaria com uma importância secundária. Seu espaço de maior atuação era o festival paralelo, nas ruas e nos bares.

No que se refere à experimentação e liberdade didática no ensino no Festival de Inverno, a diferença com o setor de artes plásticas era que enquanto a Escola de Belas Artes era uma instituição oficial, submetido às legislações acadêmicas, a Fundação de Educação Artística era uma escola livre, não estando submetida aos regulamentos oficiais. Como vimos anteriormente, a liberdade de ensino e de experimentação nos festivais era algo diferenciado do cotidiano acadêmico da EBA. Já para a Fundação, esse experimentalismo fazia parte da sua própria constituição. Segundo Guilherme Paoliello, a FEA, desde sua criação em 1963,

se apresentava como um novo espaço que possibilitava a implementação de formas menos tradicionais de pedagogia musical. Essa abertura estimulava aqueles professores a experimentarem práticas e metodologias alternativas às convencionais, derivadas não apenas de conhecimentos adquiridos por sujeitos que traziam “novidades” da Europa, mas também que muitas vezes se constituíam

⁸⁵Participaram da exposição os seguintes artistas nas seguintes técnicas: a) pintura – Carlos Bracher, Carlos Wolney, Dionéia, Esteves, Fani, Gélcio Fortes, Haidéia, Helzir, Ismênia Brandi, Jader Barroso, Jair Inácio, Jair de Souza, Jorge dos Anjos, José Pio, Júlio Coelho, Júlio Harmendani, Katu, Lígia Velasco, Luiz Cruz, Mário da Oliveira, Mauro Júlio, Milton Passos, Nádia Fortes, Naldo, Ney de Almeida, Olga, Paulo Roberto, Raimunda do Nascimento, Rolim, Santa, Teresa Versiani, Thais Pena, Vandico e Zélia; b) desenho: Corjesus, Paulo Versiani e Sussuca; c) gravura em metal: Anamélia e Jorge de Almeida; d) escultura: Bené, César, Felipe Mahé, Geraldo Vasconcellos, Irmãos Bretas, Justino, Paulo Henrique, Pétrus e Vinícius. *Boletim*, Ouro Preto, n.8b, 08 jul. 1979; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1979/1.

em esforços individuais de renovação dessas práticas.⁸⁶

Nesse sentido, podemos considerar o Festival de Inverno como um prolongamento desse experimentalismo praticado pela FEA. Mas, se para os professores e alunos ligados a essa instituição a inovação pedagógica era uma constante, para os estudantes e músicos que vinham participar dos cursos do Festival ela constituía uma novidade e um diferencial.

Na década de 1960, segundo alguns analistas, o ensino de música em Belo Horizonte, e na maioria do país, eram marcados pelo conservadorismo⁸⁷. No caso do Conservatório de Música da UFMG, boa parte de seus professores eram militares, decorrência da grande aproximação do Conservatório com a Escola de Formação de Músicos da Academia de Polícia Militar e sua orquestra Sinfônica. A formação musical na UFMG era, assim, marcada pela influência do meio militar, notadamente conservadora⁸⁸. Não por acaso, a escola de música que se envolveu na criação do Festival de Inverno foi a FEA e não o Conservatório da UFMG.

Apesar dessa voga na inovação pedagógica no Festival, o setor de música, em seus primeiros anos, ao contrário das artes plásticas, não apresentava um engajamento vanguardista. Curiosamente, esse ímpeto vanguardista no setor de música foi crescendo à medida que diminuía entre os artistas plásticos.

Até 1970, embora também apresentasse obras contemporâneas, o setor de música dedicava-se principalmente ao ensino e a apresentações do repertório clássico. Ano que representa o início de uma guinada ao vanguardismo, com a presença do compositor alemão, naturalizado brasileiro, Hans-Joachim Koellreutter e do barítono paraguaio Eladio Pérez-González⁸⁹.

Koellreutter, ao final de seu curso de “Composição”, apresentou, com a participação dos alunos e da plateia, um espetáculo de “composição coletiva” e “improvisação em grupos” que ficaria na memória de muitos: o *Concerto-Confronto*⁹⁰.

⁸⁶PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical*, p.88.

⁸⁷PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical*. LOVAGLIO, Vânia Carvalho. *Música contemporânea em Minas Gerais*. NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*.

⁸⁸FREIRE, Sérgio; BELÉM, Alice; MIRANDA, Rodrigo. *Do conservatório à escola: 80 anos de criação musical em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

⁸⁹LOVAGLIO, Vânia Carvalho. *Música contemporânea em Minas Gerais*.

⁹⁰A artista plástica Liliane Dardot recorda em depoimento: “Koellreutter fez um concerto fantástico na Igreja de São Francisco, quando a partir de diversos pontos da igreja, grupos de cantores líricos dialogavam com bandas de rock e músicos de banda da polícia militar”. [DARDOT, Liliane. *Questionário*. Belo Horizonte, 14/01/1993]; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1967, pasta “Levantamento de Informações sobre o 1º Festival de Inverno da UFMG”.

O seu programa convidava

o público a participar do “confronto” batendo palmas, os pés, imitando ou reagindo a certos efeitos sonoros ou ruídos. O concerto-confronto representa uma composição coletiva de composições individuais, um diálogo de conjuntos, que flutua entre o isolamento de acontecimentos musicais e a interdependência de todas as camadas sonoras e concilia determinação e imprevisibilidade, o esperado e o inesperado.⁹¹

Conforme Berenice Menegale, foi um verdadeiro “*happening* para a época, o que foi um espanto, pois não se admitia um concerto em igreja desta forma”⁹². *O Globo*, do Rio, noticiou que a performance teria sido interrompida por um padre presente entre o público e descreve a cena:

Gritos histéricos, bater de latas, um som estranho tirado de uma folha de flandres, pianos tocados com martelos. A plateia grita, ri, espanta-se. A bicentenária Igreja de São Francisco de Assis é palco de um *concerto-confronto*, música *pop*, de vanguarda. Os anjos pintados no teto, o estilo colonial, nos altares santos esculpidos em madeira, o portal do Aleijadinho. Nesse cenário ecoaram 38 minutos de sons estranhos e “hereges”.⁹³

Koellreutter, em 1937, abandonou a tumultuada Alemanha em crise e veio para o Brasil. Em terras tupiniquins, ele seria um dos maiores entusiastas da música erudita de vanguarda (também chamado de música contemporânea ou música nova), e teve importante papel na inovação das práticas pedagógicas na área de música. Foi diretor dos Cursos Internacionais Pró-Arte em Teresópolis (1950), fundou a Escola Livre de Música de São Paulo (1952) e os Seminários Internacionais de Música da Universidade da Bahia (1954). Muitos de seus alunos ganhariam projeção nacional e internacional: Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Eunice Catunda, Esther Scliar, Edino Krieger, Damiano Cozzella e Olivier Toni. Na música popular, destacou-se o maestro Tom Jobim.⁹⁴

No campo da música erudita, assim como na música popular, havia uma polarização entre a estética nacionalista, que partia das reflexões de Mario de Andrade, e o experimentalismo de vanguarda, que tinha em Koellreutter uma de suas principais referências. Naquele contexto, o nacionalismo estético na música erudita apresentava-se

⁹¹[Concerto-confronto, pela classe de composição de H. J. Koellreutter]; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1970/1, pasta 1.2.

⁹²Apud: LOVAGLIO, Vânia Carvalho. *Música contemporânea em Minas Gerais*, p.17.

⁹³DIAS, Etevaldo; ARAÚJO, José. Estranhos visitantes na paz de Ouro Preto. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 ago. 1970; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1970/Recortes.

⁹⁴NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*.

como um *locus* conservador, negando-se em incorporar os avanços formais introduzidos pela vanguarda. Isso se refletia no ensino, com a maioria das escolas de música, inclusive na UFMG, rejeitando a divulgação das novas técnicas. O ensino da música nova ocorreria em instituições com estruturas mais livres, como a FEA, a Escola Livre de Música (SP) e os Seminários de Música da UFBA. A produção musical contemporânea teria os festivais e ciclos de concertos como seus principais espaços de divulgação, levando o público conhecê-la melhor.⁹⁵

Em 1970, além da presença de Koellreutter, a participação de Eladio Péres-González seria vital para a guinada vanguardista do Festival de Inverno. Segundo Berenice Menegale, o barítono teve “uma visão muito clara do que estava acontecendo, que os alunos conheciam a música até o século XIX, muito pouca coisa do século XX” e que sugeriria que a grande contribuição do Festival seria se “nós passássemos a dar maior ênfase na música contemporânea, na música brasileira”⁹⁶.

A partir desse momento, uma série de modificações seriam, aos poucos, introduzidas. Há uma transição em relação à origem dos músicos/mestres convidados: enquanto antes havia um forte referencial europeu, nomes estrangeiros que veiculavam um conhecimento atualizado, num segundo momento, à medida que se avançava nos anos 70, privilegiavam-se os compositores brasileiros e latino-americanos. Também começou a experimentar uma produção musical nacional, “voltada para a execução de peças compostas dentro e para o Festival”⁹⁷. A partir de 1972, a coordenação do Festival encomendava a compositores brasileiros peças especialmente escritas para serem apresentadas no encerramento do evento. Além dessas encomendas, muitos músicos compunham durante a sua participação no Festival de Inverno⁹⁸. Nos cursos, a ênfase gradualmente se deslocaria de aspectos como a formação do instrumentista em direção aos problemas relacionados à criação musical. Diversos compositores seriam convidados a ministrar cursos e o Festival alcançaria um nível considerável de experimentalismo, configurando-se também como um espaço de vanguarda também no campo musical.⁹⁹

O Festival de Inverno passava a integrar uma espécie de rede composta por músicos de vanguarda, eventos e instituições. Em 1975, o compositor Gilberto Mendes

⁹⁵NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*.

⁹⁶Apud: LOVAGLIO, Vânia Carvalho. *Música contemporânea em Minas Gerais*, p.18.

⁹⁷PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical*, p.105.

⁹⁸LOVAGLIO, Vânia Carvalho. *Música contemporânea em Minas Gerais*.

⁹⁹PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical*.

comentaria sobre essas articulações:

Um belo exemplo da mencionada ajuda mútua entre os compositores presentes, do clima cordial e cooperação dominante, da consciência cada vez maior da necessidade de uma frente comum latino-americana, para firmar e fazer conhecida a sua nova música, sobretudo entre nós mesmos, americanos. Nesse sentido se identificam e colaboram um com o outro o Festival de Inverno de Ouro Preto e o Festival Música Nova de Santos.¹⁰⁰

Gilberto Mendes havia sido um dos signatários do *Manifesto Música Nova*, juntamente com Rogério Duprat e Damiano Cozzella, em 1963, e um dos organizadores do Festival Música Nova, em Santos, a partir de 1962. O festival santista era o principal espaço de manifestação da música de vanguarda. Outro espaço importante de articulação, que surgiria em 1971, eram os Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea. O evento, que teve sua primeira edição em Piriápolis (Uruguai), e que depois passaria a ser itinerante, além do caráter vanguardista, possuía um forte posicionamento político¹⁰¹.

Outro contato bastante enriquecedor para o Festival de Inverno e para a Fundação de Educação Artística foi com o Grupo de Compositores da Bahia, ligados à universidade soteropolitana. Dele participaram, entre outros, artistas como Ernst Widmer, Lindemberg Cardoso, Jamary de Oliveira, Walter Smetak, Rufo Herrera, Marco Antônio Guimarães e Tom Zé (este enveredaria pra a música popular)¹⁰². Desdobramentos importantes resultariam desses encontros.

Ainda nos anos 1950, com a fundação da Universidade da Bahia, formou-se um espaço de vanguarda artística e cultural derivada da política educacional do reitor Edgar Santos que investiu forte nos setores das ciências humanas e nas artes. Somou-se às iniciativas do reitor, que entendia que a Universidade deveria ser responsável tanto pela modernização urbano-industrial quanto pela “desprovincialização cultural” da Bahia, a fundação, por parte do governo estadual, do Museu de Arte Moderna. Em decorrência de tais políticas, reuniu-se na capital baiana uma gama de artistas e pensadores de vanguarda de outras regiões e países. Entre eles estavam Lina Bo Bardi, Smetak, Koellreutter, Yanka Rudska e Agostinho da Silva. Tal formação de uma *avant-*

¹⁰⁰MENDES, Gilberto. Compositores das Américas unidos no Festival de Ouro Preto. *A Tribuna*, Santos, 03 ago. 1975; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1976/Recortes.

¹⁰¹Sobre o Festival Música Nova e os Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea cf.: SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. *A utopia no horizonte da Música Nova*. Tese (Doutorado em História Social), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

¹⁰²NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*.

garde na Bahia seria essencial para a cultura brasileira, não somente para a baiana, devido ao contato de jovens estudantes e artistas que tiveram sua formação num ambiente de experimentação de vanguarda. Ali foi o berço dos tropicalistas e do cinema novo¹⁰³. O movimento de vanguarda na universidade baiana realizaria um diálogo constante com o Festival de Inverno, tanto na música quanto na dança.



Figura 25. Concerto na igreja de São Francisco de Assis. In: Festival de Inverno. *Correio Braziliense*, 28 jul. 1974¹⁰⁴.

Em 1971, Walter Smetak¹⁰⁵, do Grupo de Compositores da Bahia, faria outro concerto marcante na igreja de São Francisco de Assis.

Neste concerto, Smetak surpreende novamente o público presente com uma série de sons gravados, captadores e imãs tocados num piano sem as teclas e ele próprio tocando um órgão elétrico. Seria mais um concerto de música contemporânea, porém, a frequência alcançada pelos sons produzidos fez com que todo o prédio da Igreja de São Francisco de Assis vibrasse, juntamente, com os lustres e vitrais. Não demorou muito para que boa parte do público presente saísse em disparada para fora da igreja.¹⁰⁶

Este incidente provocou a proibição, pela Arquidiocese de Mariana, de

¹⁰³RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

¹⁰⁴Apesar da foto ter sido publicada em 1974, ela foi tirada em momento anterior à proibição de concertos de músicas não sacras nas igrejas de Ouro Preto.

¹⁰⁵Anton Walter Smetak, suíço com formação em Zurique e em Salzburgo (Áustria), emigraria para o Brasil devido à dificuldades financeiras e ao “clima hostil”, “potencializado pelos crescentes rumores de guerra, crise econômica, intolerância com as diferenças estimuladas pela ascensão do nazismo”. Seu primeiro destino no Brasil foi Porto Alegre, em 1937, onde trabalharia na orquestra da Rádio Farroupilha. Após passagem pelo Rio de Janeiro e por São Paulo, seria convidado por Koellreutter para lecionar nos Seminários de Música da Bahia, em 1957. SCARASSATTI, Marco Antônio Farias. *Walter Smetak: o alquimista dos sons*. São Paulo: Perspectiva/SESC-SP, 2008.

¹⁰⁶SCARASSATTI, Marco Antônio Farias. *Walter Smetak*, p.59.

realização de concertos nas igrejas ouro-pretanas¹⁰⁷. Até então, a igreja de São Francisco de Assis era um local constantemente utilizado para os concertos do Festival de Inverno, como podemos ver na imagem acima (figura 25). Por muitos anos foram vetadas apresentações nos templos. Só seriam permitidos concertos de música sacra¹⁰⁸.

Walter Smetak ministrou, ao lado de Ernst Widmer, o curso “Música Nova – composição e informação”¹⁰⁹. O próprio título indica o caráter informativo da oficina. O intuito era atualizar os estudantes sobre as novas técnicas de composição musical. Desta oficina e da montagem de *Orbis Factor*, de Aylton Escobar, participaria o paranaense Arrigo Barnabé, que o marcaria fortemente e ressoaria na sua trajetória. O músico abandonaria o curso de Arquitetura na USP e ingressaria no de Música, na mesma instituição, em 1975. Contudo, como reflexo da estrutura daquela escola, desistiria do curso, em 1978, pois, “segundo afirma, teria sido desestimulado a compor e tocar”¹¹⁰. Dois anos depois, Arrigo Barnabé lançaria o seu primeiro disco, *Clara Crocodilo*, que causou bastante impacto no cenário da música popular urbana brasileira. Arrigo Barnabé é apontado como o primeiro compositor popular a utilizar sistematicamente os procedimentos da composição serial e do atonalismo livre¹¹¹.

Retornando ao concerto de Smetak, uma das razões do espanto de alguns e do fascínio de outros não era necessariamente o caráter heterodoxo da performance, mas o instrumental utilizado. O músico suíço, que tinha como foco de suas pesquisas o microtonalismo, ficaria conhecido nacional e internacionalmente pela criação de novos instrumentos musicais. Para ele, segundo Antonio Risério, era “preciso criar novos instrumentos para uma nova música, ou para um novo som”¹¹². As *Plásticas Sonoras*,

¹⁰⁷STARLING, Heloisa. Coisas que ficaram muito tempo por dizer: a trajetória do Living Theatre no Brasil. In: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008. p.15-39.

¹⁰⁸*O Arquidiocesano*, Mariana, 10 dez. 1972, p.03.

¹⁰⁹Catálogo; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1971/1. O suíço Ernst Widmer veio para o Brasil em 1956, a convite de H. J. Koellreutter para lecionar Teoria da Música e Regência Coral nos Seminários de Música da UFBA. Após a saída de Koellreutter, Widmer assumiria a cátedra de Composição, em 1966. RIBEIRO, Artur Andrés. *Uakti: um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2004.

¹¹⁰CAVAZOTTI, André. O serialismo e o atonalismo livre aportam na MPB: as canções do LP Clara Crocodilo de Arrigo Barnabé. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, v.1, p. 5-15, 2000, p.06.

¹¹¹Segundo André Cavazotti, “O LP *Clara Crocodilo* ocupa lugar *sui generis* na música popular urbana brasileira. Ao discorrer no texto poético sobre uma realidade social específica e estranha aos temas da música popular de então (a marginália paulistana na década de 70) e ao utilizar no texto musical a técnica composicional serial, Arrigo Barnabé produziu uma obra complexa. Na sua unidade entre texto poético e musical e ao lançar mão de recursos composicionais fora do ordinário, o LP *Clara Crocodilo* abre-se a perspectivas analíticas e assume conotações históricas que ultrapassam o mero fruir do entretenimento e justificam as hipérboles que a imprensa tem dedicado ao compositor”. CAVAZOTTI, André. *O serialismo e o atonalismo livre aportam na MPB*, p.13.

¹¹²RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*, p.108.

como Smetak batizara, integrava aspectos sonoros, simbólicos e plásticos.

Ao construir na forma e na cor das suas plásticas uma rede de significações referentes a mitos e símbolos de culturas diversas, intermediando-as pela atuação performática às possibilidades sonoras instrumentais, Smetak transpõe a condição de instrumento musical, pura e simplesmente, para alcançar a condição de objetos de interação sonora.¹¹³

Em 1971, conforme Heloisa Starling, um dos alunos, o violoncelista belo-horizontino Marco Antônio Guimarães, após ter assistido o concerto de Smetak teria decidido criar uma oficina instrumental semelhante à do suíço¹¹⁴. No entanto, a relação entre os dois datava da segunda metade da década de 1960. Segundo Marco Antônio Guimarães:

Em Salvador eu descobri que no porão da Escola de Música tinha um cara construindo instrumentos e fui lá saber o que era. Fiquei atordoado: era o violoncelista Walter Smetak, cercado por centenas de instrumentos esquisitos, extremamente coloridos. A minha vida mudou quando entrei naquele porão.¹¹⁵

Marco Antônio Guimarães, em 1966, foi para a Bahia estudar regência e fagote, atraído pela inovadora experiência cultural e artística que estava ocorrendo em Salvador. Lá ele teria contato com toda a efervescência vanguardista, vindo a participar do Grupo de Compositores da Bahia. Em 1971, retorna à Belo Horizonte, onde fica por dois anos, integrando a Orquestra Sinfônica da UFMG. É nesse momento em que ele está morando na capital mineira, que coincide com o concerto de Smetak em Ouro Preto, que Marco Antônio cria seus primeiros instrumentos. Após três anos em São Paulo, como violoncelista da Orquestra Sinfônica daquele estado, retorna à Belo Horizonte, em 1976.¹¹⁶

Naquele ano, Marco Antônio e Rufo Herrera seriam convidados a ministrarem a “Oficina de Música” no Festival de Inverno, que era uma concepção didática diferente dos cursos, propunha uma dinâmica de criação e pesquisa, cujos conteúdos trabalhados eram a “pesquisa musical, pesquisa instrumental, música coletiva e improvisação coletiva visando desenvolvimento da criatividade e percepção”. Na oficina seriam realizados estudos sobre “criação e construção de instrumentos musicais”. A

¹¹³SCARASSATTI, Marco Antônio Farias. *Walter Smetak*, p.35.

¹¹⁴STARLING, Heloisa. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer*.

¹¹⁵Apud: RIBEIRO, Artur Andrés. *Uakti*, p.41.

¹¹⁶RIBEIRO, Artur Andrés. *Uakti*.

coordenação do setor ia ainda mais além na proposta: enviaria correspondência aos inscritos pedindo que criassem, construísem e levassem para o Festival de Inverno um objeto sonoro. Esses objetos sonoros e os instrumentos musicais criados por Marco Antônio seriam utilizados durante a oficina em trabalhos coletivos.¹¹⁷ Deste Festival, participariam também Artur Andrés Ribeiro e Paulo Sérgio Santos¹¹⁸ que, juntamente com Décio de Souza Ramos Filho e o próprio Marco Antônio Guimarães, fundariam, mais tarde, o grupo Uakti – Oficina Instrumental.

Nesta mesma oficina, através das proposições de Rufo Herrera, era iniciado outro trabalho inovador: o Grupo Oficcina Multimédia. O músico e compositor argentino Rufo Herrera, depois de viajar vários anos pela América do Sul, foi morar em Salvador, entre 1963 e 1977, onde integrou o Grupo de Compositores da Bahia. Em 1977, após o contato com o Festival de Inverno, assim como Marco Antônio Guimarães, passou a lecionar na Fundação de Educação Artística¹¹⁹. Muitos dos alunos que participaram do Festival de Inverno de 1976, com Rufo, retornaram no ano seguinte para cursar a oficina de “arte integrada” proposta por ele e batizada como Oficina Multimédia. Para Rufo Herrera, haveria uma contradição entre a os avanços sonoros da música contemporânea e a postura dos intérpretes no palco, a forma da performance dos concertos estariam ultrapassadas. Desta forma, o argentino buscava reformular as relações entre a música e cena¹²⁰. A proposta de Rufo era “abordar a criação com um visão integral, tomando como princípio o fato de que todas as formas de expressão artística possuem elementos análogos de estruturação, tendo como ponto de unidade o conteúdo estético inerente à obra de arte”¹²¹.

Aos alunos de 1976 somaram-se outros nas oficinas dos dois anos seguintes¹²². Em 1977, a Fundação de Educação Artística cede suas dependências para que os participantes ensaiassem. Vínculo físico que permaneceria até 1997, quando o grupo conseguiu adquirir sua sede própria. A sua primeira apresentação, *Sinfonia de Ré-Fazer*, composição do Rufo Herrera, aconteceu em 1978, como resultado final da oficina realizada no Festival de Inverno. Além de estreia do Grupo Oficcina Multimédia, esse

¹¹⁷Oficina de Música (manuscrito); BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1976/1, pasta 1.7.

¹¹⁸[Lista de alunos - Música]; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1976/1, pasta 1.2.

¹¹⁹RIBEIRO, Artur Andrés. *Uakti*. Atualmente, Rufo Herrera é professor da UFOP, universidade que lhe concedeu o título de doutor *honoris causa*.

¹²⁰PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical*.

¹²¹HERRERA, Rufo. “Prefácio”. In: MEDEIROS, Ione de. *Grupo Oficcina Multimédia: 30 anos de integração das artes no teatro*. Belo Horizonte: I. T. Medeiros, 2007, p.10.

¹²²Conforme Rufo Herrera, em entrevista cedida a Guilherme Paoliello, realizada em 1º de março de 2006. In: PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical*, [Anexos].

espetáculo foi também quando se realizou as primeiras apresentações com os instrumentos criados por Marco Antônio Guimarães. Os instrumentos não eram utilizados apenas sonoramente, mas faziam parte da própria concepção estética do cenário, como lembra Paulo Santos, que viria a integrar o Uakti:

Os instrumentos estavam na Fundação de Educação Artística, sob a guarda de Rufo Herrera e Benrenice Menegale. Rufo começou então a montar um grupo, do qual participei, durante o Festival de Inverno de Ouro Preto (...). Rufo compôs, então, a Sinfonia em Ré-Fazer, que era um trabalho que utilizava os instrumentos do Marco... era engraçado, porque o Rufo tem uma concepção plástica, e formou-se um totem com aqueles instrumentos. Era interessante, pois juntando peça a peça, cada pessoa ia colocando instrumentos por instrumento, num processo ritualístico.. a gente ia formando a estrutura... o Chori smetano era a cabeça do totem.¹²³

Nessa época, Marco Antônio Guimarães montaria uma oficina de criação de instrumentos nas dependências da Fundação de Educação Artística. Eram realizados ensaios abertos de um grupo inicial que visavam realizar pesquisas exploratórias de práticas de performance, em que músicos de diferentes formações improvisavam com os novos instrumentos. Naquele espaço surgiria o Uakti, grupo caracterizado pela criação e utilização de instrumentos construídos a partir de materiais como cabaças, tubos de PVC, objetos do cotidiano e até mesmo água.¹²⁴

Conforme Paoliello, iniciaria, por volta de 1977, um novo ciclo na trajetória da Fundação de Educação Artística. Estabelecendo-se uma abertura ainda mais profunda em termos pedagógicos do que a idealizada pelo grupo fundador. Nesse momento ocorreria a saída de alguns dos professores integrantes do grupo inicial – Sérgio Magnani e Eduardo Hazan – e a chegada de duas figuras decisivas naquele momento: Marco Antônio Guimarães e Rufo Herrera. Ambos participariam como professores do Festival de Inverno de 1976 (e dos anos seguintes), vindo posteriormente trabalhar na FEA. É iniciada, a partir daí a “implementação de uma pedagogia essencialmente experimental, centralizada na questão da criação” que seria, conforme o autor, “reflexo não apenas do ambiente dos Festivais de Inverno e do pensamento de vanguarda, mas também uma tendência mais ou menos geral na educação musical daquele momento”¹²⁵.

Em sua pesquisa, Guilherme Paoliello buscou investigar o papel da Fundação de Educação Artística na circulação da linguagem musical, especialmente a erudita

¹²³Apud: RIBEIRO, Artur Andrés. *Uakti*, p.44.

¹²⁴Sobre o grupo Uakti, sua obra e os instrumentos criados cf.: RIBEIRO, Artur Andrés. *Uakti*.

¹²⁵PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical*, p.120.

contemporânea. Para o autor, havia dois canais onde ocorria essa circulação e que possibilitavam o fluxo de significados entre diferentes sujeitos e instituições: a via da produção cultural e a via da escolarização. Nesse sentido, Paoliello demonstrou uma série de interações e diálogos entre as duas instâncias: o Festival de Inverno e a Fundação de Educação Artística.¹²⁶

Cabe salientarmos que o próprio Conservatório de Música da UFMG (renomeado como Escola de Música em 1972), marcado pelo conservadorismo e pela presença militar, passou a dialogar com a música contemporânea a partir de meados da década de 1970, principalmente após a entrada de Berenice Menegale como professora da instituição e em função da participação de seus alunos nos Festivais de Inverno.

A FEA foi, durante as décadas de 1970 e 1980, um dos destaques no campo da música erudita contemporânea. Além dos Festivais de Inverno, promovia os Encontros de Compositores Latino-americanos, nos anos 1980. Há uma relação entre o Festival e a Fundação que queremos chamar a atenção aqui. Primeiramente, o setor de música do Festival de Inverno teria adquirido um caráter vanguardista e alcançado sucesso no setor devido a coordenação da FEA, uma escola com liberdade de ensino e mais afeita a inovação didática e musical. Segundo, o Festival foi canal privilegiado que possibilitou o contato e a articulação da Fundação com instituições e artistas de relevo. Ambos cresceram juntos. Contudo, se não fosse a encampação do evento pela reitoria da UFMG, tornando-o um projeto de extensão universitária de grande porte, o resultado não teria sido o mesmo. Sem a força institucional da UFMG, a Fundação provavelmente não teria conseguido trazer nem uma mínima parte de todos os músicos, compositores e professores que participaram dos Festivais de Inverno, que dificilmente teria passado das primeiras edições.

Há, também, uma diferença no comportamento dos setores de música e de artes plásticas. A Escola de Belas Artes manteve uma tendência de valorizar e afirmar os artistas plásticos/mestres ligados à cena belo-horizontina. Nesse sentido, sempre houve nesse setor do Festival de Inverno a predominância de professores mineiros ou residentes em Minas. A Fundação de Educação Artística, ao contrário, valorizava a presença de músicos/mestres estrangeiros e de outros estados. No setor de música do evento, sempre houve, no período pesquisado, uma maioria de professores residentes fora do estado. Não é uma crítica à qualidade ou à capacitação dos artistas/mestres

¹²⁶PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical*.

mineiros, mas, com o passar dos anos, dificilmente eram vistos, no campo de artes plásticas, professores que vinham de outros estados ou do exterior. Para esse setor do evento, o Festival como espaço de intercâmbio e mediação era mais reduzido, em razão de suas escolhas. Ao contrário, para o setor de música esse canal era cada vez mais dinâmico e enriquecedor, no sentido de intercâmbio cultural. A Fundação de Educação Artística buscava aproveitar ao máximo as oportunidades que lhe eram oferecidas: trazia professores e compositores estrangeiros e de outros estados, encomendava composições a serem estreadas no Festival, experimentava, articulava.

c) *Teatro e Dança*

O teatro esteve presente no Festival de Inverno desde a primeira edição, por meio da apresentação de espetáculos. Mas somente em 1969 surgiram cursos dedicados às artes cênicas. Por outro lado, se somarmos as diferentes manifestações cênicas (teatro, dança, títeres...), foi uma área bastante movimentada e que possibilitou o surgimento de grupos de relevo como o Corpo, o Giramundo e o Oficina Multimédia¹²⁷.

Diferentemente das artes plásticas e da música, a área de artes cênicas não possuía uma instituição específica, como a Escola de Belas Artes e a Fundação de Educação Artística, responsável pela sua coordenação durante o período pesquisado. Os cursos foram ministrados somente entre 1969 e 1976, pois, em 1977, a sede principal de Festival de Inverno foi Belo Horizonte, sendo ministrados somente os cursos de artes plásticas em Ouro Preto, e ao retornar no ano seguinte a parte de ensino ficaria restrita aos setores pioneiros: música e artes plásticas. Contudo, espetáculos de teatro e/ou dança foram apresentados em todos os anos.

O primeiro coordenador do setor, em 1970, foi Júlio Varella, que desde o primeiro Festival de Inverno foi um de seus principais organizadores e articuladores. Varella sempre foi bastante ligado às artes cênicas em Belo Horizonte, foi um dos fundadores do grupo Teatro Experimental, trabalhou no Teatro Universitário e no Teatro Marília, tornando-se um dos produtores culturais mais ativos do estado. Desta forma, Júlio Varella era um dos principais responsáveis em negociar e entrar em contato com os artistas e grupos de teatro que vinham à Ouro Preto para apresentações no Festival de

¹²⁷Outro grupo importante que tem seu surgimento ligado ao Festival de Inverno é o Galpão. Contudo, ele foge do nosso recorte, pois foi criado na década de 1980, quando o Festival não era mais realizado em Ouro Preto. Sobre este grupo cf.: MOREIRA, Eduardo Luz. *Grupo Galpão: uma história de encontros*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2010.

Inverno. Como trabalhava no Teatro Marília, na capital mineira, aproveitava os contatos e tentava conciliar apresentações de artistas e grupos no Festival e em Belo Horizonte. No setor de teatro ele era a principal referência.

Em 1971, a coordenação ficaria a cargo de Sílvia Orthof, diretora do Teatro do SESI, de Brasília. Entre 1972 e 1974, o responsável foi Ítalo Mudado, professor da Faculdade de Letras da UFMG e diretor do Teatro Clássico, na capital mineira. Em 1975 e 1976, houve uma coordenação específica para o curso de dança, sob a direção de Dulce Beltrão Viegas, do Studio Ana Pavlova, de Belo Horizonte. Haydée Bitencourt, diretora do Teatro Universitário (TU) da UFMG, coordenou o setor de teatro em 1975. No ano seguinte, o curso de teatro seria mais específico: Teatro de Bonecos, sob a coordenação de Álvaro Apocalypse, artista plástico, professor da Escola de Belas Artes e fundador do grupo Giramundo.

Não havia, desta forma, como nos dois setores apresentados anteriormente, um projeto em médio prazo, ou melhor, uma instituição (como a EBA e a FEA) que projetava no Festival de Inverno um espaço de formação, de intercâmbio e de experimentação na área cênica. Os cursos de teatro e de dança, assim como vários outros, eram criados em razão da demanda e do crescimento do Festival, abertos conforme surgiam as necessidades de diversificação e ampliação no número de vagas. O próprio Teatro Universitário, que se apresentava todos os anos no evento, não aproveitou de forma sistemática o espaço, se comparado com a Escola de Belas Artes e a Fundação de Educação Artística em relação ao Festival. Embora a estreia das peças produzidas pelo TU fossem realizadas no Festival¹²⁸.

O primeiro curso de teatro é um exemplo desse fato. Em 1969, com o intuito de promover uma maior integração com os moradores de Ouro Preto, a organização do Festival havia decidido realizar um espetáculo teatral encenado somente por jovens atores locais. Eles ensaiariam a peça *Os Irmãos das Almas*, de Martins Penna, durante o mês de julho e apresentariam no final do evento. Como, ao abrir as inscrições para selecionar os atores, a procura foi grande, mais de cem candidatos, a direção do Festival decidiu criar o Curso Experimental de Teatro. Além da peça, foi apresentado pelos alunos um jogral¹²⁹. O curso foi ministrado por Geraldo Maia, do Teatro Universitário. A direção ficaria a cargo de Bennet Oberstein, ator norte-americano e, na época,

¹²⁸CARMO, Dinorah. Saudades do Júlio Varella. In: ARAGÃO, José Carlos. *Júlio Varella: 50 anos fazendo arte*. Belo Horizonte: Comercial O Lutador, 2009, p.220.

¹²⁹O 3º Festival de Inverno [Separata da *Revista da UFMG*, n.18, 1968/1969], p.18; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1969/1, pasta 1.3.

doutorando em Teatro, que viera ao Brasil para participar do curso de Cultura Brasileira do Festival de Inverno. Ele foi indicado para a direção pelo mineiro Heitor Martins, que lecionava literatura brasileira na Universidade de Indiana.¹³⁰

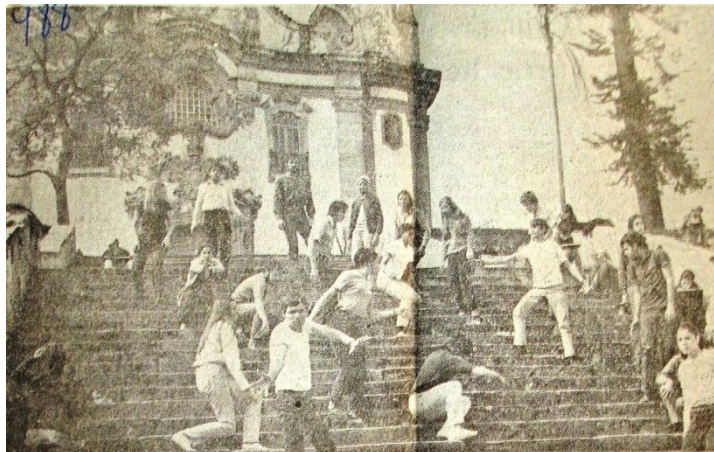


Figura 26. Nas escadarias da igreja do Carmo, alunos do curso de teatro ensaiam para a apresentação de “Ciranda de Vila Rica”. In: Ciranda, atração do Festival. *Estado de Minas*, 17 jul.1970.

Esse curso teve um desdobramento importante. Alguns de seus participantes criaram o Grupo Experimental de Teatro de Ouro Preto, o GETOP. Vários deles já possuíam alguma experiência com teatro nos grupos da Escola de Farmácia e do Grêmio Literário Tristão de Ataíde (GLTA), mas a partir do novo grupo vislumbravam novas possibilidades, tanto de realizar um teatro menos tradicional como movimentar a cena ouro-pretana.

Os membros do grupo continuariam fazendo os cursos do Festival e chegariam ao seu ápice em 1971, quando se apresentaram na abertura do evento. Neste ano, eles se aproximariam dos membros do grupo Living Theatre, com quem realizariam uma série de oficinas, onde eram trabalhadas e discutidas questões como a crítica ao espaço cênico tradicional, liberação corporal e desrepressão, que seriam incorporadas na peça apresentada no Festival¹³¹.

Victor Godoy, um dos integrantes do grupo, afirma que o Living Theatre foi uma grande descoberta para o crescimento do GETOP, mas também foi a origem de seu fim, pois

A liberdade que eles nos colocou em termos de palco (...) fez com que a gente realmente... mudasse totalmente essa forma [tradicional de

¹³⁰Festival. *O Diário*, Belo Horizonte, 29 jul. 1969; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1969/Recortes.

¹³¹A relação entre o GETOP e o Living será abordada com maiores detalhes no item 4.2.

fazer teatro] e avançasse nessa forma até um momento em que a gente não conseguiu controlar um certo excesso em trabalhar o teatro de uma forma muito livre e aí a coisa se esvaneceu como fumaça no ar.¹³²

Nesse mesmo Festival, vários membros do GETOP participariam do curso de teatro com o Amir Haddad, que ministrou a parte de Interpretação e Prática. Essa oficina também teria um papel definidor no desmembramento do grupo. Segundo Victor Godoy,

ele trabalhou muito essa coisa do emocional e do vivencial. Isso realmente mexeu muito com as pessoas. (...) E a coisa chegou num ponto que realmente perdeu-se o controle mais uma vez. E eu até perguntei pra ele. Ele percebeu que estava chegando numa coisa perigosa e falou: “paciência”. E, a partir daquele dia, o GETOP explodiu mesmo. As pessoas pegaram... muita gente pegou a estrada, foi embora. E a gente nunca mais conseguiu fazer nem uma coisa formal nem uma coisa experimental.¹³³

Ainda em 1971, em razão de experiências marcantes vividas em função do teatro, o grupo se desfez. Muitos pegaram a estrada, indo embora de Ouro Preto. Um de seus membros, João Batista Penna, mais conhecido por Tatu Penna, em 1969 ou 1970, já havia saído da cidade. Abandonou o curso de engenharia na Escola de Minas e foi estudar teatro na atual UNIRIO, na capital fluminense. Além de fazer o curso de teatro, viajou por grande parte da América do Sul, retornando à Ouro Preto em meados da década de 1970. De volta à terra natal e com o apoio da prefeitura, montou o grupo Palco & Rua¹³⁴, que “surgiu de debates sobre teatro e de participação de jovens de Ouro Preto no Festival de Inverno”.¹³⁵ O grupo se tornaria uma das principais referências teatrais da cidade até a década de 1990. O Palco & Rua apresentou um espetáculo no Festival de Inverno de 1979.

No campo da dança, o Festival de Inverno e as Oficinas de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia foram os eventos mais importantes da década de 1970, o que transformava tanto a UFMG quanto a UFBA em “centro aglutinador e difusor da criação artística”¹³⁶. Não por acaso, havia um diálogo entre essas duas instituições. Além de grupos de dança baianos, pelo menos dois professores

¹³²Entrevista com Victor Godoy e Osmar Alves de Oliveira Júnior (Quelé), em novembro de 2011, cedida à equipe da TV-UFOP.

¹³³Entrevista com Victor Godói e Osmar Alves de Oliveira Júnior (Quelé), em novembro de 2011, cedida à equipe da TV-UFOP.

¹³⁴Entrevista com João Batista Penna (Tatu Penna), em 30 de maio de 2012, cedida ao autor.

¹³⁵*Boletim*, Ouro Preto, n.11a, 11 jul. 1979; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1979/1.

¹³⁶AQUINO, Dulce. Anos 70, o Brasil e a Dança. In: RISÉRIO, Antonio *et al.* *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/ Itaú Cultural, 2005, p.102. Assim como os Seminários de Música, a Escola de Dança da UFBA foi criada e cresceu sob o signo da vanguarda. Cf.: RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*.

da UFBA vieram dar aulas de dança no Festival: Rolf Gelewski e Clyde Morgan. Outros professores que deram aula nos Festivais foram Klaus Vianna, Beverly Crook, Ruth Rachou e Marilene Martins.



Figura 27. Aula de dança no Morro da Forca. In: A volta do Festival a Ouro Preto. *Estado de Minas*, 30 jun. 1977.

Mas, o maior destaque nessa área foram os cursos dados pelos bailarinos do Ballet Contemporâneo da Cidade de Buenos Aires (1973 e 1974). Em 1972, Marilene Martins, diretora do grupo Transforma (Belo Horizonte), e Julio Varella viajaram, de fusca, até Buenos Aires para conhecer Oscar Araiz, coreógrafo da companhia argentina, e convidá-lo a participar do Festival de Inverno¹³⁷. Segundo Inês Bogéa, Araiz, mesmo em tempo de ditaduras, “voltava-se sem medo para as questões sociais, transfiguradas numa linguagem relativamente livre de panfletarismo”¹³⁸. Dos cursos participariam alguns alunos de Marilene Martins. Entre eles os irmãos Pederneiras. Rodrigo Pederneiras foi, em 1973, estudar na cidade portenha, sendo convidado por Araiz para participar de um espetáculo em 1975¹³⁹. Neste mesmo ano, seria fundado o Grupo Corpo, pelos irmãos Pederneiras. Eles estrearam em 1976, com o sucesso *Maria Maria*, coreografia de Araiz, roteiro de Fernando Brant e músicas de Milton Nascimento, especialmente compostas para o espetáculo¹⁴⁰.

Dois outros grupos cênicos surgidos em torno do Festival de Inverno não estavam ligados ao setor de teatro e dança, possuíram uma gênese multidisciplinar: o Giramundo e o Oficcina Multimédia. O Giramundo nasceu de maneira despreziosa.

¹³⁷ARAGÃO, José Carlos. *Júlio Varella: 50 anos fazendo arte*. Belo Horizonte: Comercial O Lutador, 2009.

¹³⁸BOGÉA, Inês. O Corpo, de lá para cá. In: BOGÉA, Inês (org.). *Oito ou nove ensaios sobre o grupo corpo*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naifi, 2007, p.22.

¹³⁹REIS, Sérgio Rodrigo. *Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo: dança universal*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

¹⁴⁰BOGÉA, Inês. *O Corpo, de lá para cá*.

O artista plástico Álvaro Apocalypse havia feito alguns bonecos para encenações caseiras. Julio Varella, viu esses bonecos e convidou-o para apresentar uma peça no Teatro Marília.¹⁴¹ Em 1971, Álvaro Apocalypse, Terezinha Veloso e Maria do Carmo Vivacqua Martis (Madu), todos artistas plásticos e professores da UFMG e dos Festivais de Inverno, realizam o espetáculo de estreia do grupo Giramundo – teatro de bonecos.

Além de palco constante de apresentações do Giramundo, o Festival de Inverno foi um espaço privilegiado de intercâmbio através da realização de encontros internacionais de teatro de bonecos, integrantes da programação oficial do Festival. Em 1972, o grupo foi para a França participar do Festival Mundial de Teatro de Marionetes. Os artistas ressaltaram, no relatório direcionado à universidade, após o seu retorno, o contato que tiveram com as técnicas modernas de manipulação e montagem, que utilizariam artística e didaticamente como professores da universidade e os contatos e diálogos com marionetistas estrangeiros. Durante o evento foram realizados vários contatos visando à participação de grupos estrangeiros no Festival de Inverno do ano seguinte, no qual seria promovido o I Encontro Internacional de Teatro de Bonecos¹⁴². Foram realizados dois encontros, em 1973 e 1976, com participação de grupos do Brasil, Holanda, Argentina, Canadá, e França.

Em 1976, o Giramundo promoveu um curso de Teatro de Bonecos no Festival de Inverno, cuja apresentação final foi uma encenação que integrava também os cursos de Literatura e Música. Foi montada a ópera *El Retablo de Maese Pedro*, em comemoração aos cem anos de nascimento de seu autor, o espanhol Manuel de Falla. A escolha dessa peça fazia parte da política de valorização da música contemporânea pelo Festival¹⁴³. Em 1979, junto com Lindemberg Cardoso, do Grupo de Compositores da Bahia, os integrantes do Giramundo promoveram a oficina interdisciplinar Som/Forma/Movimento, que visava integrar esses elementos por meio do “potencial técnico e expressivo do teatro de bonecos”¹⁴⁴.

Num momento de transformações políticas e culturais, que possuíam diferentes ritmos e durações, os sujeitos buscavam novas linguagens para expressar as experiências que viviam. Como mostra Beatriz Vieira, a experiência histórica, em sua dimensão temporal, concentra todas as possibilidades de vivência temporal. Tanto o

¹⁴¹ARAGÃO, José Carlos. *Júlio Varella*.

¹⁴²Relatório: Festival Mondial de Théâtres de Marionnettes; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1973/3, pasta 3.5.

¹⁴³LOVAGLIO, Vânia Carvalho. *Música contemporânea em Minas Gerais*.

¹⁴⁴13º Festival de Inverno [material de divulgação dos cursos]; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1979/1.

presente cotidiano quanto o passado, tradição e memória, assim como os projetos de futuro ou sua ausência¹⁴⁵. No Festival de Inverno, podemos observar a confluência de diferentes temporalidades. Em seus cursos, tanto estudantes quanto professores buscavam apreender e experimentar novas linguagens artísticas, novas formas de expressar suas experiências, relacionadas às suas vivências do presente e do passado. Contudo, há também uma projeção em relação ao futuro, visto que o Festival de Inverno era um espaço de formação. Talvez não para todos, pois uma das características da experiência histórica da década de 1970 é a valorização do presente, do agora. Mas, a temporalidade referente ao futuro também pode ser pensada na própria valorização da arte de vanguarda que, de uma forma geral, busca em seus fundamentos a ruptura, ou seja, a transformação da arte. Transformação que pode se resumir somente ao caráter estético, como também pode ter em vista a transformação cultural, social ou pessoal.

2.4 “Projeto Rondon da Cultura”: o Festival de Inverno, a UFMG e o projeto de modernização da universidade no Brasil

Para analisarmos o fenômeno Festival de Inverno não podemos perder de vista a sua inserção no sistema universitário da época, sob o regime militar, e as transformações que sofreria durante esse período. Bandeira do movimento estudantil da década de 1960 e da militância em prol das reformas de base no período pré-golpe, a reforma universitária era vista como um dos passos para a revolução brasileira. A universidade deveria ser um dos agentes do desenvolvimento da nação, modernizando suas estruturas e aproximando-se do povo. Para Helena Bomeny, o binômio educação e desenvolvimento, que entrou em voga na década de 1950, tinha na escassez de vagas, na estruturação inorgânica da universidade e no caráter meramente profissionalizante algumas das barreiras que faziam que a educação e o desenvolvimento não andassem no mesmo passo. A sociedade modernizava-se, mas a Universidade não¹⁴⁶.

Algumas pretensões das esquerdas, como a reforma agrária e a universitária, seriam incorporadas e implementadas por setores do governo militar, mas de forma

¹⁴⁵VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

¹⁴⁶BOMENY, Helena. A reforma universitária de 1968: 25 anos depois. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v. 26, n. 26, p. 51-71, 1994. Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_26/rbcs26_04.htm>. Acesso em: 11 jul. 2011.

autoritária e conservadora. Desta forma, a reforma universitária passaria a ser um dos eixos da modernização conservadora realizada pelo regime. Não havia posições consensuais entre os governantes. As mudanças no ensino superior resultaram de disputas e negociações entre os diferentes segmentos da coalizão governista, que a partir de 1965 sofreriam pressão do movimento estudantil contra a política universitária do regime (como, por exemplo, os acordos MEC-USAID¹⁴⁷). Seu ápice ocorreu nas grandes passeatas de 1968¹⁴⁸, assim como na opinião pública, com o problema dos excedentes¹⁴⁹.

As discussões em torno da reforma universitária, a partir de 1966, teriam como ponto constante a tripla função – ensino, pesquisa e extensão –, o que simbolizava uma mudança de expectativa social sobre o ensino superior. A ideia desse tripé é a indissociabilidade entre pesquisa, ensino e extensão, que ainda hoje é base da organização da Universidade brasileira. Ela foi introduzida no país por Rudolph Atcon, técnico norte-americano a serviço do governo brasileiro, autor do conhecido *Relatório Atcon* (1965), que exerceu influência sobre as reformas realizadas pelos militares. Entretanto, na Lei Básica da Reforma Universitária,¹⁵⁰ a extensão aparece de forma secundária e a indissociabilidade é prevista somente entre a pesquisa e o ensino¹⁵¹.

Mas a reforma, que teve em 1968 a sua decretação, não se resume àquele ano. Mas sim a um processo na qual já se possuíam outros decretos e leis que se prosseguiu numa “série de medidas efetivadoras que vão desde a reforma de estatutos e regimentos, modificações e construções de edifícios, adaptações funcionais e arquitetônicas”, assim como “a implementação de novos currículos e novas formas de ensinar e novas concepções de instituição”.¹⁵²

A UFMG também estava inserida neste processo. Antes mesmo do golpe, Minas Gerais havia sido um dos polos de discussão, envolvendo a participação dos

¹⁴⁷A USAID (United States Agency for International Development), agência governamental norte-americana, criada em 1961, possuía como justificativa o auxílio ao desenvolvimento dos países pobres. A agência financiou, no país, programas voltados para as áreas de educação, pesquisa científica, segurança pública, habitação, agricultura, infraestrutura e formação de mercado de capitais. No Brasil, o órgão ficou bastante conhecido em razão dos acordos MEC-USAID, que foram alvos de protestos estudantis no final da década de 1960. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Modernizando a repressão: a Usaid e a polícia brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 30, n° 59, p. 237-266, 2010.

¹⁴⁸MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Os olhos do regime militar brasileiro nos *campi*: as assessorias de segurança e informações das universidades. *Topoi*. v.9, n.16, jan-jun.2008.

¹⁴⁹BOMENY, Helena. *A reforma universitária de 1968*.

¹⁵⁰Lei n° 5.540/68.

¹⁵¹NOGUEIRA, Maria das Dores Pimentel. *Políticas de extensão universitária brasileira*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2005.

¹⁵²BOMENY, Helena. *A reforma universitária de 1968*.

dirigentes universitários e de docentes, mais ativos sobre a reforma universitária¹⁵³. Entre as várias medidas para modernizar a universidade estavam a construção de seu *campus*, a criação dos departamentos e a implementação da pesquisa e da pós-graduação, transformando o próprio cotidiano da universidade¹⁵⁴. Na gestão de Aluísio Pimenta como reitor, entre fevereiro de 1964 e fevereiro de 1967, a UFMG construiu uma proposta de reforma interna, adaptando o modelo da Universidade de Brasília (UnB)¹⁵⁵. Mas diferente da UnB, que teve sua construção iniciada do zero, a UFMG, como a maioria das universidades de então, era composta por faculdades pré-existentes, independentes e dispersas pela cidade. Sua proposta criava soluções para dificuldades similares de outras instituições de ensino superior. Segundo Luiz Antônio Cunha, a UFMG tornou-se a “‘conexão mineira’ da difusão do modelo estrutural da Universidade de Brasília para as outras universidades, até mesmo para a legislação federal”¹⁵⁶.

Nesse horizonte de renovação entraria também em voga a busca da aproximação entre a universidade e a comunidade através da extensão. Essa aproximação não deveria ser somente num sentido – a universidade prestando serviços à população – mas de mão dupla, onde desse contato, dessa comunicação, gerasse subsídios para a pesquisa e para o ensino. Essa concepção de extensão enquanto retroalimentação das demais funções da universidade havia sido em parte delineada nas discussões sobre a reforma anteriores ao golpe e incorporada com termos diferentes. Conforme Maria das Dores Nogueira, a palavra “retroalimentação”, por exemplo, era melhor absorvida pela censura, substituindo o termo “comunicação”, vinculada às concepções de Paulo Freire. Para a autora, o governo militar incorporou várias propostas sobre extensão do movimento estudantil, que vinham sendo debatidas desde o começo da década de 1960. Elas possuíam como base as experiências promovidas por estudantes, como os centros populares de cultura, organizados pela União Nacional dos Estudantes, e os movimentos de alfabetização que se utilizavam dos métodos de Paulo Freire. Contudo, os militares teriam absorvido tais propostas injetando-lhes um caráter assistencialista, ligado aos ideais de desenvolvimento e segurança nacional, onde os

¹⁵³Segundo relato de Aluísio Pimenta. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage; NEVES, Lucília de Almeida. *Universidade Federal de Minas Gerais: memória de reitores (1961-1990)*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p.54.

¹⁵⁴BORGES, Maria Elisa Linhares. A reforma universitária de 1968: memórias da repressão e da resistência na UFMG. *História Oral*, v.11, n. 1-2, p.149-168, jan.-dez. 2008.

¹⁵⁵A Universidade de Brasília, planejada por Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira, foi fundada em 1962. Após o golpe civil-militar foi fortemente reprimida e muitos de seus professores foram expurgados.

¹⁵⁶CUNHA, Luiz Antônio. *A universidade reformanda: o golpe de 1964 e a modernização do ensino superior*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2007, p.110.

estudantes seriam apenas executores¹⁵⁷.

A análise acima é relativa à política do governo, observada numa escala nacional. Desta forma, é necessário que abordemos a extensão universitária na UFMG, mais especificamente a sua relação com o Festival de Inverno. No discurso de encerramento do primeiro Festival, o então vice-reitor, Leônidas Machado Magalhães, expõe a nova filosofia que a universidade procurava adotar em sua reestruturação:

A filosofia básica é que a Universidade deve funcionar como conjunto harmônico, integrado, para que possa cumprir adequadamente a sua missão de integrar-se na comunidade, a fim de prestar o melhor serviço social. Esta inserção deve ser feita, naturalmente, com o melhor entrosamento entre as 3 funções: ensino, pesquisa e extensão. A extensão universitária – em termos de cursos, conferências, palestras, seminários, congressos; prestação de serviço e em termos de atividades culturais como música, teatro, artes plásticas e cinema – realmente é um veículo que permite à Universidade moderna extrapolar-se para um plano que oferece maiores perspectivas que aquele adotado pela Universidade tradicional: possibilita-lhe alcançar pessoas que, em outras condições, não usufruiriam das atividades universitárias.¹⁵⁸

Pode-se perceber o intuito modernizante inserido na filosofia adotada pela UFMG e embasada no tripé ensino-pesquisa-extensão. Mas, se hoje essa já é uma estrutura presente em nossas universidades – embora muitas vezes a extensão fique em terceiro plano por parte dos acadêmicos e se valorize mais a pesquisa –, no final da década de 1960 a função fundamental da Universidade era a formação profissional. A extensão universitária, em termos gerais, era insipiente e normalmente, como podemos observar no discurso, a comunidade era mera receptora das ações, sejam elas artísticas ou de serviços prestados. Essa perspectiva fica mais evidente adiante no mesmo discurso: “Houve confirmação de que a comunidade reage bem em relação a um bom projeto de extensão universitária, pois o povo de Ouro Preto participou bastante das atividades culturais, prestigiando os espetáculos do Festival”¹⁵⁹. Entretanto, nesse momento, a extensão universitária ainda era, de certa forma, uma novidade, algo a ser trabalhado e refletido pelos dirigentes da instituição. Ela viria a ser mais debatida, em termos nacionais e locais, e ganhar mais corpo. Na UFMG, a Coordenação de Extensão Universitária foi criada pela reforma implementada por Aloísio Pimenta¹⁶⁰. Nesse

¹⁵⁷NOGUEIRA, Maria das Dores Pimentel. *Políticas de extensão universitária brasileira*.

¹⁵⁸Discurso de encerramento, p.1; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1967, pasta 1.1.

¹⁵⁹Discurso de encerramento, p.6; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1967, pasta 1.1.

¹⁶⁰PIMENTA, Aloísio. *Universidade: a destruição de uma experiência democrática*. Petrópolis: Vozes,

sentido pode-se perceber o crescimento da importância da extensão no interior da própria UFMG.

Os Festivais de Inverno de Ouro Preto tornaram-se, nesse contexto, uma experiência de relevo para o extensionismo dessa universidade, tanto pelo seu tamanho e desafio de mantê-lo como na constante busca pela sua integração com a comunidade local e de sentidos para sua existência e continuidade. A integração do evento com a população, da universidade com a comunidade, deixaria de ser apenas por meio dos espetáculos, mas também por via dos “festivais mirins” onde uma grande quantidade de crianças de Ouro Preto, juntamente com pais e professores, participava de atividades de educação artística.

A comunidade deixaria de ser um mero receptor, ao menos na teoria, como exposto acima, pois a própria concepção de extensão foi modificando-se para os dirigentes. A razão de ser do Festival, a partir de 1968, para os dirigentes universitários, passa a ser a Extensão, como foi colocado no texto intitulado “O Sentido do Festival de Inverno” distribuído à imprensa e integrante de materiais de divulgação dos festivais. O texto defende que a extensão visava não somente a integração interna da universidade, mas principalmente uma integração com a comunidade, o que deixaria a instituição mais flexível. Para seus autores, a Extensão era entendida como uma “idéia-força” que viria da própria universidade com o objetivo de “que suas portas sejam abertas a todos, alcançando pessoas que jamais sonhariam em beneficiar-se de suas atividades”¹⁶¹. Mas ressaltava também que essa deveria ser uma relação recíproca (retroalimentação). Nesse sentido, o texto afirmava que

A Universidade está tendo consciência, aos poucos de seu valor e vai colocando a Extensão em uma posição de relevo. Se a Universidade não quiser ficar fora da realidade que a cerca, não pode se limitar apenas ao sentido tradicional. Gradativamente transforma-se o ensino de graduação e, de modo intenso, a pós-graduação e a pesquisa vão adquirindo expressão no contexto universitário. Mas a Universidade não se moderniza, não se ajusta a realidade se não der também oportunidade à Extensão, como vem acontecendo com a Universidade Federal de Minas Gerais, que a considera como função básica.¹⁶²

Temos, desta forma, um Festival de Inverno que não é somente uma promoção cultural, um evento artístico, mas uma peça importante no processo de modernização

1984.

¹⁶¹O Sentido do Festival de Inverno; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1968/1, pasta 1.1.

¹⁶²O Sentido do Festival de Inverno; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1968/1, pasta 1.1.

ocorrido na UFMG. O Festival era seu projeto de extensão de maior vulto e repercussão, uma das maiores atividades de extensão universitária do país. A proeminência da política extensionista da universidade em relação ao Festival pode ser observada no cartaz da edição de 1970 (figura 28). Onde, diferente do material gráfico do primeiro Festival de Inverno (Figura 17), não há menção à Fundação de Educação Artística ou à Escola de Belas Artes como promotoras do evento, mas somente o nome do Conselho de Extensão da UFMG. O que é significativo do processo em que o Festival deixa de ser uma promoção das duas escolas com o apoio da Coordenadoria de Extensão para ser um evento de extensão da UFMG.



Figura 28. Cartaz do 4º Festival de Inverno, 1970.

Conforme o evento crescia, ano a ano, sua estrutura e os custos dele também cresciam, artistas e mestres de maior relevo eram convidados, maior quantidade de espetáculos apresentados, o número de participantes inscritos ampliava, o público flutuante era cada vez maior e a tensão com alguns setores da população também aumentavam. A instabilidade financeira para a organização do evento era permanente, o que proporcionava uma constante incerteza da realização do Festival seguinte. Apesar disso, a primeira vez que ele correu sério risco de não ser realizada foi em 1971, ano em que se reestruturaria o processo de levantamento de fundos para o Festival, entre outros pontos afetados.

Foi um ano crucial e que marcaria o início de sua grande fase de crescimento, de articulação interinstitucional e de visibilidade. Coincidentemente, tal guinada

ocorreria no mesmo ano em que seriam presos os integrantes do Living Theatre. Nos primeiros anos, o Festival conseguia manter-se basicamente com recursos próprios e principalmente do governo estadual, além da prefeitura de Ouro Preto, do Conselho Federal de Cultural e de algumas empresas não estatais. Havia, até aquele ano, o “fundo patrimonial” na UFMG que garantia a cobertura do déficit financeiro gerado pelo evento, mas ele seria extinto, colocando sob ameaça a realização da quinta edição¹⁶³. Sob risco da não continuidade da frutífera experiência, considerada então a maior promoção cultural do país, os dirigentes encontram uma fórmula que daria certo por alguns anos.



Figura 29. Folheto da campanha “Uma andorinha não faz verão”, 1973.

Aproveitando-se da ótima imagem que possuía o evento e da grande repercussão que estava tendo na imprensa, criaram uma estratégia para construir uma rede de apoios e de financiamento. Ela consistia, por um lado, na criação de uma comissão honorífica do Festival de Inverno e, por outro, de dividir a responsabilidade pela existência do Festival de Inverno. Um dos motes da universidade passava ser: “o Festival de Inverno é um programa da comunidade, organizado e coordenado pela Universidade Federal de Minas Gerais”¹⁶⁴. Ao colocar discursivamente que o projeto é da comunidade e não da universidade, mas somente coordenado por ela, os organizadores retiram a responsabilidade do financiamento das costas da UFMG e repassa-a para as empresas privadas e para os poderes públicos. Um exemplo desse

¹⁶³Falta de verbas ameaça o festival de Ouro Preto. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 mai. 1971; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1971/Recortes.

¹⁶⁴O que pode ser feito; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1972/5.

processo foi a campanha “*Uma andorinha só não faz verão*” (figura 29), promovida pela UFMG, em 1973, e que visava sensibilizar o empresariado em relação ao Festival e arrecadar verbas no setor privado para o financiamento do evento.

A função da UFMG seria, além de organizá-lo, a de mobilizar os diferentes setores produtivos de Minas Gerais e de outros estados para agregarem-se à iniciativa realizando doações. E também a de articular com os diversos órgãos e empresas públicas com possibilidades de financiamento, tais como o MEC, Embratur, os conselhos federal e estadual de cultura e bancos estatais. Desta forma, o Festival passaria a ser financiado por um consórcio congregando entidades públicas e privadas e de empresas que, “a cada ano, emprestam sua colaboração, seu prestígio, com maior intensidade”¹⁶⁵. As colaborações não eram necessariamente financeiras, podiam ser realizadas na forma de divulgação, empréstimo de materiais, liberação de funcionários ou apoio político.



Figura 30. O ministro da Educação e Cultura Jarbas Passarinho e o governador Rondon Pacheco, membros honoríficos do Festival de Inverno, 1973. In: Festival de Inverno. Minas Gerais, 06 jul. 1973.

Havia uma relação de trocas, podemos dizer, onde autoridades, mídia, empresas e entidades emprestavam o seu nome ao Festival de Inverno. Vinculavam-se ao evento que tão bem era falado pela imprensa nacional e nos círculos sociais e artísticos. Reciprocamente eles eram prestigiados com os seus nomes incluídos na Comissão Honorífica do Festival. A composição dessa comissão costumava ser bem ampla. Seu personagem principal era sempre o ministro da Educação e Cultura, ocupando a posição de Alto Patrocinador; em seguida vinham os Presidentes da

¹⁶⁵Ofício nº 06/71 [Ofício do Reitor ao presidente da Caixa Econômica do Estado de Minas Gerais]; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1971/2, pasta 2.1a.

Comissão: o governador de Minas Gerais, o presidente do Conselho Federal de Cultura e o Reitor da UFMG¹⁶⁶. As empresas privadas, estatais e os diversos órgãos e entidades entravam na lista de colaboradores, organizada da seguinte forma: colaboração nacional, internacional, especial e cooperação.

A comissão honorífica, além de prestigiar as autoridades que efetivamente colaboravam com o evento, era também uma ferramenta política utilizada pela reitoria para facilitar a colaboração de alguns órgãos, a liberação de recursos materiais, humanos e financeiros, assim como gerar opiniões favoráveis sejam de políticos, de religiosos ou da imprensa. Ela mexia com os egos. A inclusão de um grande número de jornalistas (34), tanto da imprensa de Belo Horizonte quanto dos principais veículos do país, visava diretamente uma maior divulgação e cobertura do evento e indiretamente gerar opiniões positivas e evitar as negativas.

A partir de 1972, outro mote explorado pela UFMG foi o do binômio Extensão Universitária e Turismo Cultural. Essa era uma relação já existente desde 1967, mas que, por razões conjunturais, seria trabalhada de forma exaustiva nos anos seguintes. Em busca de financiamentos internacionais, a reitoria fazia gestões junto à Organização dos Estados Americanos (OEA) e à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), contudo, naquele momento não seriam frutíferas. A OEA havia definido 1972 como o “Ano do Turismo nas Américas” e estava destinando verbas para diversos eventos na América Latina. Mas, apesar de diversas tentativas de contato, utilizando-se, inclusive, de relações pessoais com pessoas que pudessem estabelecer o diálogo com a entidade, a reitoria não conseguiria efetivá-lo¹⁶⁷. Junto à UNESCO, o contato foi intermediado pelo Conselho de Reitores das Universidades Brasileiras e a resposta não seria positiva, pois, a entidade já teria alocado todas as verbas para aquele ano¹⁶⁸. Porém, apesar da negativa seriam abertas portas para diálogos futuros, não relacionados necessariamente a questões financeiras.

Mesmo com a frustração de não poder contar com os recursos da OEA, a

¹⁶⁶Em 1971, a comissão foi composta por 93 pessoas. Entre elas políticos, embaixadores estrangeiros, diretores de instituições culturais, diretores de órgãos e empresas estatais, o arcebispo de Mariana, o pároco da Matriz de Antônio Dias de Ouro Preto, prefeitos das cidades envolvidas e 34 jornalistas, entre outros. Catálogo; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1971/1.

¹⁶⁷[Carta ao Prof. Aluísio, 12 jun. 1972]; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1972/4, Pasta 4.1b. [Carta de Júlio Varella à Neil Ribeiro da Silva, 07 jun. 1972]; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1972/4, pasta 4.1b. SC/577/71 [Ofício do Reitor da UFMG ao Diretor Nacional da OEA, 18 nov. 1971]; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1972/4, pasta 4.1b.

¹⁶⁸Ofício n. 1899/71 [do Conselho de Reitores ao Reitor da UFMG, 03 nov. 1971]; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1972/4, pasta 4.1b. Ofício n. 293/72 [do Conselho de Reitores ao Reitor da UFMG, 10 fev. 1972]; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1972/4, pasta 4.1b.

reitoria adotaria o turismo cultural como um dos pontos de referência na promoção do Festival. O evento passava a agregar diversas outras cidades históricas mineiras naquele ano e nos seguintes, com a manutenção da sede em Ouro Preto, onde permaneceriam os cursos e os principais espetáculos e exposições. Uma das intenções com essa iniciativa era também de redirecionar parte do grande fluxo de turistas que se deslocavam para Ouro Preto, que não possuía estrutura suficiente para receber tamanho público. As atividades do Festival de Inverno realizadas em outras cidades, que não Ouro Preto, ficavam sob a responsabilidade financeira dos municípios que as sediavam. Desta forma, a organização do Festival conseguia ampliar o tamanho e o impacto regional do evento sem maiores custos.

O propósito principal era vincular a questão do turismo à atividade extensionista da Universidade. A própria ideia de Extensão estava sendo revista e ampliada naquele momento, inserindo nela novas funções. A Extensão passava a ser vista como uma ferramenta de inserção da Universidade no processo de desenvolvimento regional e nacional¹⁶⁹. Esta nova perspectiva ia mais longe que as tentativas de definição, em âmbito nacional, da função da extensão na Universidade vista como “predominantemente *uma atividade universitária a serviço da comunidade* e, num processo reflexo, complemento às atividades de pesquisa e ensino através da análise das relações universidade/meio”¹⁷⁰. Mas diretamente ligada com a filosofia modernizante do governo. Desta forma, ao organizar o evento e levá-lo também a outras cidades, era incentivado o turismo cultural e conseqüentemente o desenvolvimento das cidades envolvidas e do estado. Contudo, a reitoria da UFMG procurou incorporar novas significações à ideia de turismo em sua vinculação com a universidade:

A extensão universitária, em termos de cultura, aproxima-se da idéia de “turismo cultural”, de acordo com a UNESCO: ambos envolvendo mensagem educativa – promoção, preservação, defesa, proteção, valorização, difusão do patrimônio cultural.

(...)

Pode significar a viagem eventual de pessoas às cidades históricas mineiras: visitar museus, apreciar a arquitetura, ver os trabalhos de Aleijadinho ou Athayde, conhecer as igrejas, frequentar um curso de arte, ou assistir um concerto. O mais importante, porém, é a criação de uma mentalidade nova, implicando a valorização, sob todos os aspectos, desse patrimônio. Deve ser considerado o fato de estarmos

¹⁶⁹Catálogo, p.5; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1971/1.

¹⁷⁰Definição resultante dos debates ocorridos no Seminário sobre Extensão Universitária, promovido pelo Conselho de Reitores das Universidades Brasileiras, realizado em Fortaleza no mês junho de 1972. Relatório Final – Seminário sobre Extensão Universitária, 1972; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1972/2, pasta 2.4.

no início da criação da infra-estrutura do turismo cultural.¹⁷¹

Ao aproximar a extensão universitária da concepção de turismo cultural da UNESCO, a promoção do turismo ganharia novos propósitos que não o simples turismo, mas também de ordem educativa e de preservação do patrimônio cultural.

O turismo, entretanto, assim como a reforma universitária, era um dos pontos de convergência entre o Festival de Inverno e o governo militar. Em 1966, foram criados a Empresa Brasileira de Turismo (Embratur) e o Conselho Nacional de Turismo, com o objetivo de regular e promover o turismo no país. Conforme a documentação produzida pela Embratur, citada por Louise Alfonso, o tema central era o turismo enquanto ferramenta de desenvolvimento nacional. Apesar de ter sido criada em 1966, foi somente na década de 1970 que a Embratur começou a estruturar a promoção turística no país. Para o governo federal, conforme a autora, além de promover o desenvolvimento econômico, o turismo podia auxiliar na construção da integração nacional, assim como veicular uma idéia positiva do país no exterior¹⁷². Nesse sentido, o turismo integrava também o processo de modernização conservadora promovido pelo governo.



Figura 31. Selo postal com o tema do Festival de Inverno, 1972.

Nos primeiros anos do Festival de Inverno, a principal parceria do evento, em termos de promoção do turismo, era o governo do estado, através da Hidrominas, empresa estatal responsável pelo setor em Minas Gerais. Em função do prestígio e de

¹⁷¹Catálogo, p.4; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1973/1.

¹⁷²ALFONSO, Louise Prado. *EMBRATUR* : formadora de imagens da nação brasileira. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

seu potencial turístico, tanto do evento quanto de Ouro Preto, o Festival de Inverno passou a constar do calendário turístico nacional, organizado pela Embratur, que passou a apoiar e patrocinar o evento. O prestígio do Festival de Inverno pode ser percebido numa série de quatro selos emitidos pela Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, cujo tema era o turismo. Apresentava, além do Festival (figura 30), o Círio de Nazaré (PA), a Lavagem do Bomfim (BA) e a Festa da Uva (RS)¹⁷³.

O Festival de Inverno era a maior e principal experiência extensionista da UFMG e com grande relevo nacional. Em 1972, no Seminário sobre Extensão Universitária, promovido pelo Conselho de Reitores, representantes da instituição mineira realizariam duas apresentações: “Extensão universitária como difusão cultural”, pelo prof. Roberto Lacerda, e “Festival de Inverno”, pelo professor e chefe de gabinete do reitor, Fábio do Nascimento Moura¹⁷⁴. Fábio Moura, um dos principais personagens envolvidos na organização e manutenção do evento, visto que estava diretamente ligado à reitoria e a questões administrativas da UFMG, encaminharia uma proposta, aprovada pelo Seminário, de que o Festival de Inverno passasse a envolver outras universidades brasileiras.

A participação das demais instituições de ensino dar-se-ia através da divulgação em âmbito local, liberação de professores convidados, estimulação e envio de seus alunos para os cursos e de grupos artísticos universitários para apresentações, sendo que estas deveriam, de preferência, ser custeadas pela universidade de origem¹⁷⁵. No ano seguinte a esse seminário, cresceria de oito para trinta e quatro o número de universidades que participaram ou contribuiram de diversas formas com o Festival.¹⁷⁶ Elas eram reconhecidas por meio de inclusão na lista de “universidades participantes” incluída nos catálogos.

No campo das políticas culturais existentes no interior do governo militar, a UFMG procurava explorar estrategicamente as propostas de diferentes setores. Segundo Renato Ortiz, havia uma tensão entre setores do governo no que diz respeito às políticas culturais. O Conselho Federal da Cultura, criado em 1967, era composto por intelectuais tradicionais, críticos aos processos de modernização. As ações e os poucos recursos

¹⁷³EMPRESA BRASILEIRA DE CORREIOS E TELÉGRAFOS, Emissão Turismo; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1972/1, pasta 1.7.

¹⁷⁴LACERDA, Extensão universitária como difusão cultural; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1972/2, pasta 2.4. Festival de Inverno; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1972/2, pasta 2.4.

¹⁷⁵O que pode ser feito; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1972/5.

¹⁷⁶6º Festival de Inverno: catálogo; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1972/1. 7º Festival de Inverno: catálogo; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1973/1.

financeiros do Conselho estavam voltados para a preservação do patrimônio histórico e do folclore. Em contraposição, o MEC, por meio de seu Departamento de Assuntos Culturais (DAC-MEC)¹⁷⁷, responsável pela execução das políticas culturais, e da Fundação Nacional de Arte (Funarte)¹⁷⁸, enfatizavam as relações entre cultura e desenvolvimento. As diretrizes destas instituições apontavam para três aspectos: “o incentivo da produção, a dinamização dos circuitos de distribuição e o consumo de bens culturais”¹⁷⁹. Conforme o autor, esta corrente também insistia na necessidade de vincular o desenvolvimento cultural ao sistema de ensino. Tanto os órgãos conservadores quanto os desenvolvimentistas faziam parte do rol de financiadores do Festival de Inverno. O discurso e a defesa do patrimônio histórico de Ouro Preto contemplava aos primeiros enquanto as proposições que visavam o desenvolvimento e o grande volume de público do evento agradavam aos setores modernizantes.

Outra articulação importante para a manutenção do Festival de Inverno era realizada com as embaixadas e consulados de outros países. A organização do Festival normalmente conseguia que as instituições diplomáticas estrangeiras financiassem a vinda de artistas, professores e exposições de arte oriundas de seus respectivos países. Muitas vezes essa articulação dava-se por meio de instituições culturais como o Instituto Goethe e Aliança Francesa. Dessa forma, as participações de professores estrangeiros no Festival costumavam, até mesmo, ser menos dispendiosas que a de brasileiros.

Quando, por alguma razão, as embaixadas não subsidiavam a vinda de algum artista ou professor, era comum pedir auxílio financeiro, por meio de compra de passagens, ao Ministério das Relações Exteriores. O diálogo da UFMG com o órgão era comum, sendo Rubens Ricupero um dos principais interlocutores no Itamarati. Contudo, enquanto a organização estava interessada em possibilitar a participação de mestres estrangeiros no evento, o Festival era visto pelo ministério como uma ferramenta diplomática de propaganda no exterior. Em 1971, o Festival de Inverno chegou receber colaboração internacional de 10 países (Inglaterra, França, Estados Unidos, Portugal, Argentina, Bélgica, Iugoslávia, Canadá, Países Baixos e Alemanha) e da Unesco¹⁸⁰. O Itamarati fazia a divulgação do Festival por meio de suas embaixadas e consulados no

¹⁷⁷O órgão foi criado em 1970.

¹⁷⁸A Funarte foi criada em 1975.

¹⁷⁹ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006, p.115.

¹⁸⁰Catálogo do V Festival de Inverno; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1971/1.

exterior¹⁸¹, inclusive oferecendo bolsas para estudantes estrangeiros, como realizado no Peru¹⁸². Entre 1971 e 1976, foi oferecido um curso de Introdução à Cultura Brasileira direcionado especialmente para estudantes estrangeiros. Os inscritos eram, em sua maioria, oriundos de universidades norte-americanas.

Com as repercussões positivas das primeiras edições e as necessidades oriundas de seu crescimento, o Festival de Inverno mudava de configuração. De evento da Escola de Belas Artes e Fundação de Educação Artística a projeto de extensão ligado à reitoria da UFMG. Nesse processo, o Festival conquistava o seu “próprio”, segundo a terminologia de Certeau¹⁸³, um lugar circunscrito que servia de base para a gestão de suas relações com os poderes públicos, com a imprensa, com a igreja e com a comunidade local. Era esse lugar “próprio” que permitia a continuidade de um evento considerado por muitos como de resistência e que se diferenciava pela liberdade artística e pelo experimentalismo no ensino, pois conseguia criar estratégias que lhe permitia subverter, até determinado ponto, as redes de vigilância e os mecanismos de disciplina. Realizavam-se negociações, nem sempre explícitas que deixaram marcas de ambiguidade e contradição.

Nossa intenção, aqui, não é incensar a UFMG como uma instituição que resistiu bravamente à ditadura. Não queremos contribuir no fortalecimento do “mito da sociedade resistente”¹⁸⁴. Temos bem claros os problemas com esse tipo de construção discursiva, que faz parecer que toda a sociedade brasileira teria sido vítima do regime e resistido à ditadura. Em relação às instituições de ensino superior, Rodrigo Motta aponta que as universidades ocupavam, no planejamento estratégico do governo militar, um ponto fundamental, pois eram as formadoras das futuras elites e dos técnicos necessários para desenvolvimento econômico. Nesse sentido, o regime militar necessitava da cooperação dos dirigentes universitários. Para obter essa colaboração

¹⁸¹DDC/640.3(B46); BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1973/4, pasta 4.1a.

¹⁸²Becas para Ouro Preto. *La Prensa*, Lima, 28 mar. 1974, p.24; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1974/[arquivo digital, Projeto República].

¹⁸³CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

¹⁸⁴CORDEIRO, Janaína Martins. Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.22, n.43, jan.-jun 2009, p.85-104. Sobre esse debate cf.: REIS, Daniel Aarão. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. In: *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Bauru: Edusc, 2004, p.29-52. RIDENTI, Marcelo. Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilha para pesquisadores. In: *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Bauru: Edusc, 2004, p.53-65. ROLLEMBERG, Denise. Memória, opinião e cultura política: a Ordem dos Advogados do Brasil sob a Ditadura (1964-1974). In: REIS, Daniel Aarão; ROLLAND, Denis (Orgs.). *Modernidades Alternativas*. Rio de Janeiro: FGV, 2008, p. 57-96.

fazia pesar seu poder estatal:

Quem não assentisse poderia ser punido diretamente (aposentadorias compulsórias, demissões) ou indiretamente (perda de verba, protelação no atendimento de demandas). Nas batalhas travadas em torno da construção da memória do regime militar um dos temas mais candentes é o da resistência, que gerou mitos e mistificações. Nas Universidades brasileiras houve resistência contra o autoritarismo, especialmente proveniente do movimento estudantil e sindical. Mas houve também cooperação com as políticas do Estado autoritário. Não existiu a figura do Reitor ou do Diretor crítico em relação ao regime militar, pois eles seriam afastados imediatamente. No máximo houve algum espaço para jogos ambíguos e sutis de negociação, em que alguns dirigentes universitários se empenharam em proteger certos membros da comunidade universitária, mas sempre protestando apoio ao Estado.¹⁸⁵

Mais especificamente sobre a UFMG, Isabel Leite demonstra que a memória que tem sido construída a respeito da resistência da instituição ao regime, onde os dirigentes teriam garantido a não interferência externa dos militares, não condizia totalmente com a realidade¹⁸⁶. A autora examina, em seu artigo, os arquivos da AESI/UFMG. A AESI (Assessoria Especial de Segurança e Informações) fazia parte do sistema de espionagem, também chamado de “comunidade de informações”, existente durante o regime militar e estava diretamente ligada a Divisão de Segurança e Informações do MEC, subordinado ao SNI (Serviço Nacional de Informação). A principal tarefa da AESI era o “fornecimento de informações para alimentar o sistema de segurança e repressão”¹⁸⁷. Esse órgão não atuava diretamente na ação policial repressora, sua função era a de gerar, receber e fazer circular informações, dentro do sistema, sobre os estudantes, funcionários e professores da universidade. Utilizando a documentação desse órgão, Isabel Leite demonstra que, apesar da construção de uma memória de resistência e de não interferência dos militares no interior da UFMG, houve momentos de colaboração com o regime, como no caso da expulsão de estudantes vinculados a organizações de esquerda¹⁸⁸.

¹⁸⁵MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Os olhos do regime militar brasileiro nos campi: as assessorias de seguranças e informações das universidades. *Topoi*, v.9, n.16, jan.-jun. 2008, p.33.

¹⁸⁶LEITE, Isabel Cristina. “Apurando a subversão”: um estudo de caso sobre repressão na universidade pelos arquivos da AESI/UFMG. *Temporalidades*, Belo Horizonte, v.2, n.1, p.148-156, jan.-jul 2010. A autora faz referências às seguintes publicações: História de resistência. *Diversa*. Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, ano 5, n. 11, mai. 2007. Disponível em: <<http://www.ufmg.br/diversa/11/politica.html>>. RESENDE, Maria Efigênia Lage; NEVES, Lucília de Almeida. *Universidade Federal de Minas Gerais*.

¹⁸⁷MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Os olhos do regime militar brasileiro nos campi*, p.36.

¹⁸⁸A autora trabalha, neste artigo, com o grupo COLINA (Comandos de Libertação Nacional). LEITE,

Os relatos dos ex-reitores da UFMG ressaltam bastante que a instituição teria conseguido assegurar a autonomia universitária durante a ditadura¹⁸⁹. É nesse campo do embate para manter uma relativa autonomia institucional que podemos entrever o que teria sido a resistência de seus dirigentes frente o regime. Como ressaltou Rodrigo Motta, não havia reitores e diretores críticos ao regime, ou declaradamente contrários aos militares¹⁹⁰. O que havia, em nosso entender, eram dirigentes que não gostavam de ingerências externas, que prezavam a autonomia da universidade e a neutralidade científica. Nesse sentido, a UFMG teria alcançado um relativo sucesso, se comparada a outras instituições de ensino superior. Em 1969, após a cassação do reitor Gérson Boson¹⁹¹, teria sido realizada uma articulação entre professores favoráveis à autonomia e à reforma universitária com o intuito de conseguir que fosse nomeado um reitor sintonizado com essas ideias. O professor Ramayana Gazzinelli, em entrevista, ofereceu-nos uma visão das estratégias utilizadas por alguns professores da UFMG naquele momento:

Procuramos escolher o Marcelo Coelho. Era um cientista de bom nome. E era uma pessoa muito jovem, era professor assistente na Universidade. O cunhado dele era um dos generais poderosos da Revolução [Antônio Carlos Muricy, Chefe do Estado-Maior do Exército]. Então, nós falamos assim: – Nós vamos escolher o Marcelo e pôr ele na lista. E fizemos a lista que, se falhasse, qualquer um dos outros seria razoável. (...) Aí ele foi escolhido. (...) no período todo que nós passamos, qualquer problema mais grave de perseguição aos professores, ele telefonava direto para o Muricy.¹⁹²

Isabel Cristina. “*Apurando a subversão*”. Em relação ao Festival de Inverno de Ouro Preto, encontramos a indicação de somente três documentos no catálogo da AESI-UFMG. Num deles são solicitadas a programação e informações sobre as atividades (1974). Em outro consta o relatório do evento. No terceiro, é solicitado à organização do Festival o nome, a nacionalidade e outros dados dos alunos e professores estrangeiros que participariam do evento (1974). BU-UFMG, Col. Esp., AESI, cx. 1974/25, maço 27, folhas 348-351. Na documentação dos Festivais de Inverno, encontramos somente um documento referente à AESI/UFMG, que é exatamente a resposta à solicitação citada. No documento, assinado pelo professor Fábio do Nascimento Moura, em 11 de setembro de 1974, consta a lista e os dados dos estrangeiros que participaram do Festival de Inverno. [Carta de Fábio do Nascimento Moura ao chefe da AESI/UFMG]; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1974/5, pasta 5.2b.

¹⁸⁹RESENDE, Maria Efigênia Lage; NEVES, Lucília de Almeida. *Universidade Federal de Minas Gerais*.

¹⁹⁰MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Os olhos do regime militar brasileiro nos campi*, p.36.

¹⁹¹Gerson Boson foi reitor da UFMG entre 22 de fevereiro de 1967 e 13 de outubro de 1969. Boson foi aposentado compulsoriamente pela junta militar que estava no exercício da presidência da República naquele momento. RESENDE, Maria Efigênia Lage; NEVES, Lucília de Almeida. *Universidade Federal de Minas Gerais*.

¹⁹²Apud: BORGES, Maria Elisa Linhares. *A reforma universitária de 1968*, p.154-155. Até a promulgação da Lei 5.540/68, o sistema de eleição para reitores era realizado por meio de uma lista tríplice eleita pelo conselho universitário e enviada para que o presidente da República escolhesse um dos professores listados. A lei básica da reforma universitária aumentou de três para seis o número de integrantes da lista para a escolha do reitor. CUNHA, Luiz Antônio. *A universidade reformanda*.

O relato acima nos permite primeiramente observar duas características que o novo reitor deveria ter para buscar uma autonomia: era um cientista, o que indica uma certa ideia de isenção, certa neutralidade; e era jovem, fator que o aproximaria das propostas reformistas para a universidade. Além desses itens, o que mais chama atenção no trecho é a vinculação do reitor escolhido, Marcelo Coelho, com um dos principais generais do regime¹⁹³. Foi uma estratégia que proporcionou grande mobilidade aos dirigentes da UFMG. Contudo, outro fator importante contribuiu para que ela conquistasse sua relativa autonomia. Tanto os dirigentes da instituição quanto o governo possuíam um objetivo em comum: a modernização da universidade. A UFMG nesse quesito teve certo destaque em nível nacional. Essa proeminência proporcionava um lugar estratégico a partir do qual podia negociar com o regime e manter uma relativa autonomia. Mas também é possível pensarmos que algumas dessas conquistas tenham sido possíveis exatamente por essa ligação entre o reitor e os militares.

Nesse cenário, uma das ações que davam destaque à UFMG era justamente o Festival de Inverno. Inovador, de grandes proporções e com ampla repercussão na mídia, o Festival chegava a ser comparado como o “Projeto Rondon da Cultura”¹⁹⁴ e, como vimos, dialogava com as políticas culturais do governo. Mas, se o Festival de Inverno era um destaque da UFMG, tornava-se, conseqüentemente, também um destaque da modernização da universidade realizada pelos militares.

Com preceitos desenvolvimentistas, o governo militar que se implantou no país, em 1964, buscou promover um processo de modernização em diversas áreas, porém eram modernizações conservadoras. A área artística e cultural também foi alvo desse ímpeto de desenvolvimento. A criação de um sistema nacional de telecomunicações¹⁹⁵, a criação da Embrafilme, da Embratur, da Funarte, e a implementação da reforma universitária faziam parte desse processo. Vale lembrar que a Educação e a Cultura faziam parte do mesmo ministério, o MEC. Segundo Renato

¹⁹³Marcelo Coelho esteve à frente da reitoria entre 13 de dezembro de 1969 e 13 de dezembro de 1973. RESENDE, Maria Efigênia Lage; NEVES, Lucília de Almeida. *Universidade Federal de Minas Gerais*.

¹⁹⁴Vá neste inverno ao Festival de Ouro Preto. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 27 jun. 1970; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1970/Recortes. O Projeto Rondon foi o projeto de extensão universitária de maior vulto do governo militar. Criado em 1967, estava ligada diretamente às Forças Armadas e possuía como objetivos inculcar nos estudantes a ideologia da segurança nacional e inserir a universidade e os discentes no processo de desenvolvimento do país. Em cinco anos de projeto foram instalados 22 *campi* avançados, sendo a maioria na Amazônia e as demais em áreas consideradas estratégicas para a segurança nacional. Estes *campi* eram administrados por universidades de outras regiões e recebiam estudantes do país inteiro. NOGUEIRA, Maria das Dores Pimentel. *Políticas de extensão universitária brasileira*.

¹⁹⁵O setor de telecomunicações possuía, desde 1967, um ministério próprio. Porém, a criação de um sistema nacional de telecomunicações teve impactos importantes na área cultural, principalmente em relação à televisão.

Ortiz, o governo militar estimulava a cultura enquanto meio de atingir a integração nacional¹⁹⁶. Contudo, ressalta o autor, se por um lado a cultura devia ser estimulada, por outro, ela devia ficar sob controle estatal. Desta forma, temos a criação de instituições criadas pelo governo (Embratur, Funarte...), responsáveis por promover, financiar e estimular seus campos específicos. Entretanto, havia também a repressão e a censura como formas de controle sobre a produção cultural. Esse controle, claro, não era absoluto. Como ressalta Ortiz, “esta ideologia não se volta exclusivamente para a repressão, mas possui um lado ativo que serve de base para uma série de atividades desenvolvidas pelo Estado”¹⁹⁷.

Segundo Gustavo Alonso Ferreira, o mesmo governo que exilou artistas e censurou também procurou com eles negociar. Para o autor, a historiografia e a memória, ao ressaltarem somente a perspectiva da resistência e da repressão, deixam de “compreender como o regime negociou com uma parte considerável da sociedade, muitos deles ferrenhos opositores, no sentido de ganhar certa legitimidade”. Era um Estado autoritário e violento, mas que buscava a sua legitimação perante a sociedade, por meio de negociações, que normalmente são silenciadas¹⁹⁸. Não estamos, aqui, querendo defender a ditadura, mas sim apontar para a complexidade das relações político-culturais durante o período estudado. Tratamos, nesta pesquisa, tanto da resistência e da repressão quanto buscamos compreender os mecanismos de negociação entre governo e sociedade, pois todos são componentes da experiência histórica daquele momento.

A década de 1970 foi marcada, junto ao estímulo governamental à cultura, pela consolidação da indústria cultural no país¹⁹⁹. Vários autores comentam que diversos intelectuais e artistas teriam sido cooptados ou integrados à indústria cultural²⁰⁰. Para

¹⁹⁶ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. O conceito de integração nacional, construído pela ideologia de Segurança Nacional, é um dos pontos centrais da política do governo militar. A partir dessa concepção, a integração nacional de todas as regiões do país, política, econômica e culturalmente, era uma estratégia de defesa da soberania nacional em relação às possíveis invasões militares externas, assim como uma defesa contra o inimigo interno, os comunistas. O sistema de telecomunicações e a televisão foram essenciais nesse objetivo. No meio universitário, um exemplo de atividade que visava à integração nacional foi o Projeto Rondon.

¹⁹⁷ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*, p.83.

¹⁹⁸FERREIRA, Gustavo Alonso. *O píer da resistência: contracultura, tropicália e memória no Rio de Janeiro*. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/O_pier_da_resistencia.pdf>. Acesso: 10 mar. 2011.

¹⁹⁹ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

²⁰⁰Entre outros, cf.: ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, J; DELGADO, L. A. N. (org). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. (2ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização

Beatriz Vieira, essa foi uma das tensões presentes, entre intelectuais e artistas, na experiência cultural dos anos 1970. De um lado, a ampliação das oportunidades de atuação, mesmo que controlados, tanto na esfera privada quanto na pública, e, do outro, a posição de crítica à ditadura e ao sistema²⁰¹. Entendemos que, embora contraditórias, essas posições não eram inconciliáveis.

Brasileira, 2007.

²⁰¹VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A palavra perplexa*.

3
O FESTIVAL E A CIDADE:
DESBUNDE, REPRESSÃO E PARTICIPAÇÃO

&
em civismo a epifania
de heros
&
em turismo a epifania
de eros
&

(Affonso Ávila)

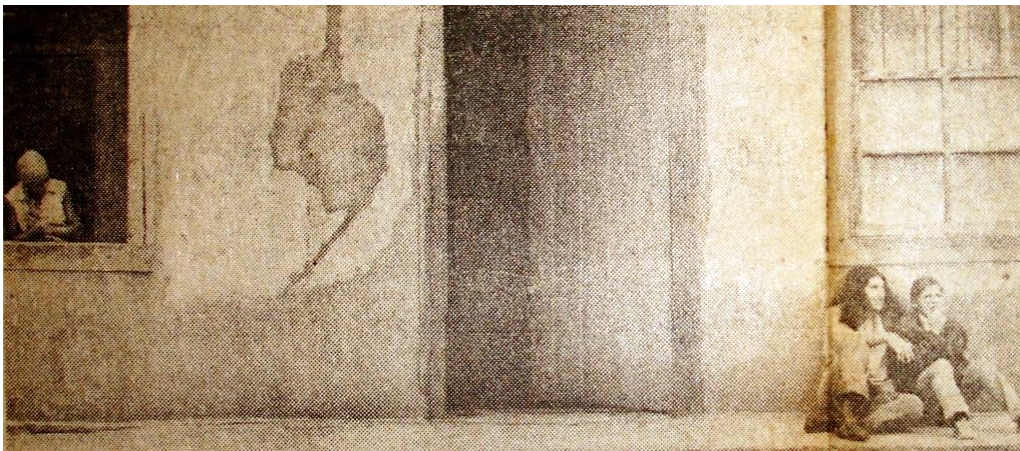


Figura 32. “Povo de Ouro Preto espantou-se com a audácia dos costumes modernos”. In: Estranhos visitantes na paz de Ouro Preto. *O Globo*, 03 ago. 1970.

*Ai na minha terra tem
 Tem tem taverna
 Tem baderna
 O Festival que inverte
 O grande festival, au, au, au, au, au, au, au,
 E depois de passada a rebordosa
 Aquela paz gostosa sem igual...¹*

Vandico

A grande quantidade e diversidade dos participantes do Festival de Inverno configuravam-no como uma “zona de contato” privilegiada e com grande potencial para a criação artística e para trocas culturais, sociais e políticas. Um espaço que proporcionava um fluxo cultural intenso. Pessoas de todas as partes do país e de outros países, conversavam, debatiam, aprendiam e ensinavam, fazendo circular a cultura e as informações.

Os contatos culturais, entretanto, não estão isentos de conflitos e tensões. Paralelamente às atividades oficiais do Festival de Inverno, havia o que foi chamado por moradores locais de “festival do inferno”, onde os jovens, que viviam o desbunde e a contracultura, apropriavam-se de espaços da cidade. Tais práticas entravam em choque com os costumes e valores tradicionais defendidos por uma parte dos moradores de Ouro Preto e pelos órgãos de repressão do Estado. Contudo, além dos conflitos, entre os jovens visitantes e os moradores da cidade houve também uma área de integração que ainda hoje são visíveis na cultura local.

3.1 O “Festival do Inferno”: o desbunde e a tradicional família ouro-pretana

Em 1972, a revista *Veja* publicou uma matéria intitulada “A cidade dos Jovens”. A reportagem abordava o Festival de Inverno de Ouro Preto e dividia os participantes em dois grupos: os obedientes e os rebeldes, ou os do “festival de arte” e

¹VANDICO. Samba. *Poesia Livre*, Ouro Preto, n.04, 1979.

os do “festival paralelo”, respectivamente. Os primeiros – que não eram, necessariamente, tão obedientes assim – era composto pelos cursistas regularmente matriculados no evento. Conforme a revista, este grupo era constituído por professores, estudantes em férias, jovens interioranos criando coragem para seguir a profissão de artista e “simples mocinhas enriquecendo o cabedal de prendas domésticas”. O segundo grupo, o dos “rebeldes”, agregava as pessoas que iam para Ouro Preto “curtir” a cidade. Para o periódico, além de não pagarem a inscrição, eram “gente despreocupada e descompromissada”².

A reportagem acima, em seus pontos básicos, não se diferencia muito de diversas matérias publicadas na imprensa nacional sobre o Festival de Inverno: a divisão entre oficial e paralelo, a dedicação dos cursistas e o descompromisso dos “paralelos”, além de fotos de aulas ao ar livre e de hippies. A “cidade dos jovens” descrita era uma cidade tanto da cultura quanto da “perdição”³. A repercussão do Festival de Inverno na imprensa, ressaltando tanto os cursos e a programação cultural do evento quanto à animada movimentação paralela, foi muito importante para a divulgação do Festival e para atrair um grande volume de pessoas, não necessariamente turistas, para a cidade.

As estatísticas publicadas pela imprensa (normalmente repassadas pela prefeitura do município) costumavam mostrar números não abaixo de 100 mil visitantes em Ouro Preto, durante o Festival de Inverno⁴. Em 1971, teria chegado a 350 mil⁵. Estes números podem estar superestimados, o que não é improvável. Porém, esses valores são as estimativas de um público flutuante ao longo do mês de julho, ou seja, não estavam todos ao mesmo tempo na cidade. Muitos dos visitantes passavam somente o dia em Ouro Preto, indo embora, ao fim da tarde, de ônibus, carro ou carona. Outros passavam o fim de semana, ou mesmo todo o mês. A cidade possuía, em 1970, uma população de 48 mil pessoas. Na região sede do município, sem contar os distritos, residiam 25 mil habitantes⁶. Se utilizarmos como referência a estatística mais baixa (cem mil), haveria,

²Cidade dos Jovens. *Veja*, n.203, 26 jul. 1972, p.60.

³Cidade dos Jovens. *Veja*, n.203, 26 jul. 1972, p.60.

⁴Festival de Inverno termina com entrega de certificados. *O Diário*, Belo Horizonte, 26 jul. 1968; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1967/Recortes.

⁵PM, Dops e mais quatro delegacias vão vigiar Inverno em Ouro Preto. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 01 jul. 1972; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1972/Recortes.

⁶Segundo dados do *Plano de conservação, valorização e desenvolvimento de Ouro Preto e Mariana*. Apud: LOPES, Myriam Bahia; LIMA, Kleverton Teodoro; VIEIRA, Luiz Alberto Sales. *Morro da Queimada: século XX*. Disponível em: <morrodaqueimada.fiocruz.br/pdf/Morro da Queimada seculo XX.pdf>. Acesso em: 10 out. 2012.

ao longo do mês de julho, um público visitante no mínimo quatro vezes maior que a população do núcleo urbano de Ouro Preto. Através desses números podemos perceber que o grande impacto populacional provocado pelo Festival na cidade não era causado pela presença dos cursistas, professores e artistas que participavam oficialmente, mas pelos turistas e demais visitantes que vinham atraídos pelo clima do Festival.

Paralelo ao surgimento do Festival de Inverno, havia políticas públicas de incentivo ao turismo sendo implementadas pelos governos estadual (Hidrominas) e federal (Embratur). E o próprio Festival de Inverno estava envolvido nessa política. Como afirma Arley Andriolo, já havia nas décadas anteriores um processo de construção social, em nível nacional, de Ouro Preto enquanto “cidade histórica turística”, que teria se consolidado na década de 1970⁷. Desta forma, a cidade já possuía um público turístico próprio, mas que seria ampliado pelo Festival⁸, enquanto atração, e pelo próprio processo de implementação e consolidação de uma indústria turística no país, auxiliado por políticas públicas⁹.

O ano de consolidação da imagem de Ouro Preto como “cidade histórica turística”, 1973, coincide com o momento do chamado “milagre brasileiro” (início da década de 1970) e também com o momento de maior repercussão e tamanho do Festival de Inverno na cidade¹⁰. As imagens de Ouro Preto e do Festival estavam ligadas, de alguma forma, com a representação de otimismo promovida pelo governo militar. Havia, conforme Carlos Fico, na classe média e nas elites urbanas a presença de um sentimento otimista, tanto em função da propaganda realizada pelo regime militar quanto pelo desenvolvimento econômico e modernização do país¹¹. Devido à ascensão econômica presente nesses setores durante o período do “milagre”, houve por uma parcela destes grupos o investimento de parte de seus capitais na “aquisição” de cultura.

⁷O recorte histórico do autor estende-se de 1897 até 1973. ANDRIOLO, Arley. *Ouro Preto, 1897-1973: a construção social de uma cidade histórica turística*. Dissertação (Mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

⁸Em 1977, quando a sede principal do Festival de Inverno foi Belo Horizonte, o jornal *Diário da Tarde* publicou uma matéria intitulada “Um grande vazio na cidade em paz. O festival está morto” que mostrava uma grande queda do turismo em Ouro Preto devido ao fato de a sede principal do Festival naquele ano ser Belo Horizonte e não na cidade. NETTO, Eustáquio. Um grande vazio na cidade em paz. O festival está morto, *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 18 jul. 1977; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1977/Recortes.

⁹O termo “indústria turística” é constantemente utilizada na documentação da Embratur, das décadas de 1960-70, citada por Louise Alfonso. Cf.: ALFONSO, Louise Prado. *EMBRATUR: formadora de imagens da nação brasileira*. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

¹⁰Em 1974, com a posse do novo reitor, Eduardo Cisalpino, há uma redução drástica no número de vagas oferecidas (ver quadro II, na seção 2.2 deste trabalho).

¹¹FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: propaganda, ditadura e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1997.

Ouro Preto, com todo o seu peso simbólico e histórico, tornava-se destino do turismo cultural.

Havia, então, paralelo às atividades oficiais do Festival de Inverno, um grande público em Ouro Preto, que por si só já causava um forte impacto na cidade. A presença de um número tão grande de visitantes provocava uma verdadeira mudança da paisagem da cidade, principalmente nos fins de semana. A imprensa costumava ressaltar uma imagem jovem (embora não fosse o único público do Festival) da multidão com suas roupas coloridas, cabelos e barbas compridos, reunidos nas praças e adros ou circulando pelas ruas de Ouro Preto: “Vestimentas exóticas – das maxis-saias às pantalonas – vistas no meio das multidões que ocupam as ruas dão à ex Vila Rica um aspecto cosmopolita”¹².

A comparação com cidades cosmopolitas não era incomum: “era chiquíssimo ir à Ouro Preto em julho: a cidade apresentava um aspecto de Londres, Amsterdam, que parecia colocar quem ia lá dentro dos acontecimentos do mundo”¹³. Aqui podemos perceber a aproximação com outras cidades que possuíam uma intensa cena contracultural. Essa comparação era possível em função das imagens, veiculadas na mídia, desses outros lugares distantes, onde ocorriam intensas transformações culturais. Elas davam uma sensação de proximidade. Desta forma, a própria imagem de Ouro Preto enquanto uma cidade cosmopolita atraía mais pessoas. Os hippies tornavam-se uma atração a parte, algo exótico que poderia ser visto em Ouro Preto. Alguns turistas os viam maravilhados:

Uns, quando encontram uma moça que, às 3 da tarde passeia pela praça Tiradentes, com seus cabelos cacheados e compridos, blusa colorida e olhar distante, tocando uma flauta e pisando leve, falam espantados:

“– olha lá, gente, olha uma hippie”.

E a família esquece por um minuto de ir tomar a coca-cola ou comprar chicletes, e olham todos admirados. O pai e a mãe dão graças aos céus de terem todos os seus filhos ali em volta, enquanto os filhos olham com surpresa, e talvez com inveja, a curtição da “hippie” desconhecida¹⁴.

Parte das pessoas que iam para Ouro Preto durante os Festivais de Inverno,

¹²Ouro Preto receberá 200 mil pessoas. *A Tarde*, Juiz de Fora; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1970/Recortes.

¹³MARINA, Ana. Festival não badalativo. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 29 jul.1974; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1972/Recortes.

¹⁴MEDEIROS, Mariângela. Olha os hippies andando na Vila Rica de outros rebeldes. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 11 jul. 1972; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1972/Recortes.

tanto participantes oficiais do evento (cursistas, artistas, professores...), quanto os viajantes e turistas, apropriavam-se de diferentes formas do imaginário da contracultura e das mudanças comportamentais que estavam em curso. Segundo Sílvio Figueiredo e Doris Ruschmann, na contemporaneidade houve a construção de uma diferenciação conceitual entre o *turista* e o *viajante*. De uma forma mais geral, para o viajante, o viajar seria “um ato de transformação e de educação”, “uma prática densa, uma experiência profunda”¹⁵. Em relação ao turista, é construída uma imagem de “mau viajante, que obedece a lógica do mercado da sociedade de consumo e rege-se por valores externos às atrações que visita”. O turista seria “um viajante apressado e superficial” que preferiria “os monumentos aos seres humanos”¹⁶.



Figura 33. Jovens “curtindo” o festival paralelo no adro da igreja de São Francisco de Assis. In: Um inverno cheio de calor. *Jornal do Brasil*, 16 jul. 1971

Em relação à Ouro Preto durante o Festival de Inverno, é possível encontrarmos figuras arquetípicas que representam essas duas imagens. Os turistas em Ouro Preto, segundo o jornalista Artur Reis, “sobem e descem as ladeiras durante o dia, fazendo pose para as fotografias em frente às igrejas e, durante a noite estão esgotados para assistirem a um concerto ou a um bailado”¹⁷. Já o viajante presente em Ouro Preto durante o Festival de Inverno seria aquele que adota o “estilo de viajar”¹⁸ da juventude da época, a viagem de carona, de forma precária (“todo lugar por onde andamos é uma

¹⁵FIGUEIREDO, Sílvio Lima; RUSCHMANN, Doris Van de Meene. Estudo genealógico das viagens, viajantes e turistas. *Novos Cadernos NAEA*, v.7, n.1, p.155-188, jun. 2004. p.179.

¹⁶FIGUEIREDO, Sílvio Lima; RUSCHMANN, Doris Van de Meene. *Estudo genealógico das viagens, viajantes e turistas*, p.182.

¹⁷REIS, Arthur. Festival de Inverno. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 31 jul.1972; BU-UFMG Col. Esp., FI, cx. 1972/Recortes.

¹⁸ANDRIOLO, Arley. Metamorfoses do olhar na viagem de Goethe à Itália. *ArtCultura*, Uberlândia, v.13, n.23, p.113-127, jul.-dez. 2011.

forma de mudar”, dizia um dos “paralelos” do Festival¹⁹). Entretanto, entre esses dois estereótipos, havia uma gama heterogênea que se apropriava de diferentes formas tanto do imaginário da contracultura e do desbunde quanto dos princípios do turismo de massa, como o trabalhador que viajava nos momentos de férias e de folga²⁰. Desta forma, havia em Ouro Preto pessoas que trabalhavam durante a semana e que iam à cidade nos dias de folga “curtir” o Festival e sua movimentação paralela, que era explorada pela mídia como uma de suas atrações, como na imagem acima (figura 33). Em relação ao Festival de Inverno, a imprensa costumava veicular, mesmo que de forma preconceituosa às vezes, imagens de liberdade, juventude, arte, cultura, boemia e desbunde.

A movimentação paralela em Ouro Preto era bastante agitada em função do grande número de visitantes. Privilegiamos em nossa abordagem do festival paralelo as práticas que provocavam tensionamentos na cidade durante o período de realização do Festival de Inverno. No caso, a vida noturna, a liberação sexual, o consumo de drogas e a apropriação tática do território da cidade. Como nem tudo era festa, houve também a reação dos setores conservadores da cidade e repressão policial.



Figura 34. *Uma boate durante o Festival.* In: Milhares de batidas depois, acaba o IV Festival de Inverno. *Diário da Tarde*, 03 ago. 1970.

A vida noturna de Ouro Preto durante a realização do Festival de Inverno era bastante agitada. Diversas boates, como a que podemos ver na imagem acima (figura 34), abriam somente no mês de julho. Bares eram instalados em porões e em repúblicas

¹⁹Cidade dos Jovens. *Veja*, n.203, 26 jul. 1972, p.61.

²⁰FIGUEIREDO, Sílvio Lima; RUSCHMANN, Doris Van de Meene. *Estudo genealógico das viagens, viajantes e turistas.*

estudantis²¹. Shows de música popular e de rock eram promovidos em bares, boates e mesmo no Cine Vila Rica²². Infelizmente, um mapeamento desses espetáculos não é possível, pois, devido a seu caráter não oficial, não faziam parte da programação e não há documentos nos arquivos do Festival. A sua divulgação era mais local. Temos poucas referências sobre apresentações desse tipo. Uma delas, de 1968, feita por um colunista social, faz menção a um show de Vinícius de Moraes numa boate: “Vinícius de Moraes chega hoje à Ouro Preto para participar do Festival de Inverno. Ele vai dar um ‘show’ de samba no ‘Cochicho’, com Dóris Monteiro”. Na mesma edição, o mesmo jornalista comenta a realização de uma serenata com participação de Orlando Silva e Altamar Dutra²³.

O Cine Vila Rica também era espaço paralelo de shows²⁴. Uma das apresentações, em 1972, foi da banda de rock Módulo 1000. Na crônica abaixo podemos ter uma noção de como eram esses eventos:

Na véspera todo mundo tinha ido ver o “Módulo 1000”, conjunto que veio do Rio, e se apresentou no Cine Vila Rica. O cinema estava lotado de jovens que queriam curtir um som legal, nem que fosse pagando. (...) Mesmo assim, a moçada foi em peso e só se via cabeças mexendo com a música, mãos batendo nas poltronas e pernas, pés balançando. Enquanto o som ia alto e belo, tomando conta de todas as células do corpo. E as imagens dos meninos, projetadas com luzes coloridas na tela branca do cinema, vinham crescendo ou diminuindo, conforme o movimento.²⁵

Os shows paralelos eram apenas uma pequena parte da vida noturna do Festival de Inverno. Para o artista e escritor José Efigênio Pinto Coelho, morador de Ouro Preto que costumava participar do evento,

A noite começava às cinco da tarde e ia até o amanhecer. Começava-se com uma via-sacra de bar em bar, de boite em boite. Em cada canto de esquina uma porta aberta: o Chico Boite, Batida do Gogó, Boite Pilão, CAEM, CAEF, sem esquecer o XPTO do saudoso Chicão onde todos os “loucos” se encontravam obrigatoriamente (...)

A rua São José ficava repleta de uma multidão “achada” (em vez de perdida) cantando mil violões. O povo subindo e descendo a rua Direita, onde se localizava o restaurante Calabouço inovando e

²¹Tipo de moradia estudantil típica característica de Ouro Preto.

²²O Cine Vila Rica era, na época, propriedade da família Tropa. Em 1986, o local foi adquirido pela UFOP, que o mantém em atividade atualmente.

²³FRADE, Wilson. Notas de um repórter. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 10 jul. 1968, 3a seção, p.03.

²⁴A partir de 1973, devido à proibição de concertos em igrejas de Ouro Preto, o Cine Vila Rica passa a ser palco de apresentações da programação oficial do evento.

²⁵MEDEIROS, Mariângela. VI Festival de Inverno na véspera da despedida. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 29 jul. 1972; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1972/Recortes.

aproveitando os porões ouro-pretanos onde mulheres maravilhosas faziam das noites um inferno que não deixava nada a desejar a Paris.²⁶

O Festival de Inverno, desta forma, não era somente os cursos e os espetáculos, configurava-se também uma grande festa que durava praticamente um mês. Uma festa, como foi ressaltada por Yan Michalski, em citação anterior, sem o sentido de lazer, mas de “um tempo diferente, mais pleno e livre do que o tempo da rotina diária”, do qual cada minuto deveria ser “aproveitado até a última gota”²⁷.

Os espaços paralelos do Festival de Inverno eram também locais não formais de debate e discussão, lugares de encontros e de trocas, como a reportagem abaixo deixa entrever:

O fim do festival, segundo a maioria dos que ali estiveram neste inverno ameno, deixa saudades, não propriamente pelos cursos mas pelos contatos que são feitos entre jovens de diversos Estados, pelas conversas de botequim nos fins de noite, onde as experiências são passadas despreocupadamente, e todos recebem informações novas. “É na conversa entre a gente mesmo, depois das aulas, que crescemos mais, em termos de vivência, porque a gente está mais despreocupado e pode pensar tranquilamente nas nossas experiências e na dos companheiros”, diz um rapaz que veio do sul para o festival.²⁸

As conversas de bar eram, como podemos ver, uma espécie de complemento no processo de aprendizagem do Festival. Mas elas não giravam somente em torno do que se aprendia e se experimentava nos cursos. Envolviam os autores e assuntos mais discutidos momento, os destinos, as possíveis rotas, como recorda o ouro-pretano José Efigênio:

A rua São José ficava lotada e o bar do Zebão era inconfundível com o som do Caetano Veloso, Gal, Betânia, Jimmy Hendrix, The Who, Santana, Raul Seixas e... onde se discutia os artigos da revista Planeta, O Pasquim, Herman Hesse, Aldous Huxley, “O Despertar dos Mágicos”, “Eram os Deuses Astronautas?”, Carlos Castañeda com seu incrível mago Don Juan. Debatia-se sobre Yung, cidades perdidas, povos desaparecidos, sem deixar de citar o papel importantíssimo do Peru, principalmente, a cidade de Cuzco para onde sempre alguém estava indo.²⁹

²⁶COELHO, José Efigênio Pinto. O Festival de Inverno foi um sonho!. *O Liberal*, Ouro Preto, s/d; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1994/Recortes.

²⁷MICHALSKI, Yan. Ouro Preto: ritual da integração. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1972; BU-UFMG, Col. Esp., FI, Cx.1972/Recortes.

²⁸REIS, Arthur. Festival de Inverno. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 31 jul. 1972; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1972/Recortes.

²⁹COELHO, José Efigênio Pinto. O Festival de Inverno foi um sonho!. *O Liberal*, Ouro Preto, s/d; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1994/Recortes.

Envolvendo esse mesmo bar do Zebão, encontramos um relato que nos permite visualizar algumas das formas de circulação da imprensa alternativa. Trata-se de uma carta recebida e publicada pelo jornal *O Vapor*, de Belo Horizonte.

Estava lá pelas quebradas de Ouro Preto e encontrei com o jornal lá no Zebão.

O cara que me passou o jornal foi muito bacana porque eu estava em estado de graça (tinha entornado umas batidas e o meu globo já estava todo iluminado) e mesmo assim o cara ainda transou uns papos.

Como é que eu posso receber o jornal regularmente, pois me amarrei demais, assim como toda a rapaziada aqui do “Voltão”.

L. Eustáquio (Rua Doze, 180 – Volta Redonda)³⁰

A partir da carta acima, podemos perceber que os contatos eram mais pessoais, no que tange a distribuição, possuindo uma aproximação entre quem produzia e quem lia. Nesse sentido, eventos como o Festival de Inverno eram espaços privilegiados para a circulação desse tipo de material. Provavelmente, boa parte dos colaboradores da publicação estavam presentes naquele Festival. A edição lançada em julho de 1973 possuía propagandas de lojas de Ouro Preto, inclusive da casa de sucos Zebão, além de ter sido publicada em sua contracapa a fotografia de uma obra que viria a ser premiada no Salão Global daquele ano, realizado durante o Festival de Inverno³¹.

Outro aspecto da circulação é que, normalmente, os exemplares de jornais alternativos eram lidos por mais de uma pessoa: “muitos correram de mão em mão, a moçada ficava contente porque estavam fazendo alguma coisa”³². Não foi somente o L. Eustáquio que leu aquele exemplar d'*O Vapor*, mas também seus amigos em Volta Redonda. Como o Festival era um local onde convergia uma grande quantidade de viajantes brasileiros e estrangeiros, não somente esse tipo de material, mas muitos outros, incluindo informações, circulavam entre os participantes e depois seguiam outros caminhos, conforme os roteiros de cada um.

O caráter festivo, porém, também possuía uma perspectiva contestadora da sociedade. Segundo Lucio Pedroso, boemia, juventude e transgressão estão conceitualmente interligadas. O termo boemia foi utilizado para denominar uma movimentação cultural, artística, noturna e étlica que acontecia na França entre 1830 e 1930. Ele seria apropriado, posteriormente, para designar a vida noturna e desregrada. Para o autor, a boemia é uma afronta contra a sociedade disciplinar, pois é

³⁰*O Vapor*, Belo Horizonte, n.08, set. 1973.

³¹*O Vapor*, Belo Horizonte, n.06, jul. 1973.

³²ROSA, Nely. Imprensa Marginal. *O Vapor*, Belo Horizonte, n.09, out. 1973.

contraproducente. Ela teria um caráter transgressor que seria apropriado pela juventude³³. A congregação humana, no período pesquisado, conforme Beatriz Vieira, “amistosa e festiva era percebida como um evento de força política e reativa naquele contexto fechado e desagregador”³⁴. Mas, se, por um lado, no contexto específico da ditadura essas formas de congregação podiam ter esse caráter, por outro, elas faziam parte de uma experiência que era internacional, não se resumindo a países que viviam regimes autoritários.

Entendemos que o bar e a vida noturna eram espaços de ação, de práticas cotidianas de resistência, principalmente num momento em que a revolução dos costumes estava em pauta entre a juventude. A busca de uma vida boêmia pela juventude, desta forma, compreenderia uma vontade de abrir novos espaços na sociedade, de criar novas formas de comportamento³⁵. Nesse sentido, é importante pensarmos a relação entre espaço e comportamento durante o Festival de Inverno, visto que ele não era somente um tempo diferente, mas também um espaço diferente.

Num primeiro momento, a cada ano, o Festival de Inverno negociava uma apropriação dos espaços da cidade, transformando-a na “capital da arte”, os laboratórios da escola de farmácia, as praças, as ruas, as igrejas, boa parte da cidade tornava-se uma enorme sala de aula, um grande atelier. No momento seguinte, há por parte da juventude, hippie ou não, uma nova reapropriação, não só do espaço da cidade, mas também do Festival. Ocupavam-se de forma tática os espaços da cidade e do evento. O território de Ouro Preto e do Festival de Inverno eram ressignificados pela juventude. O espaço não era seu, era do outro. No caso, dos ouro-pretanos e, em julho, do Festival de Inverno. Desta forma, os jovens, em sintonia com preceitos da chamada revolução dos costumes, aproveitavam-se do momento gerado pela realização do Festival na cidade para se apropriar dos espaços e dar-lhes novas significações, para transgredir as normas e a moral³⁶.

³³PEDROSO, Lucio Fernandes. *Transgressão do Bom Fim*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

³⁴VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007, p.221. Renato Franco, ao perceber que o bar é um dos cenários recorrentes na chamada “literatura da derrota”, produzida na década de 1970, comenta que o bar é “o local da boêmia, que é, a um só tempo, refúgio (in)seguro e local de oposição, fato bastante significativo, visto que tal espaço não é propriamente o da ação, mas da tagarelice”. FRANCO, Renato. *Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70*. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p.355.

³⁵PEDROSO, Lucio Fernandes. *Transgressão do Bom Fim*, p.51.

³⁶Para Michel de Certeau, as *táticas* consistem em ações calculadas que são determinadas pela ausência



Figura 35. *Seresta em Ouro Preto.* Autor: Não identificado. In: Mesmo sem Inverno, Ouro Preto terá seu festival. *Estado de Minas*, 14 jun. 1970

“Cinco mil litros de batidas, quase mil garrafas de uísque, sem contar outras bebidas, foram consumidas durante o Festival de Inverno de Ouro Preto”, divulgava, em 1970, o jornal *Diário da Tarde*³⁷. Mas, para muitos, a noite não acontecia nas boates (ou somente nelas), nem sempre acessíveis financeiramente. Pelas ruas e na praça Tiradentes eram realizadas serestas, como na imagem acima (figura 35), não só pelos jovens, mas também participavam os boêmios da região. “Na praça Tiradentes, o grupo se espalha ao pé da estátua de Tiradentes, o velho Chico Fióte no meio, com seu violão de doze cordas. Dos bares, mais gente aparece, mais garrafas são compradas, batidas são passadas entre a turma”³⁸. Noite adentro seguiam as cantorias pelas ruas até o amanhecer, principalmente nos finais de semana, com muita bebida para enganar o frio.

Nesse clima de festa, muitos casais se formavam. Havia pessoas de diferentes lugares, brasileiros e estrangeiros. A maioria logo iria embora. Além da atração natural, esse tipo de evento proporciona uma aceleração nas relações afetivas. Estava-se longe de casa, o que para muitos significava estar livre da repressão familiar, e, além de tudo, vivia-se a efervescência da liberação sexual, da revolução dos costumes. Desta forma, formavam-se muitos pares, com demonstrações públicas de afeto. O que para nós, hoje, seria muito normal, era motivo de escândalo. É por meio das falas conservadoras nos jornais que podemos ter uma noção de como boa parte da sociedade via essas transformações:

de um *próprio*. O lugar da tática é o lugar do outro, onde deve “jogar com o terreno que lhe é imposto tal como organiza a força estranha”. O que determina a tática não é o lugar ocupado pelo sujeito que a pratica, mas o *tempo*, aproveita-se a “ocasião”, pois não se possui base para acumular os benefícios e prever saídas. CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998, p.100.

³⁷Milhares de batidas depois, termina o IV Festival de Inverno, *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 03 ago. 1970; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1970/Recortes.

³⁸CARNEIRO, Plínio. A noite das serenatas; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1970/1, pasta 1.5

O que vem acontecendo e aumentando todos os anos é os rapazes e moças daqui [Belo Horizonte] e de fora, pensarem que durante esse tempo a cidade [de Ouro Preto] está entregue a eles e que cabe a eles ditar as normas de moral e procedimento. Cada um dos rapazes e moças que lá vão, para estudar ou simplesmente aproveitar o fim de semana, sozinhos, reprovariam o procedimento de todos reunidos. O que acontece lá é apenas um fenômeno da força pelo número: como são maioria, não respeitam nada, nem ninguém.

Mande uma moça daquelas sentar-se calmamente aos beijos com o namorado, em plena Praça Sete daqui. Ela não iria. Mas faz o mesmo em Ouro Preto, na praça principal da cidade porque está cercada de outras moças que fazem igual, para não dizer pior.³⁹

O comentário acima é de uma jornalista de Belo Horizonte que, no mesmo texto, inclusive, defende o Festival de Inverno. Nos jornais, era incomum a publicação de fotos da vida noturna do Festival. Uma dessas exceções mostra vários casais em abraços e beijos (figura 36). Descontente, uma moradora de Ouro Preto ficava na sacada de sua casa e jogava água nos casais que passavam pela rua⁴⁰.



Figura 36. “Nas boates e nos abraços, o final do festival”. In: Milhares de batidas depois, acaba o IV Festival de Inverno. *Diário da Tarde*, 03 ago. 1970.

Como tema constante da juventude, tabu a ser quebrado e atitude a ser afirmada, o sexo, nesse contexto, fazia-se presente nos Festivais de Inverno entre participantes, visitantes e moradores. Claro, nem todos sentiam-se à vontade. Um dos

³⁹MARINA, Ana. O Festival de Ouro Preto. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 30 jul. 1969; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1969/Recortes.

⁴⁰Festival, o último balanço. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 04 ago. 1970 ; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1970/Recortes.

cursistas, ao avaliar o evento, criticou o que ele chamou de “falsa liberdade sexual”: “a imprensa, os alunos e os próprios professores estão deturpando o objetivo do Festival deixando-se envolver pela noite com suas boites e a liberdade sexual ali existente. A turma se desgasta e conseqüentemente cai o nível dos cursos”⁴¹. Essa liberdade sexual, falsa ou não, podia até não existir completamente, mas era, ao menos, buscada por uma parcela dos participantes do Festival.

Com hotéis e repúblicas superlotadas, nem sempre era possível dispor de um local mais privado para por em prática essa liberdade sexual. O que acarretava, vez ou outra, que alguns casais decidiam realizar práticas ainda mais radicais de liberdade, praticando sexo em locais públicos como becos e até mesmo próximo à igrejas. Em 1970, um jornal de Belo Horizonte publicava o seguinte comentário: “infelizmente, uma meia dúzia de ‘hippies’ de araque quer enfrentar o frio de Ouro Preto com as brasas do sexo, despudorado às vezes, em plena via pública”⁴². Devido às práticas críticas aos costumes tradicionais, uma parcela da população de Ouro Preto passaria a ver negativamente o evento, chamando-o de “Festival do *Inferno*”.

Apesar da reação de setores da população local, parte das jovens ouro-pretanas também queria participar do movimento: “as mocinhas se assanham, vestem suas melhores roupas e vão para a Praça, ver as caras novas que mudam a paisagem de sua vida calma e monótona”⁴³. Uma das reações das famílias da cidade era a de proteger suas filhas. Algumas, mais ortodoxas, mandavam-nas passear fora da cidade durante o mês⁴⁴. As com menos recursos trancavam-nas dentro de casa, “pois os hippies que vêm ao festival fazem uso de drogas e gostam de convidar as moças para as festas deles”⁴⁵, argumentava um morador. Contudo, muitas dessas moças sentiam-se contrariadas. Em 1974, uma delas, Silvianinha, enviou uma carta para uma coluna do *Estado de Minas*, reclamando da proibição imposta pelos pais: “O barato do festival, as rodinhas, o bate-papo, as noites alegres, os cursos, tudo isso não posso ver. De nada participo porque

⁴¹[4º Festival de Inverno: questionário de avaliação]; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1970/1, pasta 1.6.

⁴²RASO, Afonso. Esquina dos Aflitos. *O Diário*, Belo Horizonte, 23 jul. 1970; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1970/[arquivo digital, Projeto República].

⁴³MEDEIROS, Mariângela. Ouro Preto e seu clima de Festival. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 05 jul. 1972; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1972/Recortes.

⁴⁴DIAS, Etevaldo; ARAÚJO, José. Estranhos visitantes na paz de Ouro Preto. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 ago. 1970; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1970/Recortes. TORRES, Maurílio. Festival de Ouro Preto acaba hoje com jeito de fim de festa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 jul. 1975; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1975/Recortes.

⁴⁵LINS, Zulmira. Ouro Preto e um Festival em marcha. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 07 jul. 1975; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1975/Recortes.

meus pais não deixam. Já tenho 16 anos...”⁴⁶.

A má impressão dos moradores de Ouro Preto era ampliada devido à contínua ocupação dos espaços da cidade pelos visitantes. A estrutura turística do município não suportava a permanência de um volume tão grande de população flutuante. O número de vagas na rede hoteleira era um problema crônico do Festival de Inverno, não havia lugares suficientes para todos os visitantes e nem mesmo a oferta de acomodações nas repúblicas estudantis supria a demanda⁴⁷. Desta forma, ao findar a noite, por falta de hospedagem ou de dinheiro, jovens dormiam nos adros das igrejas, nas calçadas, nas praças e, até mesmo, nos cemitérios.

Em tempos de desbunde, Ouro Preto durante o Festival de Inverno tornava-se um ponto de convergência de jovens, artistas, intelectuais, artesãos, viajantes e hippies. Como diria um jornal da época, o Festival era um gigantesco imã que atraía toda a “hipolândia nacional”⁴⁸. A revista *Veja* anunciava que a “Meca” dos hippies não era mais a Bahia, mas Ouro Preto⁴⁹. Mais do que substituir um local ou outro, Ouro Preto tornava-se um dos pontos integrantes de uma territorialidade mais ampla, por onde os viajantes, os hippies, artistas e desbundados transitavam. Era uma rede não sistematizada de festivais, festas, praias, recantos paradisíacos, comunidades alternativas, feiras de arte e artesanato pelas quais as pessoas e as informações circulavam. Havia encontros e desencontros. A mídia tinha a sua importância na divulgação do Festival. Mas o “boca a boca” dava repercussão, pois além de saber do evento, as pessoas que já haviam estado no Festival davam dicas de onde ficar, que cuidados ter, o melhor local para pegar carona, quem procurar. A ouro-pretana Joana Torres, em entrevista, comentou que havia pessoas que chegavam à cidade e procuravam-na, dizendo que alguém em tal lugar havia falado dela⁵⁰. Muitos viajantes que chagavam em Ouro Preto já se conheciam de outros lugares, de outros encontros.

Nesse tipo de evento, que concentrava uma grande quantidade de jovens, o principal objetivo para boa parte dos participantes não era, necessariamente, o evento

⁴⁶Seu lar e você. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 20 jul.1974; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1974/Recortes.

⁴⁷Sobre a rede hoteleira de Ouro Preto cf.: ANDRIOLO, Arley. Hospedagem na “cidade histórica”: formação espacial e simbólica. *Revista Eletrônica de Turismo Cultural*, 2º semestre de 2007. Disponível em: <www.eca.usp.br/turismocultural>. Acesso em: 10 out. 2012.

⁴⁸Onda de hippies em Ouro Preto. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 04 jul.1974; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1974/Recortes.

⁴⁹Cidade dos Jovens. *Veja*, São Paulo, n.203, 26 jul. 1972, p.61.

⁵⁰Entrevista com Joana da Costa Torres e Geralda Torres Gomes, em 20 de julho de 2011, cedida a Leon Kaminski e Henrique Manoel de Oliveira.

em si, mas a possibilidade de encontro, de conhecer novas pessoas, de rever outras, de confraternizar, ou seja, o clima festivo. Como se dizia na época, o importante era “curtir” o Festival de Inverno. Essa “curtição”, explicava a *Veja*, significava “viajar de carona, comer de vez em quando, dormir ao relento e passar o dia inteiro em volta de alguém que toque violão”⁵¹. A tendência em participar de espaços e atividades que valorizavam o encontro e a confraternização era característica das formas de sociabilidade presentes na experiência histórica da década de 1970. O próprio Festival de Inverno faz parte dessa mudança, assim como as feiras de artesanato e arte, os *happenings* e as cotidianas festas realizados durante o festival.

Para muitos, o grande desafio era chegar a Ouro Preto. O longo percurso, a estrada, as caronas, não ser preso... Por os pés na terra do Festival de Inverno era, para alguns, uma conquista: “os hippies se abraçando, pois cada um se sentia vitorioso por ter chegado de carona”⁵². Como vimos anteriormente, esse caráter precário do deslocamento e da carona fazia parte do estilo de viajar de uma parcela da juventude. Viajar, nesse sentido, era buscar uma experiência à margem. Era uma prática tática, pois quem optava por viajar nesse estilo devia aproveitar as oportunidades oferecidas pelo momento.

Muitos chegavam à Ouro Preto um mês antes, outros iam embora um mês depois⁵³. Quando não tinham uma casa ou república de algum amigo ou conhecido para ficar, ou faltava-lhes dinheiro (o que era o mais comum) para hospedagem em algum hotel, partia-se para outras soluções, condizentes com as críticas ao sistema. Muitos preferiam essas outras opções. Não podemos esquecer que partir para a vida na estrada, normalmente, significava prover seu próprio sustento. Nesse sentido, havia diferentes tendências: uma parcela buscava o autossustento por meio do trabalho artesanal ou artístico, enquanto outra parcela preferia sobreviver como pedinte, “manguendo”. Essas duas tendências não eram excludentes uma a outra. De qualquer forma, o dinheiro era pouco. Assim, eram utilizadas algumas táticas para permanecer na cidade. Acampar era uma delas, e a mais comum. Mas também ocorria de ocuparem casas vazias para servir de abrigo⁵⁴, ou ainda, alugavam residências e saíam sem pagar⁵⁵.

⁵¹Cidade dos Jovens. *Veja*, São Paulo, n.203, 26 jul. 1972, p.61.

⁵²COELHO, José Efigênio Pinto. O Festival de Inverno foi um sonho! *O Liberal*, Ouro Preto, s/d; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1994/Recortes.

⁵³Reserve logo casa e comida para o Festival de Inverno. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 04 jun.1974; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1974/Recortes. Entrevista com Joana da Costa Torres e Geralda Torres Gomes, em 20 de julho de 2011, cedida a Leon Kaminski e Henrique Manoel de Oliveira.

⁵⁴LINS, Zulmira. Ouro Preto e um Festival em marcha. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 07 jul. 1975;

A experiência à margem vivida por estes jovens, uma ausência de poder e de lugar próprio, permitia-lhes o uso de táticas que surpreendiam o poder proprietário. Como disse Certeau, este

não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia.⁵⁶

Um espaço bastante utilizado pelos hippies para montar acampamento foi a lagoa do Gambá, perto da antiga Escola Técnica, fora do centro histórico da cidade. Não era na região central, mas tinha a vantagem de ter mais espaço e tranquilidade, a presença policial não era tão constante. O acampamento, para os artesãos, também servia como espaço de trabalho: “eles passam o dia trabalhando em couro e metal para levar a produção para a feira de arte instalada no largo da igreja de São Francisco de Assis”⁵⁷. A lagoa passava, aos poucos, a ser o principal local de acampamento. Era para onde, inclusive, a polícia encaminhava parte dos jovens que não tinham lugar para dormir. Para os responsáveis pela ordem, era mais interessante tê-los reunidos num acampamento mais afastado que espalhados pelo centro da cidade.

Os acampados aproveitavam-se da ocasião e apropriavam-se do local como um espaço de maior liberdade. Desta forma, numa matéria sensacionalista, um periódico falava sobre o acampamento e a “invasão dos sujos”, referindo-se aos jovens. Nela podemos ver um pouco dessa apropriação do espaço, o imaginário conservador e a ação da polícia:

Por causa da reação dos seus habitantes contra o que chamaram certa vez de “invasão dos sujos”, a polícia de Ouro Preto resolveu dispensar um tratamento todo especial aos hippies, reservando-lhes, prévia e estrategicamente situado, para levantarem suas barracas: a Lagoa do Gambá, perto da cidade.

Ali eles ficaram confinados, no que parecia ser a experiência de uma vida tribal. O local, bucólico, deu aos indesejáveis rapazes e moças de roupas berrantes a impressão de que ali encontrariam o sossego que a velha Ouro Preto lhes negava. Durou pouco o paraíso. Logo a polícia descobriu que a vida tribal era levada muito a sério, com rapazes e

BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1975/Recortes.

⁵⁵Entrevista com Joana da Costa Torres e Geralda Torres Gomes, em 20 de julho de 2011, cedida a Leon Kaminski e Henrique Manoel de Oliveira.

⁵⁶CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*, p.100.

⁵⁷LUZ, Vladimir. A vida rica de Ouro Preto. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 20 jul. 1971; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1971/Recortes.

moças banhando-se nus nas águas frias da Lagoa – “logo eles, que não gostam de asseio”, comentaria um inconsolável filho da terra. Foi o suficiente, mais uma vez, para o local ser desocupado.⁵⁸

A tática, contudo, é um “movimento dentro do campo de visão do inimigo”⁵⁹. Por isso, uma das razões de tentarem delimitar um lugar para acampamentos era porque a utilização de certos espaços deixava irritados alguns setores da sociedade. Barracas e sacos de dormir podiam ser vistos, enquanto foi permitido, nos adros das igrejas (figura 37). Os cemitérios, ao lado de alguns templos, também se transformavam em locais de pernoite. Prática comum nos primeiros anos do Festival, até por volta de 1973, a polícia passava a coibir a permanência noturna de pessoas nos adros das igrejas, a partir de pedidos das autoridades eclesiásticas. Segundo o delegado Weber Americano, “houve muito abuso quanto ao procedimento nos lugares sagrados históricos, (...) não podemos mais consentir tais tipos de concentração. Além de tudo verificavam-se muitos furtos e atentados à arte, além do desrespeito à moral”⁶⁰.



Figura 37. Acampamento no entorno da igreja São Francisco de Paula. Autor: Célio Apolinário. In: Cidade dos Jovens. *Veja*, n.203, 26 jul. 1972, p.61.

A utilização dos espaços sagrados era um dos pontos de insatisfação de parte da população, especialmente no que diz respeito à igreja de São Francisco de Assis. Nela eram realizados concertos durante o Festival, inclusive os espetáculos de vanguarda de Koellreutter e de Smetak que levaram à proibição desse tipo de atividade

⁵⁸O outro lado do Festival de Inverno. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1973; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1973/Recortes.

⁵⁹ CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*, p.100.

⁶⁰Cultura, frio e juventude: Ouro Preto já é Festival. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 02 jul.1974; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1974/Recortes.

por alguns anos, e, em seu adro, a feira de arte e artesanato. Inicialmente, artistas e artesãos costumavam expor e vender seus trabalhos na praça Tiradentes, mas essa atividade passaria a ser realizada no adro da igreja de São Francisco de Assis, que podemos ver na imagem abaixo, e estendia-se até o largo da Coimbra, em frente ao templo (figura 38). A feira abrigava dezenas de artesãos de todos os cantos do país e do exterior. Desta forma, assim como a praça Tiradentes, o adro da “São Chico de Baixo” era um dos principais espaços de concentração de pessoas, dos “paralelos”, durante o Festival, tanto de dia e como, enquanto foi permitido, à noite (figura 39).



Figura 38. Feira de artesanato no adro da igreja de São Francisco de Assis, 1973. In: O outro lado do Festival de Inverno. *O Jornal*, 15 jul. 1973.

Durante o dia, os jovens que não eram cursistas passavam as horas em rodas de conversa e violão, trabalhavam com o artesanato, debatiam, aprendiam, dançavam, criavam, trocavam experiências, namoravam, viajavam... Ao mesmo tempo em que eles modificavam a paisagem da cidade, aproveitavam o período do Festival para dar novos sentidos e novas funções àqueles espaços. Os locais públicos e os espaços sagrados tornavam-se ambientes de transgressão das normas e dos costumes.

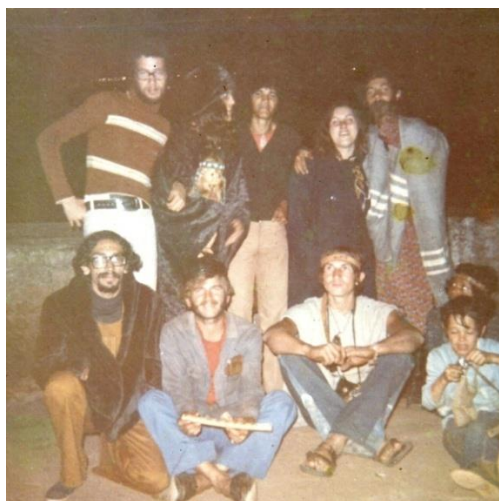


Figura 39. *Jovens à noite no adro da igreja de São Francisco de Assis, 1971. Acervo particular de Dóris Teixeira.*

O “festival do inferno”, ou seja, as atividades paralelas ao evento, que chocavam os setores mais conservadores e davam dor de cabeça aos organizadores, era uma experiência à margem do Festival de Inverno e estavam relacionadas com as transformações culturais em curso e ao caráter contestador da contracultura. Nas duas dimensões do evento, temos uma espécie de contraposição entre o evento oficial, sério e intelectualizado, e o paralelo, desregrado e marginal. Contudo, ambas faziam parte do fenômeno “Festival de Inverno”, embora os discursos tentassem estrategicamente negar, como veremos a seguir. O turismo em Ouro Preto, ainda que não fosse integrante de sua programação oficial, era uma das bases de sustentação do evento, assim como a movimentação paralela era uma das atrações do Festival de Inverno.

3.2 A “Brigada do Vício”: o DOPS no Festival de Inverno

O comportamento de parte dos jovens que participavam do Festival de Inverno chocava as autoridades e os setores mais conservadores de Ouro Preto. Não demorou muito, o desbunde, a boemia e o consumo de drogas começaram a ser reprimidos na cidade. Mas este não foi um fenômeno somente local, foi uma repressão que aconteceu em termos nacionais.

Atentos às teorias marcusianas e ao caráter subversivo das propostas de mudanças comportamentais, os órgãos de repressão não demoraram em coibir certas manifestações. Diferente da esquerda, que via a contracultura e o hippismo como algo

alienado, despolitizado e individualista, a direita católica e a repressão percebiam seu caráter político e revolucionário. No entanto, esta compreensão estava modificada pelo filtro do imaginário anticomunista, levando-os a acreditar que a contracultura era uma arma revolucionária criada pelos russos. Esta interpretação não era predominante no interior da direita e dos órgãos de coerção policial, mas era suficiente para serem estruturadas ações diretas de repressão aos jovens que se apropriavam do imaginário e das práticas da contracultura. Combate normalmente justificada pelo combate às drogas.

A repressão dava-se em amplitude nacional, tanto nas grandes quanto nas pequenas cidades. Em 1970, a Polícia Federal iniciou uma campanha rigorosa de combate aos *hippies*, resultando em dezenas de prisões. Tal situação pode ser vista em uma nota na revista *Veja*:

O amor livre esconde o proxenetismo, a paz é um slogan da subversão e a flor tem o aroma dos entorpecentes. Ao decifrar dessa forma os símbolos *hippies*, a Polícia Federal ordenou a todos os Estados uma campanha rigorosa contra os jovens de colar no pescoço e cabelos compridos. Na semana passada, perto de 200 deles foram presos na Feira da Arte de Ipanema, no Rio, e 12 foram expulsos de sua minifeira, na Praça da Alfândega, em Porto Alegre, onde vendiam pinturas. Cento e vinte estão presos em Salvador e mais alguns foram para a cadeia no Recife, onde serão investigados um a um.⁶¹

Acima, podemos perceber, no discurso da Polícia Federal, a justificação da coerção aos *hippies* com base num caráter subversivo de suas práticas. A repressão agia também nos grandes eventos culturais como, por exemplo, no tão prometido, na época, Festival de Verão de Guarapari (ES). Inicialmente, ele havia sido idealizado a partir do modelo de Woodstock, um grande evento comercial para o público jovem. Porém, apesar de toda a expectativa construída em torno do festival, por falta de verbas e problemas de organização, o evento acabou sendo quase um desastre, contudo gerou um enorme fluxo em direção à praia capixaba. A revista *O Cruzeiro* narrou a repressão da seguinte forma:

A polícia passou a ser severa demais, com *hippies* e não *hippies*, chegando, numa manhã, a algemar e prender o milionário suíço Paul Page, que, dopado, gritava na beira da praia. Jornalistas e cinegrafistas cariocas que documentavam a prisão foram espancados e tiveram seus filmes apreendidos. Em várias batidas nos acampamentos, os policiais transportavam vários rapazes, alguns acusados de flagrante de maconha. As levas que iam sendo banidas das áreas próximas ao festival tinham dois destinos, segundo a informação de um agente da

⁶¹Hippies sem paz. *Veja*, São Paulo, n.078, 04 mar. 1970, p.70.

segurança: “Os comprovadamente perigosos vão para a prisão; os outros, menos ofensivos, vamos soltá-los bem longe, a caminho do Estado do Rio”.⁶²

Em 1970, em Minas Gerais ao menos, o setor responsável pela repressão ao tráfico de entorpecentes deixava de ser a Delegacia de Vadiagem para abrigar-se sob os auspícios da polícia política. O que não deixa de ser revelador, pois era o DOPS que passava a cuidar do assunto, embora o porquê desse fato não fosse claro. O que deixou intrigado um jornalista da *Veja*, que não encontrava resposta para tal mudança:

Também como resultado imediato das ações da Brigada nasceram algumas perguntas até agora sem respostas. Os delegados da polícia política têm ordens para não informarem nada sobre o combate ao tráfico de entorpecentes. Não respondem por que [o traficante] Airton Loureiro está preso na Segunda Auditoria da Marinha. (Seria por ligações com o terrorismo?) E também não dizem se existe algum outro motivo para que a polícia política tenha passado a cuidar de uma área até então reservada à Delegacia de Vadiagem.⁶³

A Brigada do Vício foi formada, em 1970, por determinação do secretário de segurança, coronel Edmundo Murgel, e era composto por homens da polícia política e do serviço secreto da polícia militar. O esquadrão era chefiado pelo inspetor José Leite, sob as ordens dos delegados David Hazan e Thacyr Menezes Sia⁶⁴. Este último bastante conhecido por ser um dos torturadores do DOPS mineiro⁶⁵. Seus membros passavam por treinamento com palestras de médicos e psicólogos, assim como aprendiam sobre as diferentes drogas, seus efeitos e como agiam as pessoas que as consumiam⁶⁶. O DOPS, por meio de acordos com a agência norte-americana USAID, vinha num processo de modernização de seus equipamentos e dos métodos de investigação⁶⁷. A criação da Brigada do Vício estava inserida nesse movimento. Ela contava, inclusive, com o apoio de um canil, cujos cães treinados eram utilizados para conter manifestações e, principalmente, farejar drogas.

⁶²Guarapari: o festival imaginário. *O Cruzeiro*, 24 fev. 1971, p.32.

⁶³Tráfico em família. *Veja*. São Paulo, n.091, 06 jun. 1970, p.33.

⁶⁴O DOPS está ganhando a guerra contra a maconha. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 29 jul. 1970, BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1970/Recortes.

⁶⁵Para mais informações acessar a página do *Brasil: Nunca Mais Digital*. <<http://bnmdigital.mpf.mp.br>>.

⁶⁶Tráfico em família. *Veja*. São Paulo, n.091, 06 jun. 1970, p.33.

⁶⁷MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Modernizando a repressão: a Usaid e a polícia brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 30, nº 59, p. 237-266, 2010.



Figura 40. *Escudo da Brigada do Vício. Tráfico em família. Veja, n.91, 06 jun. 1970, p.33.*

Entendemos que a criação de um setor de combate a entorpecentes no interior de um órgão responsável pela repressão política representa a compreensão por parte das autoridades, embora filtrada por um imaginário anticomunista⁶⁸, de que as transformações culturais em relação à sexualidade e ao uso de drogas poderiam ter um caráter subversivo, de contestação política. Para alguns setores anticomunistas, a revolução comportamental era uma arma de um pretenso “comunismo invisível” que arregimentaria entre os diversos movimentos, além de pessoas efetivamente comunistas, simpatizantes em diversos graus. Estes seriam pró-comunistas subscientes e comunistas em estado de germe⁶⁹. Segundo Plínio de Oliveira, líder do movimento de extrema direita Tradição, Família e Propriedade (TFP)⁷⁰, eram “os métodos comunistas atuais, todo o imenso processo de deterioração moral, religiosa e cultural, que vai devastando sempre mais nossa juventude”⁷¹. Este pensamento estava em sintonia com o de alguns importantes líderes militares, como os generais Muricy e Souza Mello, citados pelo mesmo autor:

⁶⁸MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2002.

⁶⁹OLIVEIRA, Plínio Corrêa de. Comunismo: a grande mudança de tática. Disponível em <<http://www.plinio.info/page/20/>>. Acesso: 13 mar. 2011. [Publicado inicialmente na *Folha de S. Paulo* em 23 jan. 1972].

⁷⁰A organização, aponta Rodrigo Motta, fundada em 1960, teve seu auge entre 1968 e 1973, coincidindo com a fase mais repressiva do regime militar, o que representaria a possibilidade de um vínculo de setores do governo e a TFP, havendo, inclusive, indícios de colaboração entre militantes *tefepistas* e os órgãos de repressão do Estado. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho*.

⁷¹OLIVEIRA, Plínio Corrêa de. Revolução comunista invisível. Disponível em <<http://www.plinio.info/page/20/>>. Acesso: 13 mar. 2011. [Publicado inicialmente na *Folha de S. Paulo*, 09 jan. 1972].

...e como para os marxistas só é moral o que interessa à realização de seus propósitos – buscam os inimigos da democracia a destruição desses valores. (...) Assistimos no momento à tentativa de destruição dos princípios morais, particularmente no seio da juventude, através de perigosas filosofias que exaltam o erótico e o perverso e procuram quebrar os laços que ligam os jovens ao seu passado e à sua família.⁷²

vislumbramento do alcoolismo, do sexualismo despudorado e do aumento do uso de tóxicos, que arrastam à dissolução coletiva pelo desencadeamento de instintos perigosos e inconscientes, e destroem as tradições nos mais elevados padrões morais, espirituais e religiosos.⁷³

Como podemos ver acima, era percebido o caráter subversivo da revolução comportamental e da contracultura por parte de setores conservadores. A fala de um dos detetives da Brigada do Vício, Álvaro Lopes, quando da prisão dos atores do Living Theatre por porte de maconha, em 1971 (que trataremos no quarto capítulo), possibilita-nos realizar uma aproximação entre esse imaginário e as ações da Brigada do Vício:

São marginais, eles e seu grupo. Eles nos ofendem com suas roupas, seus cabelos e barbas compridas, sua falta de higiene e seus costumes exóticos. A simples existência do grupo é nociva, pois desvirtua o sexo, a família, os hábitos tradicionais, *subvertendo* a ordem normal da sociedade.⁷⁴

A ideia de “comunismo invisível” existente no imaginário dos setores conservadores, a qual podemos visualizar tanto nas falas de altas autoridades militares quanto na de um dos policiais da Brigada do Vício, permite-nos perceber que o alvo da repressão não era somente o tráfico/consumo de drogas, mas o caráter subversivo das práticas que buscavam alternativas aos valores tradicionais. No imaginário anticomunista, as drogas e o sexo seriam “explorados para desfibrar a juventude e torná-la alvo mais fácil para a doutrinação dos comunistas”⁷⁵. Presente nas décadas de 1960 e 1970, essa argumentação moralista do anticomunismo já se via presente nos anos 1930,

⁷²General Muricy, em discurso de posse da chefia do Estado-Maior do Exército, apud: OLIVEIRA, Plínio Corrêa de. “Progresso sem tradição: fator da guerra revolucionária”. Disponível em <<http://www.plinio.info/page/48/>>. Acesso: 13 mar. 2011. [Publicado inicialmente na *Folha de S. Paulo*, 05 mar. 1969].

⁷³General Souza Mello, comandante do II Exército, apud: OLIVEIRA, Plínio Corrêa de. Revolução comunista invisível. Disponível em <<http://www.plinio.info/page/20/>>. Acesso: 13 mar. 2011. [Publicado inicialmente na *Folha de S. Paulo*, 09 jan. 1972].

⁷⁴Líderes do Living Theatre já estão na Penitenciária. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1971, BU-UFGM Col. Esp., FI, cx. 1971/Recortes. Grifo nosso.

⁷⁵CARVALHO, Ferdinando de. *Os Sete Matizes do Rosa*. Rio de Janeiro: Bibliex, 1977, p.31. Para uma análise da obra do general Ferdinando de Carvalho cf.: SOUZA, Sandra Regina Barbosa da Silva. *Os sete matizes do rosa ou o mundo contaminado pela radiação comunista: homens vermelhos e inocentes úteis*. Tese (Doutorado em História Social), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

sendo atualizada conforme o novo contexto.⁷⁶ O combate aos entorpecentes, algo juridicamente ilegal, era a justificativa legal para a repressão.

A Brigada do Vício era presença constante em Ouro Preto durante os Festivais de Inverno. Ela foi extinta em 1976 devido à abertura da Divisão de Tóxicos e Entorpecentes da Polícia Civil. Já no seu primeiro ano de existência, a Brigada do Vício realizou uma ação em Ouro Preto que ganhou bastante repercussão na mídia, imprimindo uma visão negativa (ou positiva, dependendo do ponto de vista) do Festival de Inverno. Foi o caso que ficou conhecido como “festival do embalo” ou “festa da bolinha”, em 1970. A ação da Brigada do Vício no Festival de Inverno tinha como objetivo um amplo combate ao consumo e ao tráfico de entorpecentes, principalmente a maconha e a chamada “bolinha”, medicamentos (anfetaminas) comercializados no mercado negro.

Como nos anos anteriores a repressão a esse tipo de atividade durante os Festivais de Inverno não havia sido forte, o público não esperava uma ação policial de tamanho porte. A Brigada do Vício, inclusive, era nova e não se utilizava dos métodos, até então, comuns no combate ao consumo e à venda de drogas. Além de um treinamento específico sobre os entorpecentes, seus agentes eram integrantes do DOPS, agiam de forma diferente dos agentes comuns. A repressão era muito mais forte e eficaz.

Para não chamarem a atenção, os carros do DOPS chegaram à cidade por Mariana e não por Belo Horizonte. Os agentes, “disfarçados de estudantes, muitos até cabeludos, parecendo artistas”, espalharam-se pela multidão da noite, pelos bares e boates. Com o apoio dos policiais militares do Batalhão de Barbacena, que se deslocavam anualmente para trabalhar durante o Festival de Inverno, iniciaram-se as prisões. Pessoas foram presas na rua, em batidas nos bares e “infernhinhos”. Mas o que causou maior repercussão foi uma batida numa boate em que acontecia uma festa que foi batizada pela imprensa de “festa da bolinha” ou “festival do embalo”. Nela foram detidas várias pessoas, inclusive, ressaltava a imprensa, médicos, advogados⁷⁷, e “filhos de personalidades conhecidas no mundo econômico e político de Minas”⁷⁸, cujos nomes não foram revelados. Segundo o *Diário de Minas*, foram presas 31 pessoas, sendo que 10 eram menores. Houve, como podemos ver nas imagens abaixo (figuras 41 e 42), uma

⁷⁶Cf.: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho*.

⁷⁷Brigada do Vício acaba com Festival das Bolinhas em Ouro Preto. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 21 jul. 1970; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1970/Recortes.

⁷⁸Muitos presos no Festival de Inverno em Ouro Preto. *Folha da Tarde*, São Paulo, 21 jul. 1970; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1970/Recortes.

abordagem sensacionalista, o que veiculou uma imagem negativa do Festival de Inverno.



Figura 41. *Jovens presos pela Brigada do Vício na “festa da bolinha”, 1970.* In: DOPS põe em liberdade 31 dos participantes Festival do Embalo. *Diário de Minas*, 23 jul. 1970.



Figura 42. *“Ouro Preto, onde a arte é pretexto para os viciados”, 1970.* In: Ouro Preto, onde a arte é pretexto para os viciados. *O Diário*, 21 jul. 1970.

A repercussão na mídia nacional foi grande. Seu ponto máximo foi quando o comentarista Heron Domingues, na TV Tupi, do Rio, recomendava às mães “que prezassem a virtude e a felicidade de suas filhas não deviam deixá-las ir à Ouro Preto”⁷⁹ durante o Festival de Inverno. O fato tornou-se, até mesmo, motivo de humor num jornal de Belo Horizonte. O *Diário do Comércio* publicou três charges, que podemos ver abaixo, sobre aqueles acontecimentos. Na primeira das charges (figura 43), um garoto, após assistir ao comentário de Heron Domingues, resolve ir para Ouro Preto. Essa imagem também nos permite entrever como a abordagem moralista realizada por parte da mídia podia produzir o efeito inverso. Como que os sujeitos podem apropriar-se dos conteúdos da mídia de formas diferentes da intencionada pelos seus produtores. Ao mesmo tempo em que alertava os pais para os “perigos” do Festival, propagandeava aos jovens as possibilidades da cidade como local de transgressão, estimulando-os a ir à Ouro Preto. Outra charge (figura 44) mostra um rapaz, que após fumar maconha, transforma-se num monstro, assustando o policial que ia abordá-lo. Podemos pensar

⁷⁹TORRES, Maurílio. Festival de Ouro Preto acaba hoje com jeito de fim de festa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 jul. 1975; BU-UFMG Col. Esp., FI, cx. 1975/Recortes.

esse monstro como sendo a revolução dos costumes da qual Ouro Preto era palco, assustando a sociedade e imprimindo uma visão negativa em relação ao Festival de Inverno.



Figuras 43, 44 e 45. Charges sobre as drogas em Ouro Preto. Autor: Nilson. In: *Diário do Comércio*, 22, 23 e 24 jul. 1970,

A partir principalmente desse incidente, a organização do evento fortalece um discurso de separação entre o festival oficial e o festival paralelo como forma de diminuir o impacto da repercussão negativa, isentar-se dos problemas referentes aos acontecimentos paralelos e possibilitar a sua continuidade. Como resposta aos fatos divulgados pelos jornais, Plínio Carneiro, responsável pelo setor de comunicação, emitiu uma nota de esclarecimento para imprensa “quanto ao sentido do Festival de Inverno e quanto às notícias policiais associadas ao referido Festival”. Ela ressaltava todas as qualidades e conquistas do evento e sublinhava que entre os apoiadores e patrocinadores encontravam-se os governos federal, estadual e a UNESCO. E comentava que o Festival atraía milhares de turistas à Ouro Preto, “turistas autênticos que se preocupam em conhecer a antiga Vila Rica”, mas que, ao seu lado, “indivíduos inescrupulosos têm se misturado aos visitantes, promovendo badernas, bebedeiras, toda uma gama de anormalidades que podem vir a prejudicar o bom nome do Festival”, das tradições culturais de Ouro Preto e das entidades e órgãos patrocinadores. Ao final,

Plínio fazia um apelo para que os jornalistas não associassem as ocorrências policiais ao Festival, pois este não teria nenhuma responsabilidade sobre elas.⁸⁰

A argumentação não era exatamente nova. Já vinha sendo usada desde 1968, quando membros da TFP teriam sido agredidos, em plena rua, por jovens durante o Festival de Inverno. Naquele momento, quem fez a defesa do Festival foi o prefeito de Ouro Preto, Genival Ramalho, dizendo que os arruaceiros e “falsos turistas” não tinham relação com o evento, pois os cursistas ficavam sob uma disciplina rígida, tendo que observar os horários de chegada aos alojamentos e ficavam o dia inteiro estudando, “não tendo tempo de cuidar de outra coisa”⁸¹. Essa argumentação acompanhou todo o período pesquisado, fazendo parte do discurso que separava a esfera oficial do Festival de Inverno das atividades paralelas.

No campo estratégico, a organização do Festival tinha que dialogar com os órgãos de repressão para proteger o evento em si, tentando mostrar que o festival paralelo não tinha nenhuma relação com o Festival de Inverno. Isso não significa que os organizadores do evento eram colaboradores, com espionagem e delação. A tendência que conseguimos observar era a de que a organização tentava proteger as pessoas vinculadas ao Festival, que era o seu raio de alcance. Fora dele, sua margem de manobra era muito limitada. Entretanto, anualmente, pelo menos entre 1969 e 1974, a organização enviava uma carta endereçada ao secretário de Segurança mineiro. Normalmente, assinadas pelo reitor Marcello Coelho, utilizando-se da mesma argumentação e solicitando:

- a) policiamento discreto, de preferência à paisana, em todas as promoções culturais;
- b) guarda constante, especialmente à noite nos locais onde funcionavam os alojamentos (grupo escolares D. Pedro II, Marília de Dirceu, Monsenhor Barbosa e Escola Técnica Federal);
- c) policiamento estratégico, preventivo, a fim de se evitarem distúrbios na cidade.

Ainda, segundo o reitor, devia haver um “trabalho intensivo, paciente, delicado, mas enérgico”, “em benefício de todos”, pois as manifestações de desagrado público eram “injustamente creditadas ao Festival de Inverno, em prejuízo dessa

⁸⁰CARNEIRO, Plínio. Esclarecimento quanto ao sentido do Festival de Inverno e quanto às notícias policiais associadas ao referido Festival de Inverno; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1970/1, pasta 1.3.

⁸¹[Relatório do II Festival de Inverno]; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1968/1, pasta 1.1.

*atividade universitária, comunitária e governamental*⁸².

Encontramos o mesmo discurso na fala do delegado Thacyr Menezes Sia, do DOPS:

vamos ficar de olho nos falsos turistas e falsos estudantes que vão para Ouro Preto fumar maconha. Sabemos que eles são poucos em comparação com a grande massa de jovens que vão até lá para estudar ou se divertirem. Não permitiremos que os viciados deformem o prestígio que o Festival está tendo.⁸³

Como podemos perceber nas falas, o que devia ser combatido pela repressão não era o Festival, mas as atividades que, por acaso, manchassem o nome do evento, ou melhor, o prestígio de uma das maiores promoções culturais do país, que, queira ou não, era um atividade realizada com o aval e o financiamento do governo. Fazia parte de seu projeto de modernização da universidade e de desenvolvimento do turismo. O evento era um espaço negociado entre universidade, artistas e governo. No Festival de Inverno em si, não havia problemas de maior relevo para o aparelho repressivo, como sugere um relatório policial ao final da edição de 1974, constando que, assim como no ano anterior, não havia ocorrências envolvendo professores e alunos do Festival⁸⁴. Aparentemente, como relata um jornal, “os policiais estavam instruídos a não incomodarem, sob nenhum pretexto, os alunos”⁸⁵, identificados com seus crachás colados ao peito. Não é difícil supor um processo de negociação informal entre a UFMG e os órgãos de repressão, visto que o reitor Marcello Coelho era cunhado do general Muricy, chefe do Estado-Maior do Exército⁸⁶.

Quando acontecia algo envolvendo os participantes oficiais do Festival, a organização do evento tentaria administrar internamente. Esta, agindo estrategicamente, permitiria a liberdade, mas até certo limite. Tanto os organizadores, professores, artistas e estudantes, naquele contexto ditatorial, sabiam até onde podiam exercê-la, até onde arriscar. Além da censura oficial, havia a autocensura e agentes infiltrados entre os

⁸²SC-169/69; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1969/1, pasta 1.7a. N°244/70; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1970/2, pasta 2.1a. SC/n°296/71; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1971/2, pasta 2.1a. SG/n°28/72; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1972/4, pasta4.1b. Em 1974, o documento indicava somente os locais a serem policiados, sem argumentações, e é assinado por Júlio Varella. [Carta de Julio Varella ao delegado Weber Americano]; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1974/5, pasta 5.2b. Grifo nosso.

⁸³O DOPS está ganhando a guerra contra a maconha. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 29 jul. 1970; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1970/Recortes.

⁸⁴APM, DOPS, pasta 4361, rolo 061, imagem 11/39.

⁸⁵O outro lado do Festival de Inverno. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1973; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1973/Recortes.

⁸⁶BORGES, Maria Elisa Linhares. A reforma universitária de 1968: memórias da repressão e da resistência na UFMG. *História Oral*, v.11, n. 1-2, p.149-168, jan.-dez. 2008.

estudantes. O espaço mais amplo de contestação e de liberação era a rua. Era onde a repressão agia.



Figura 46. *Camburão na praça Tiradentes.* Autor: Solano José. In: *E assim a cidade de Ouro Preto virou um festival.* *Jornal da Tarde*, 10 jul. 1972

Segundo memórias sobre o Festival de Inverno, havia duas imagens que marcavam o seu início todos os anos: Júlio Varella atravessando apressadamente a praça Tiradentes e as viaturas do DOPS estacionando nela, como a que podemos ver acima (figura 46), onde ficavam até o fim do evento⁸⁷. Durante o Festival de Inverno, a secretaria estadual de Segurança montava um aparato especial para fazer a cobertura do evento. Eram mobilizadas e deslocadas para Ouro Preto, normalmente, a Polícia Militar (9º Batalhão de Barbacena), a Brigada do Vício, e as delegacias de Vadiagem, Furtos e de Ordem Econômica. Segundo o cel. Oswaldo Martins, diretor de operações, o policiamento seria rigoroso contra os tóxicos e o “comportamento indesejado dos hippies”, buscando “evitar atentados aos costumes, evitando escândalos e invasões”⁸⁸. A presença dos camburões e de policiais na praça Tiradentes e na cidade era chamado pelos órgãos de segurança por um eufemismo: “relações públicas”⁸⁹.

A repressão começava antes mesmo de chegar a Ouro Preto, na estrada, onde a Polícia Militar realizava barreiras⁹⁰, que visavam selecionar as pessoas que se dirigiam à

⁸⁷Entrevista com Victor Godoy e Osmar Alves de Oliveira Júnior (Quelé), em novembro de 2011, cedida à equipe da TV-UFOP. STARLING, Heloisa. Coisas que ficaram muito tempo por dizer: a trajetória do Living Theatre no Brasil. In: MALINA, J. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008. p.15-39.

⁸⁸PM, DOPS e mais quatro delegacias vão vigiar Inverno em Ouro Preto. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 01 jul. 1972; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1972/Recortes.

⁸⁹Existencialista Jorge foi curtir o festival no xadrez. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 17 jul. 1974; BU-UFGM Col. Esp., FI, cx. 1974/Recortes.

⁹⁰PM, DOPS e mais quatro delegacias vão vigiar Inverno em Ouro Preto. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 01 jul. 1972; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1972/Recortes.

cidade: “muitas delas, que iam com suas mochilas, pegando caronas, dentro da filosofia ‘hippie’ foram obrigadas a voltar”⁹¹. Em 1970, o policiamento nas ruas começou a ficar mais intenso, diminuindo a sua força ostensiva conforme reduzia, nos anos seguintes, a partir de 1973, a quantidade de visitantes. Muitos deles assustados com o policiamento.

O ano de 1971 foi um dos mais violentos do regime militar⁹², e seu peso pode ser observado em Ouro Preto. Além da prisão do Living Theatre, determinou-se, “sem nenhuma comunicação prévia e sem dar nenhuma explicação”, que os bares e boates poderiam funcionar somente até às duas horas da madrugada⁹³. Os soldados da Polícia Militar passaram a invadir os bares e expulsar os clientes, inclusive com o uso de gás lacrimogêneo, e ameaçando com prisão a quem reclamasse: “quem sabe do trabalho da polícia é a polícia, e quem reclamar vai preso”⁹⁴. Para o ano seguinte, segundo Júlio Varella, a universidade teria conseguido negociar com o governo uma flexibilização do aparelho repressivo durante o Festival, com a nomeação de Romeu Godoy, um delegado mais liberal e irmão da cantora lírica Maria Lúcia de Godoy⁹⁵.

A Brigada do Vício, por estar ligada ao DOPS, utilizava-se de expedientes diferentes dos praticados pela polícia convencional. Era comum infiltrarem agentes disfarçados entre os estudantes e os hippies⁹⁶. Mário Zavagli, professor da Escola de Belas Artes que começou a frequentar o Festival em 1973, relembra: “A gente sabia que era espionado dentro das oficinas. Um clima de completa paranoia. Quando tínhamos que conversar um assunto importante, pegávamos o carro e ficávamos passeando pela cidade”⁹⁷. Joana Torres, moradora de Ouro Preto que convivia com os hippies, também confirma essa prática:

Não, ele não falou que era detetive não. Se ele queria usar [maconha]? Também não falava que queria usar não, só conversava, se eu sabia de alguém... “aqui tem muita maconha nessa época de Festival?”, “você já viu alguém fumando, já ouviu algum comentário?” (...) Aí eu peguei, poh, falei: “ali tem fulano, e aquele lá também e aquele outro”... e, quando chegou no final do Festival de Inverno, estou vendo a viatura só pegando e levando aqueles que eu falei. Através de

⁹¹Diretor está falando do festival de Ouro Preto. *Tribuna da Imprensa*, Salvador, 26 jan. 1974; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1974/Recortes.

⁹²FIGUEIREDO, Lucas. *Olho por olho: os livros secretos da ditadura*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

⁹³Polícia evacua boates em Ouro Preto utilizando gás. *O Dia*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1971; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1971/Recortes.

⁹⁴Polícia de Ouro Preto expulsa turistas de bares com gás lacrimogêneo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1971; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1971/Recortes.

⁹⁵ARAGÃO, José Carlos. *Júlio Varella: 50 anos fazendo arte*. Belo Horizonte: O Lutador, 2009.

⁹⁶APM, DOPS, pasta 5084, rolo 077, imagem 24/29.

⁹⁷Quatro festivas décadas. *Diversa*, Belo Horizonte, ano 2, n.6, mar. 2005. Disponível em <<http://www.ufmg.br/diversa/6/artecultura.htm>>. Acesso: 06 jul. 2009.

mim, ele entrosou com eles também. Aí, quando eu falei: “que estranho”, pra mim o Sidnei estava sendo preso. Aí chamei ele e perguntei: “que é isso que está acontecendo? O pessoal está sendo preso?” Aí, ele disse: “oh, Joana, chega aqui, deixa te explicar. O caso é o seguinte, eu sou detetive, esse pessoal aqui sou eu que estou prendendo na viatura”. Eu falei: “não é possível”. “É, até aqueles que você me entregou estão sendo presos, eu sou detetive”⁹⁸.

Ao contrário dos grupos de esquerda, bastante fechados e rigorosos quanto a novos integrantes, as atividades do Festival de Inverno permitiam com muita facilidade a introdução de agentes infiltrados entre os jovens, pois a circulação de pessoas era grande, nem todos se conheciam. A chegada de alguém novo em uma roda ou grupo poderia gerar desconfianças. Mas, se não fosse identificado como espião e conseguisse se entrosar, as possibilidades de sucesso eram muitas. Um jornal noticiava que a polícia possuía “um bem planejado esquema de espionagem, em que seis rapazes e quatro moças estão infiltrados entre o inimigo”⁹⁹.



Figura 47. *Detetives de Belo Horizonte, à paisana, durante o Festival de Inverno, 1973.* Disponível em: <<http://www.cyberpolicia.com.br/index.php/historia/decadas/167-decada-70>>. Acesso: 07 ago. 2012.

O site www.cyberpolicia.com.br publicou em sua página duas fotos que mostram supostos detetives da área de repressão às drogas, à paisana, em Ouro Preto durante Festivais de Inverno na década de 1970 (figuras 47 e 48).

Se a impressão era de que havia mais policiais nas ruas que paralelepípedos¹⁰⁰ e com um bem estruturado esquema de espionagem, não seria difícil realizar prisões. Segundo as estatísticas divulgadas pelo delegado Weber Americano, o número de

⁹⁸Entrevista com Joana da Costa Torres e Geralda Torres Gomes, em 20 de julho de 2011, cedida a Leon Kaminski e Henrique Manoel de Oliveira.

⁹⁹O outro lado do Festival de Inverno. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1973; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1973/Recortes.

¹⁰⁰Tempo de Festival, tempo de curtição, participe. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 10 jul.1972; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1972/Recortes.

prisões envolvendo entorpecentes, durante o Festival, foi diminuindo de ano para ano. Em 1972, teriam sido presas 630 pessoas; em 1973, 370 presos; em 1974, 250 presos; e, em 1975, 60 presos¹⁰¹. Não podemos deixar de ver que esses são números divulgados pela própria polícia, oficiais, o que pode indicar que a quantidade de presos, sem registros, deve ter sido ainda maior. Como o número de detidos era muito grande, a polícia, na maioria dos casos, utilizava-se do “método clássico”: colocava o preso na estrada, indicava-lhe o caminho de casa e mandava-o andar, sem olhar para trás¹⁰².



Figura 48. Policiais da Divisão de Tóxicos e Entorpecentes, à paisana no adro da igreja de São Francisco de Assis. Disponível em: <<http://www.cyberpolicia.com.br/index.php/historia/biografia/99-faria-1parte>>. Acesso: 07 ago. 2012.

Outros eram levados para o DOPS em Belo Horizonte, como ficou registrado no diário de Judith Malina, do Living Theatre, presa em 1971. A atriz cita pelo menos quatro moças que foram presas devido ao uso de maconha em Ouro Preto e que dividiram a cela com ela. Três eram cariocas e a quarta, Miriam, “trabalhava numa fábrica de Belo Horizonte, mas não podia suportar a vida que levava e fugiu para Ouro Preto, a fim de ter uma vida diferente”¹⁰³. Julian Beck, também do Living Theatre, registrou, em seu diário, um testemunho sobre sua passagem pelo DOPS:

O Departamento de Ordem Política e Social, a polícia secreta do Brasil, se ocupa de duas coisas somente: “subversão” (revolução) e drogas. (...) E não é negligenciável o fato de que esses métodos de

¹⁰¹Balanco completo do Festival de Inverno. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 27 jul.1975; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1975/Recortes.

¹⁰²O outro lado do Festival de Inverno. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1973; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1973/Recortes.

¹⁰³MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008, p.151.

obter informação sejam aplicados também, rotineiramente, cada dia da semana brasileira, a pessoas presas por posse de maconha, presas com um simples baseado. Tive de aturar de pé, do lado de fora da sala, impotente, destruído pela minha incapacidade de fazer qualquer coisa, enquanto os gritos dos maconheiros torturados me dilaceravam por dentro.¹⁰⁴

O relato de Julian nos apresenta algo pouco comentado sobre o período pesquisado, a tortura física aos consumidores de maconha e outras drogas. Normalmente essa prática fica eclipsada pela repressão imposta aos militantes de esquerda que, sim, foi muito mais violenta e sistemática. Mas, não por isso, menos arbitrária.

Em Minas Gerais, a repressão ao consumo de entorpecentes ganhava outro relevo, pois era realizada pelo DOPS. Os traficantes sabiam dos métodos utilizados pela polícia política e, no DOPS, “contaram muita coisa que não teriam contado numa delegacia comum”. Segundo o inspetor Leite, “eles chegam aqui e vão logo contando tudo o que sabem sem levar um tapa. A razão disso está que os traficantes sabem que utilizaremos de todos os meios legais para vê-los na cadeia”¹⁰⁵. Apesar da falácia do inspetor, sua fala deixa transparecer que eles usavam todos os meios, não necessariamente legais, como ele diz, para obter informações e isso, em si, já causava temor em muitos dos presos por consumo e/ou tráfico de entorpecentes. Era um terrorismo utilizado tanto como forma de obter informações, aliciando informantes pelo medo, como de punição, pois, como disse o delegado e torturador Thacyr Menezes Sia, “ninguém que vive de viciar a juventude vai ficar impune nesta nova sociedade que tentamos construir”¹⁰⁶.

O clima repressivo não se extinguiu, mas provocou uma diminuição do número de visitantes noturnos nos anos seguintes. Muitos passaram a evitar a cidade. Mesmo assim, Ouro Preto, durante o Festival de Inverno continuou, até 1979, como um destino privilegiado de hippies e viajantes. Em concerto recente, na Casa da Ópera, em Ouro Preto, o músico Lenine relembrou os momentos que, naquele mesmo palco, passara quando era hippie no final da década de 1970¹⁰⁷. O poeta “braxiliense” Nicolas Behr

¹⁰⁴Apud: TROYA, Ilion. Sobre o Living no Brasil. In: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008, p.249.

¹⁰⁵O DOPS está ganhando a guerra contra a maconha. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 29 jul. 1970; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1970/Recortes.

¹⁰⁶O DOPS está ganhando a guerra contra a maconha. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 29 jul. 1970; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1970/Recortes.

¹⁰⁷Concerto realizado no dia 12 de maio de 2012.

recorda que, em 1978, “ficava lá na praça vendendo livrinho. Botava os livrinhos no chão, numa toalha, assim, botava os livros, as pessoas passavam e compravam e eu tinha um cartaz, uma placa ‘Poesia Pô’”¹⁰⁸. Em seus últimos anos em Ouro Preto, já no processo de abertura política, o Festival de Inverno continuava atraindo um público *underground*, mas seu volume, assim como a repressão, havia diminuído.

3.3 “Ai na minha terra tem... o grande Festival, au, au, au, au...”: a participação dos moradores de Ouro Preto no Festival de Inverno

Apesar de todo o choque que o evento, como um todo, provocava na cidade, podemos perceber que além das críticas havia uma participação efetiva dos moradores no Festival, tanto no âmbito oficial quanto no paralelo. As vozes contrárias eram mais altas e por isso alcançavam maior repercussão. Arriscamos dizer que a parcela de moradores que era totalmente contra o Festival era minoria, mas que ficou marcada na memória de quem produzia o evento. Assim, pretendemos explorar um pouco melhor as relações entre a cidade e o Festival.

Para pensarmos a interação entre os moradores e os visitantes, partiremos das reflexões de Jesús Martín-Barbero. Para o autor, “nem o conflito nem a repressão paralisam o intercâmbio” e, por vezes, “inclusive o estimulam, uma vez que, ao aproximar muito de perto, ‘corpo a corpo’, as culturas enfrentadas, eles as expõem”. Desta forma, “a oposição vai dando lugar ao diálogo feito ‘de pressões e repressões, de empréstimos e resistências’”¹⁰⁹.

Após a realização das duas primeiras edições do Festival de Inverno, os responsáveis pela organização perceberam que era necessário promover uma maior inclusão dos moradores de Ouro Preto no evento. Já havia uma participação relevante de membros da comunidade local na plateia dos espetáculos e nos cursos, sendo que suas inscrições eram subsidiadas. Até 1973, inclusive, a participação de moradores de Ouro Preto nos cursos sempre foi considerável, como podemos ver na tabela III¹¹⁰. Desta

¹⁰⁸Entrevista com Nicolas Behr, em 15 de novembro de 2011, cedida à equipe da TV-UFOP.

¹⁰⁹MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009, p.101.

¹¹⁰Uma circunstância que pode ter colaborado para essa diminuição drástica (que podemos observar na tabela III) foi o fato de que em 1974, diferentemente dos anos anteriores, não houve um local de inscrição em Ouro Preto. Em edições anteriores os moradores da cidade podiam realizar suas inscrições na Superintendência de Educação ou na Prefeitura (ambas em Ouro Preto), dependendo do ano. Em 1974, as inscrições deviam ser realizadas por meio de carta ou em Belo Horizonte. Nos dois anos seguintes,

forma, o Festival não se restringia a quem era de fora. Nos dois primeiros anos, antes do início do festival mirim, a participação de moradores locais como cursistas era superior a vinte por cento dos inscritos. Em 1968, incluiu-se na programação uma exposição de pintores ouro-pretanos. No ano seguinte, houve a seleção para uma peça a ser ensaiada e apresentada por atores da cidade que teve uma grande procura, com mais de cem inscritos, surgindo, assim o curso de Teatro no evento.

Ano	(cursos)	(Fest. Mirim)	(total)	Porcentagem (cursos)	Porcentagem (total)
1967	57	-	57	22%	22%
1968	68	-	68	25%	25%
1969	163	80	243	40%	49%
1970	38	228	266	12%	49%
1971	67	387	387	21%	55%
1972	42	266	308	8,8%	41%
1973	42	98	140	9,5%	26%
1974	6	-	6	2%	2%
1975	7	-	7	2%	2%
1976	9	-	9	2%	2%
1977	18	-	18	19%	19%
1978	45	300	345	16%	59%
1979	13	270	283	4%	48%

Tabela III: Número de moradores de Ouro Preto inscritos no Festival de Inverno.

Mas a principal iniciativa da organização, em termos de aproximação e retorno para a cidade, foi a criação do *festival mirim*. A sua realização elevava a participação dos moradores de Ouro Preto no Festival de Inverno. O volume compreendia cerca da metade do total de inscritos, conforme a tabela acima. Paralelo às demais atividades, o festival mirim reunia crianças, pais e educadores ouro-pretanos. Os educadores assistiam palestras dos professores do Festival de Inverno sobre assuntos relacionados ao ensino de arte e atuavam, ao lado dos professores do evento, com as crianças.

percebe-se igualmente uma baixa participação de moradores da cidade. Nesse caso, podemos pensar também em uma possível desinteresse do público local decorrente da ausência do festival mirim e de divulgação e inscrição na própria cidade.



Figura 49. *Festival mirim no circo, 1972.* Autor: Solano José. In: E assim a cidade de Ouro Preto virou um festival. *Jornal da Tarde*, 10 jul. 1972

No festival mirim, eram valorizadas questões como a liberdade artística e a criatividade. Em 1978 e 1979, o resultado apresentado no final do mês foram filmes, em super-8, totalmente produzidos pelas crianças, desde o roteiro até o cenário¹¹¹. Em 1972, uma tenda de circo foi armada para abrigar as atividades do festival mirim (figura 49), com o objetivo de integrar todas as artes num acontecimento único¹¹². Naquele ano foi criado e apresentado, pelas próprias crianças, por meio de um laboratório de criação coletiva, um espetáculo circense, o *Trans Berlim*¹¹³.



Figura 50. *Festival mirim.* In: A primeira semana do 12º Festival, a partir de amanhã. *Estado de Minas*, 30 jun. 1978.

Mariângela Medeiros, que ao fazer a cobertura do Festival para o *Estado de Minas*, chamava a atenção para questões cotidianas que passavam despercebidas por outros jornais, narrou um momento inusitado:

¹¹¹Crianças desenvolvem a sua criatividade no festival de O. Preto. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 25 jul. 1978; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1977/Recortes. Relatório da Coordenação; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1979/1, pasta 1.1.

¹¹²MEDEIROS, Mariângela. Olha os hippies andando na Vila Rica de outros rebeldes. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 11 jul. 1972; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1972/Recortes.

¹¹³Festa da cultura em Minas. *Diário da Noite*, Recife, 08 jul. 1972; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1972/Recortes.

“Olhe que estranho, eu estava muito quieto desenhando aquela ladeira e chegou um desses meninos que vendem pirulitos. Ele parou, olhou muito tempo e me disse: é, rapaz, você precisa aprender melhor, seu desenho até que tá bom mas olha o tamanho daquela casa e o tamanho desta. E até pegou o lápis, colocou na altura dos olhos, fechou o esquerdo e me aconselhou a fazer sempre isso para ter noção exata da proporção. Eu nunca vi cidade pra ter tanta gente que entende de arte”. Era um cara de Beagá [Belo Horizonte] que veio aqui dar uma de artista e saiu-se bastante mal. É claro que aqui os meninos todos têm uma noção incrível de pintura e desenho. Muitos deles fazem curso o ano inteiro na Fundação de Arte de Ouro Preto, além de participarem todo ano do Festival Mirim e verem gente com lápis, papéis, pincéis e tintas o tempo todo assentados no meio fio.¹¹⁴

Movidos pela curiosidade, pelos festivais mirins e cursos da FAOP, as crianças de Ouro Preto tiveram uma grande ampliação de horizontes e consciência artística. Os olhares curiosos dos pequenos foram captados por algumas lentes (figura 51, ver também figura 23). Mas, podemos perceber a mesma curiosidade antes mesmo do Festival de Inverno ter sua primeira edição, naquela foto em que Guignard está pintando com várias crianças em sua volta (figura 19).

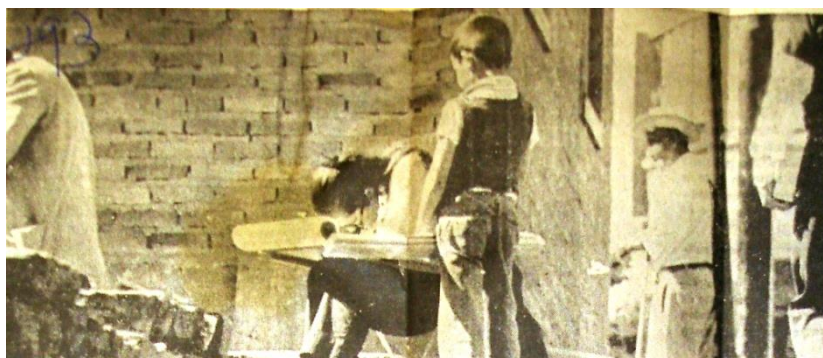


Figura 51. Menino observando aluna do Festival de Inverno. In: Uma sugestão para as suas férias. *Última Hora*, 17 jun. 1970.

Ao conviver com uma diversidade de estranhos pelas ruas, criavam-se aberturas para o diferente, diminuindo preconceitos. As oficinas do festival incutiam-lhes mental e corporalmente a liberdade. Após os festivais as crianças que participavam das oficinas ou que simplesmente zanzavam pelas ruas não eram mais as mesmas. Mariângela Medeiros também reproduziu uma conversa dela com Mário, um garoto de nove anos:

¹¹⁴MEDEIROS, Mariângela. Quando uma cidade muda de figura é festival. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 26 jul. 1972; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1972/Recortes.

- Mas o que é hippie, Mário?
- É gente que anda com essas roupas esquisitas. Esses homens de cabelos compridos e bolsas no ombro. Gente que não faz nada, o dia inteiro fica cantando. Eles não trabalham e dormem na rua.
- Você não gosta deles, né?
- Aí é diferente, gosto muito, sim senhora. Sabe, quando eu crescer quero ser assim. Eles são bonitos, alegres, vivem cantando.
- E esse negócio de hippie ser perigoso e matar crianças, você não tem medo?
- Eu, hein, moça. Isso é conversa fiada desse povo. É mentira. Eu vivo conversando com eles e eles não me mataram ainda...¹¹⁵

A convivência dos moradores de Ouro Preto e de seus infantes com artistas de fora da cidade não era nova. Desde os anos 1920, com a visita dos modernistas de São Paulo e o início da política de preservação do patrimônio histórico artístico na década de 1930, a cidade recebia cada vez mais visitantes e mais artistas e intelectuais que iam conhecer, pintar e versar aquela “Ouro Preto, livre do tempo”¹¹⁶.

Em 1979, José Tavares de Barros, coordenador do Festival naquele ano, reconhecia que o festival mirim era o principal laço de união entre a comunidade ouropretana e o Festival de Inverno. Também teria sido, conforme o professor, o responsável pela “gradual mudança de mentalidade diante do evento”, apesar das restrições¹¹⁷. Outro exemplo dessa aproximação foi expressado em 1970, quando, segundo a professora Otaiza Romanelli, muitas mães foram agradecer-lhe, dizendo que antes eram contra o Festival de Inverno, mas que haviam mudado de opinião após a realização do festival mirim¹¹⁸.

Embora fosse uma importante ponte, o festival mirim não foi realizado todos os anos. Durante a gestão do reitor Cisalpino, possivelmente devido à política de enxugamento do Festival de Inverno que ele implementara, entre 1974 e 1977, o festival mirim não foi realizado. Em relação a esse período pode ser percebido, inclusive, uma queda no índice de participação dos moradores da cidade nos demais cursos do Festival, conforme podemos observar na tabela III. Fato que nos permite a ausência do festival mirim com o crescimento do desinteresse dos moradores da cidade em participar do Festival de Inverno. Visto que há um aumento de matrículas quando a atividade voltou a

¹¹⁵MEDEIROS, Mariângela. Olha os hippies andando na Vila Rica de outros rebeldes. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 11 jul. 1972; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1972/Recortes.

¹¹⁶ANDRADE, Carlos Drummond de. “Ouro Preto, livre do tempo”. In: *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 1250-1252.

¹¹⁷Relatório da Coordenação, p.07; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1979/1, pasta 1.1.

¹¹⁸DIAS, Etevaldo; ARAÚJO, José. Estranhos visitantes na paz de Ouro Preto. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 ago. 1970; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1970/Recortes.

ser realizada em 1978.

Os resultados do trabalho com as crianças, contudo, não agradavam aos setores mais conservadores da cidade. Padre Simões afirmava: “agora eu fico com as crianças confusas no catecismo. As crianças viram e ouviram tanta coisa que não entendem mais nada. E as mocinhas já não sabem o que é certo e o que é errado”¹¹⁹. Este religioso era o principal porta-voz da reação contra o Festival de Inverno. Nas missas, frequentemente falava contra o evento, chamando-o de “festival do inferno”¹²⁰. À imprensa, ele dizia: “essa gente está transformando Ouro Preto em uma terra sem dono. Isso aqui está virando bagunça, um antro de maconheiros, desordeiros. Uma família já não pode morar sossegada aqui”¹²¹.

Aqui entra outro ponto importante: a relação da organização do Festival de Inverno com a Igreja. Apesar da reação do padre Simões, e de alguns outros, a relação era melhor do que parece. Ouro Preto é dividida em duas paróquias, Pilar e Antônio Dias. A primeira possuía como referência o padre Simões e a segunda o padre Barroso. Além disso, na cidade ao lado, Mariana, havia a Arquidiocese, sob o comando de Dom Oscar de Oliveira. Os três foram convidados e participaram das duas primeiras edições. Simões, conforme iam acontecendo os problemas afastou-se. Dom Oscar chegou a participar como professor no curso de Pesquisa em História do Festival de Inverno, em 1968¹²², e integrou, junto com padre Barroso, a comissão honorífica do evento. Foi homenageado pelo Festival, em 1976, com a primeira audição mundial da obra *Pater, Ave, Gloria* (1793), do compositor setecentista mineiro Joaquim Lobo de Mesquita. Peça que havia sido recentemente descoberta pelo musicólogo Curt Lange e estava sob a guarda do Museu de Música de Mariana, da Arquidiocese¹²³.

Enquanto padre Simões atacava o Festival de Inverno, padre Barroso, mais liberal, era um importante colaborador. Até 1972, os concertos eram realizados na Igreja de São Francisco de Assis, pertencente à Paróquia de Antônio Dias, comandada por ele. A razão da proibição, como já vimos, foram as apresentações de música de vanguarda.

¹¹⁹DIAS, Etevaldo; ARAÚJO, José. Estranhos visitantes na paz de Ouro Preto. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 ago. 1970; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1970/Recortes.

¹²⁰Entrevista com Joana da Costa Torres e Geralda Torres Gomes, em 20 de julho de 2011, cedida a Leon Kaminski e Henrique Manoel de Oliveira.

¹²¹DIAS, Etevaldo; ARAÚJO, José. Estranhos visitantes na paz de Ouro Preto. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 ago. 1970; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1970/Recortes

¹²²[III Festival de Inverno: Relatório]; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1968/1, pasta 1.1.

¹²³LOVAGLIO, Vânia Carvalho. *Música contemporânea em Minas Gerais: os Encontros de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte (1986-2002)*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

Quando houve o *Concerto-Confronto*, promovido por Koellreutter, em 1970, onde “ecoaram 38 minutos de sons estranhos e ‘hereges’”, o espetáculo foi interrompido.

No intervalo, levanta-se o padre de batina, nervoso, fala alto e gesticula:

– Isso não pode continuar. Parem tudo. Não é possível que isto aconteça outra vez. Afinal, estamos numa casa sagrada, de Deus.

– Mas, padre, isso é um espetáculo musical. É música, arte como outra qualquer.

– O que a família ouro-pretana vai dizer? *Eu entendo a experiência, mas não posso permitir que continuem. Vocês vão embora e eu fico o ano inteiro ouvindo as críticas.* Até cartas me escrevem, falam, pressionam. É melhor parar. Façam em outro local, aqui, não.¹²⁴

Na matéria, os jornalistas não dizem qual o nome do vigário, mas tudo indica que fosse padre Barroso, tanto porque ele era o responsável por aquela igreja quanto em razão dele colaborar e dialogar com a organização do Festival. A sua fala expressa que o problema não era ele, que ele entendia o que estava sendo proposto musicalmente, mas que parte da comunidade pressionava-o contra o Festival. Naquele momento, ele não representava a reação, mas um mediador entre comunidade, Igreja e o Festival. No ano seguinte, também seriam realizados concertos naquela igreja, quando Smetak teria feito-a tremer. Um ano depois a Arquidiocese, provavelmente devido à pressão, emitia uma recomendação de que seriam permitidos somente concertos de música sacra nas igrejas. Foi apenas em 1978 que o Festival voltou a realizar espetáculos musicais nos templos ouro-pretanos.

Outro ponto de interação e diálogo entre a comunidade e o Festival era o comércio. Havia uma injeção de capital na cidade devido ao consumo realizado pelos visitantes e, em consequência, também aumentava a arrecadação de impostos. Contudo, para além dos grandes comerciantes da cidade, que muito lucravam (e pouco distribuían) com o evento, havia o pequeno comércio, o comércio informal, de rua, a prestação de serviços. Estes promoviam o incremento da renda da população mais pobre, assim como uma interação entre eles e os visitantes.

Ao chegarem à cidade, de automóvel, os turistas eram assediados por jovens guias “autodidatas” e uma “chusma de guardadores e lavadores de carros, vendedores de doces, mapas turísticos e cartões postais”¹²⁵. Organizavam-se também, pequenas

¹²⁴DIAS, Etevaldo; ARAÚJO, José. Estranhos visitantes na paz de Ouro Preto. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 ago. 1970; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1970/Recortes

¹²⁵Festa da cultura em Minas *Diário da Noite*, Recife, 08 jul. 1972; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1972/Recortes.

produções familiares. Segundo crônica de Mariângela Medeiros, “em julho, as mães de família danam a fazer pirulitos, balas delícia, a torrar amendoins e seus filhotes saem pelas ladeiras acima oferecendo a mercadoria”. Era a época de “comprar roupa nova para os filhos, arrumar a casa, trocar o estofado do sofá que já está bastante gasto”¹²⁶.

A rejeição ao Festival de Inverno, entre os moradores, era menor do que aparenta quando se fala da reação da comunidade. Boa parte dela também diferenciava o festival em si dos problemas oriundos da movimentação paralela. Em 1973, diante da possibilidade do Festival deixar a cidade em razão da reação da ala conservadora, a professora Otaiza Romanelli realizou uma pesquisa com os moradores. Foram respondidos 440 questionários. Os resultados, ao contrário do que era esperado, foram bastante positivos. Os dados obtidos demonstravam que quase 50% da amostra participava dos cursos ou da programação cultural, que cerca de 75% demonstrava interesse de participar mais ativamente, e que o “índice de influência global [?] do FI sobre a população” era de 66%¹²⁷. A pesquisa revelava também que das 440 pessoas que responderam, 305 eram totalmente a favor, 75 tinham restrições e somente 21 eram totalmente contrárias à realização do Festival de Inverno. Em relação aos benefícios que o evento trazia à cidade, 240 achavam que o benefício era total, 169 achavam que só uma parte era beneficiada e 25 afirmavam que não havia benefício algum¹²⁸. Esses dados são reveladores, pois menos de 5% dos moradores eram totalmente avessos e menos de 20% possuíam restrições ao evento. Mesmo se fizermos uma crítica da amostragem e excluirmos os questionários respondidos por comerciantes, autoridades, professores e alunos da UFOP, ainda temos a opinião de 230 chefes e membros de famílias ouro-pretanas¹²⁹, sendo que do total de entrevistados, somente 96 seriam completa ou parcialmente contra o Festival, menos da metade.

A partir dos resultados da pesquisa, defini-se pela continuidade do Festival em Ouro Preto, mas com a diminuição do número de vagas para diminuir o impacto e também porque a estrutura existente era deficitária. Mas, em 1975, ocorreriam novos incidentes que desestabilizariam a organização do Festival.

No dia 03 de julho de 1975, o IX Festival de Inverno teve suas atividades

¹²⁶MEDEIROS, Mariângela. Quando uma cidade muda de figura é festival. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 26 jul. 1972; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1972/Recortes.

¹²⁷7º Festival de Inverno: Relatório, p.53; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1973/1.

¹²⁸Pesquisa na véspera do encerramento mostra como Ouro Preto vê Festival. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1973; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1973/Recortes.

¹²⁹A amostragem da pesquisa foi a seguinte: 230 questionários foram respondidos por chefes e membros de famílias de diferentes bairros; 121 por professores, funcionários e estudantes da UFOP; 81 por proprietários e funcionários em comércio; e 08 por autoridades locais.

suspensas. Era enterrado Nello Nuno, artista plástico premiado, residente em Ouro Preto, ligado ao Festival e um dos fundadores da FAOP. Foi velado na galeria de arte desta Fundação, inaugurada um dia antes, por sua esposa Anamélia Rangel, onde havia três de seus quadros expostos. No enterro, no cemitério da igreja de São José, artistas consagrados, iniciantes e alunos estavam presentes. Sem rezas de padres ou discursos de autoridades, “apenas o ruído do caixão descendo a cova”¹³⁰. Foi uma perda que, logo no início do Festival, entristecia artistas, professores e alunos, modificando o clima do evento.

Somou-se a este primeiro abalo um segundo incidente. No dia 24 de julho de 1975, o professor Guerra Vicente, da Universidade de Brasília, eleito o melhor violoncelista brasileiro de 1973, que ministrava curso no Festival, foi agredido por seis rapazes de Ouro Preto¹³¹. Ao passar em frente a um bar, quando estava indo dar aula, foi acertado por uma casca de laranja. Ao reclamar foi agredido e teve quebrado seu instrumento (fabricado em 1889, na França e avaliado, na época, em 80 mil cruzeiros)¹³². Sem condições psicológicas e com seu violoncelo destruído, Guerra Vicente foi embora no mesmo dia: “quero apenas retirar meu instrumento inutilizado lá da delegacia e não ficar nesta cidade nem sequer mais um minuto”¹³³. Os agressores foram rapidamente encontrados e presos pela polícia.

Em função do incidente, os professores do Festival de Inverno reuniram-se para discutir as providências a serem tomadas. Mas a reação mais forte, naquele momento, foi inclusive de um ouro-pretano, José Alberto Nemer, professor da área de artes plásticas: “eu nasci aqui e vivo aqui (...) e acho que esta agressão parte de uma só vez de toda a cidade, porque realmente ela é contra o Festival”¹³⁴. Abalados com os acontecimentos, encaminhava-se a provável saída de Ouro Preto, no ano seguinte, do Festival de Inverno.

No começo de 1976, na primeira reunião da Coordenadoria de Planejamento e Normas do Festival de Inverno, com a presença dos professores Ítalo Mudado, José Eduardo Fonseca e Washington Thadeu de Mello, encaminhou-se a saída do festival de

¹³⁰EUGÊNIO, Ricardo. Ouro Preto decreta luto pela morte de Nello Nuno. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 04 jul. 1975; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1975/Recortes.

¹³¹*Boletim*. Ouro Preto, n.55, 26 jul. 1975; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1975/1.

¹³²Estudantes agrediram o professor de música. *O Dia*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1975; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1975/Recortes.

¹³³O fato mais triste: a morte de Nello Nuno. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 27 jul. 1975; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1975/Recortes.

¹³⁴O fato mais triste: a morte de Nello Nuno. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 27 jul. 1975; BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1975/Recortes.

Ouro Preto e sua realização em Belo Horizonte, no campus da Pampulha¹³⁵. A reunião seguinte, na sala do vice-reitor, José Marianno Duarte Lanna Sobrinho, e com mais seis participantes da coordenação do Festival, a deliberação da sessão anterior foi revista. O vice-reitor iniciou pondo suas considerações, na verdade a posição da reitoria. Expôs que o reitor da UFOP desejava maior entrosamento com a coordenação do Festival e que a Escola de Minas de Ouro Preto comemoraria seu centenário. Mas o ponto mais decisivo era que

a imagem criada pelo próprio Festival torna-o inseparável da cidade de Ouro Preto, hajam vista referências de diretores da PAC/DAC/MEC em relação ao Festival, rotulando-o Festival de Inverno de Ouro Preto, que deveria ser imitado por todas as Universidades do país, conforme declaração do Dr. Roberto Lacerda aos Reitores e Vice-Reitores recentemente reunidos em Brasília.¹³⁶

À reitoria não interessava correr o risco de se ter desfeito um de seus principais cartões de visita. Frutífera experiência que completava dez anos, que veiculava o nome da UFMG na mídia do país inteiro e que, segundo as autoridades do MEC, deveria ser imitado por todas as demais universidades. O Festival de Inverno, a partir de 1974, com a posse do novo reitor, Eduardo Osório Cisalpino, implementava uma política de redução do número de vagas em Ouro Preto e expansão de suas atividades para outras cidades. Mesmo assim, continuava a ser uma referência nacional em termos de extensão cultural e mantinha-se como espaço de experimentação para o campo artístico da universidade. Diversos são os relatos e argumentações, ao decorrer da década de 1970, de que o Festival, em especial os cursos, devia permanecer em Ouro Preto, pois ela fornecia um ambiente propício para sua realização, onde os alunos e professores podiam se dedicar integralmente (ou quase) durante o mês inteiro, aos cursos e ao restante da programação. Algo que seria impossível na capital.

Em 1976, Ouro Preto permaneceu como cidade sede do Festival de Inverno. Contudo, sofreria uma pequena mudança, sua primeira semana ocorreria em Belo Horizonte, quando foi promovido o primeiro Encontro Nacional de Artes. Essa decisão era proveniente de um cuidado importante por parte da organização, e que não seria repetido três anos depois, a de não coincidir o Festival com o vestibular da UFOP.

¹³⁵Ata da reunião da Coordenadoria de Planejamento e Normas do Festival de Inverno, 09 jan. 1976; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1976/1, Pasta 1.1.

¹³⁶Ata da reunião da Coordenadoria de Planejamento e Normas do Festival de Inverno, 08 mar. 1976; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1976/1, Pasta 1.1.

Quando, além do movimento costumeiro do evento, haveria milhares de outros estudantes com o intuito de realizar as provas para ingresso na universidade ouropretana.

No ano seguinte, ocorreu a transferência do Festival de Inverno para Belo Horizonte por iniciativa da própria reitoria da UFMG, que havia sido contrária à ideia um ano antes. Num documento, há uma lista das “características atuais” do Festival que elenca somente o que seriam os seus problemas: gigantismo; inflacionado; deficitário; lúdico; sem infra-estrutura adequada; sem planejamento; interferência na rotina da Universidade (reitoria, funcionários, material, equipamentos); falta de um tema central que integre as áreas; dispersão de esforços com o Festival Volante; e falta de apoio e interesse de Ouro Preto¹³⁷. A reitoria buscava redefinir o Festival de Inverno. Entendiam que, transferindo-o para a capital, os problemas de infraestrutura pudessem ser solucionados e os gastos reduzidos. Outro motivo alegado eram as comemorações do cinquentenário da UFMG, integrando o evento às festividades daquela data.

O resultado foi que nenhum dos tradicionais organizadores do Festival veio a aceitar a coordenação geral do evento. Assumiu a sua direção a professora Maria Luiza Ramos, da Faculdade de Letras, que nunca havia participado do Festival de Inverno. Convencida, após resistências, com a argumentação, entre outras, de que para realizar efetivamente mudanças no Festival sua coordenação deveria ser ocupada por alguém que não tivesse envolvida com as edições anteriores¹³⁸.

Apesar das boas intenções da nova coordenadora e das interessantes propostas para o novo formato do Festival, que seria realizado desta vez em Belo Horizonte, sua organização e realização foram bastante conturbadas. Além da falta de experiência com aquela promoção e desconhecimento dos trâmites burocráticos da universidade por parte da nova coordenação, o Festival de Inverno perderia progressivamente apoio de setores da própria UFMG, da imprensa e dos poderes públicos. Instituições como a prefeitura de Belo Horizonte e a Assembleia Legislativa, que já haviam se comprometido em colaborar com o evento, recuaram. Mas, o mais grave ocorreu no interior da própria universidade, com a perda do apoio da Escola de Belas Artes e do Conselho de Extensão. A pró-reitora de extensão, Elizabeth Lauer, faria grandes mudanças no projeto construído por Maria Luiza Ramos antes de enviá-lo para avaliação do Conselho de

¹³⁷[Proposição]; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1977/1, Pasta 1.1. Embora esteja inscrito à caneta no topo do documento datilografado a data “dez/77”, acreditamos, pelo seu teor, que ele tenha sido produzido no final de 1976 ou nos primeiros dois meses de 1977.

¹³⁸Relatório; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1977/1.

Extensão, criando certa animosidade entre as duas. O Conselho, por sua vez, aprovou o projeto, mas isentava-se da responsabilidade, não se incluindo como promotor, diferentemente dos anos anteriores.¹³⁹

Os professores da EBA, comumente envolvidos com o Festival, seja na organização ou lecionando, além de não se comprometerem com a direção naquela edição, recusaram os convites da nova coordenação. A ausência desses professores derivava da não concordância com a sua realização em Belo Horizonte. Podem haver outras razões que escapam aos documentos, como a possibilidades de maiores atritos entre eles e a reitoria no processo de discussão de mudanças a serem realizadas no Festival ou mesmo fruto de possível imposição por parte dos dirigentes máximos da universidade. Nas discussões do ano anterior, Roberto Lacerda (da faculdade de Arquitetura, membro do Conselho de Extensão) já havia colocado sua opinião de que “tirar o festival para BH é matá-lo”¹⁴⁰. O entendimento desse grupo era de que sua realização fora de Ouro Preto modificaria a essência do projeto idealizado. A dispersão da capital anularia o clima de integração e dedicação existente em Ouro Preto, a dinâmica e o espírito do Festival de Inverno seriam diferentes.

Por outro lado, a Fundação de Educação Artística não se isentou do novo desafio, mesmo porque ela, como não fazia parte da UFMG, não participava das discussões internas da universidade. Mesmo com a institucionalização do Festival de Inverno como um projeto de extensão, ela mantinha-se na coordenação do setor de música. Além disso, a FEA só teria a perder com uma recusa. Como uma fundação privada, com fins sociais e artísticos, a sua participação na organização significava a continuidade do trabalho que vinha sendo realizado, de pesquisa e experimentação, de contato e troca com músicos do país e do exterior.

Mesmo com a sede em Belo Horizonte, Ouro Preto não foi completamente abandonada. Com a prefeitura se responsabilizando pelos custos e pela infraestrutura, foram realizados os cursos de artes plásticas (em nível de especialização), e de educação artística para professoras do município. Mas, das 200 vagas oferecidas somente 93 foram preenchidas¹⁴¹. Entretanto, criou-se um clima de animosidade entre a prefeitura de Ouro Preto e a UFMG. No relatório final, a coordenadora geral coloca que a situação de Ouro Preto tornou-se “desastrosa”, pois os entendimentos entre o Festival e a

¹³⁹Relatório; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1977/1.

¹⁴⁰Rascunho da ata da reunião da Coordenadoria de Planejamento e Normas do Festival de Inverno, 08 mar. 1976; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1976/1, Pasta 1.1.

¹⁴¹Relatório – Ouro Preto; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1977/1.

prefeitura não haviam resistido pelas pressões dos interesses econômicos do município, por “rivalidades pessoais, vingança e outras mesquinhas razões”¹⁴². O fato é que os atritos aconteceram principalmente pela imprensa. Ela pontuava que, com sua saída de Ouro Preto, a cidade estava vazia, e que era a morte do Festival de Inverno¹⁴³.

Também eram exploradas pela imprensa as declarações do então secretário de turismo, Ângelo Oswaldo Araújo Santos, criticando a reitoria da UFMG.

Angelo Oswaldo não se considera culpado, como secretário de Turismo, nem culpa os órgãos públicos de Ouro Preto, pela pouca frequência ocorrida neste festival. “A reitoria da UFMG, depois de acabar com a Orquestra da Universidade, acabou com a sua assessoria de artes plásticas, e agora, parece que está pretendendo acabar também com o festival de inverno. “Qual é a do reitor Cisalpino?” quis saber o secretário.¹⁴⁴

Era realizada a crítica que o próprio reitor tentara evitar em seu último ano de gestão, a de ser responsável pelo fim do Festival de Inverno, visto que já havia sido contestado pela extinção da Orquestra e, em março, era “voz corrente que o Festival de Inverno não mais se realizaria”¹⁴⁵. Ângelo Oswaldo amenizaria suas declarações dizendo que elas tinham sido “alteradas ‘de modo a criar um atrito descabido e ingênuo entre pessoas e instituições’”, mas mantinha a defesa da realização do Festival em Ouro Preto¹⁴⁶. Embora o secretário negasse a pressão dos setores comerciais da município¹⁴⁷, entendemos que a questão econômica foi um dos motivadores principais para a manutenção do apoio dos poderes públicos de Ouro Preto ao Festival durante o período estudado, mesmo com as críticas de uma parte da população. Em 1977, com a experiência da mudança da sede em detrimento da cidade barroca teria ocorrido uma pressão sobre o poder público municipal que buscou reverter o quadro.

A experiência desastrosa do Festival de Inverno em Belo Horizonte, a repercussão negativa na imprensa e o interesse da prefeitura de Ouro Preto fariam a

¹⁴²Relatório, p.13-14; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1977/1.

¹⁴³MORAES, Renato de. Na universidade, o ex-festival de Ouro Preto. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 ago. 1977. NETTO, Eustáquio. Um grande vazio na cidade em paz. O festival está morto. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 18 jul. 1977. A morte do Festival de Inverno ou cultura não enche barriga. *De Fato*, ano 2, n.17. FRADE, Wilson. Notas de um repórter. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 20 jul. 1977. BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1977/Recortes.

¹⁴⁴PEREIRA, Cefas Alves. Fórmula para salvar o Festival: todas as promoções em Ouro Preto. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 01 ago. 1977; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1977/Recortes.

¹⁴⁵Relatório, p.22; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1977/1.

¹⁴⁶Uma proposta para recuperação do Festival de Inverno. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 07 ago. 1977; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1977/Recortes.

¹⁴⁷PEREIRA, Cefas Alves. Fórmula para salvar o Festival: todas as promoções em Ouro Preto. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 01 ago. 1977; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1977/Recortes.

UFMG, sob a gestão de Celso de Vasconcelos Pinheiro, novo reitor¹⁴⁸, a encaminhar o retorno do Festival a sua antiga sede. A ideia era uma retomada das principais experiências ocorridas nos onze anos do festival. Desta vez, com maior apoio das instituições do município. A Arquidiocese permitiu novamente que fossem realizados concertos nas igrejas¹⁴⁹. Contudo, seu formato seria reduzido, aproximando-se do modelo de 1967, mantendo somente os setores de artes plásticas e música, e promovendo o retorno das atividades do festival mirim. O Festival de 1978 transcorreu tranquilamente, sem maiores incidentes.

Mas essa tranquilidade seria curta. Uma série de fatores provocou a não realização do Festival de Inverno, no ano de 1980, e a conseqüente migração do evento para outra cidade. Em 1979, o Festival teve grande déficit financeiro em razão de alguns imprevistos como o estado de calamidade pública na cidade. Em janeiro daquele ano, o excesso de chuvas provocou uma série de deslizamentos de terras e desabrigou um grande número de famílias. O que levou a prefeitura a solicitar os alojamentos preparados pelo Festival no ano anterior, para abrigar as famílias desamparadas. Em função de uma greve dos professores do estado, os prédios escolares, que costumavam ser utilizados pelo Festival, não podiam ser cedidos porque as aulas estavam sendo repostas. Devido aos concorrentes do vestibular da UFOP, que estariam na cidade na mesma época, as repúblicas não podiam alojar os cursistas. Desta forma, a organização do evento teve que arcar com um grande aumento do custo, pois, para realizar o evento, foi necessário, emergencialmente, alugar o prédio do colégio Arquidiocesano, casas e quartos de hotel para abrigar os cursos e os participantes¹⁵⁰.

A coincidência da realização, ao mesmo tempo, do Festival de Inverno, em sua segunda semana, e do vestibular da universidade local, com cerca de quatro mil candidatos¹⁵¹, provocou um caos na cidade. Esse fato e as constantes críticas dos setores conservadores locais são tidos como as razões da saída do evento do município. Realmente eles influenciaram, porém, mais no seu não retorno em 1981 do que na sua não realização em 1980. Havia sim um desgaste na relação entre o Festival de Inverno e

¹⁴⁸Celso de Vasconcellos Pinheiro exerceu a função de reitor da UFMG entre 17 de março de 1978 e 13 de março de 1982. RESENDE, Maria Efigênia Lage; NEVES, Lucília de Almeida. *Universidade Federal de Minas Gerais: memória de reitores (1961-1990)*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

¹⁴⁹Para percebermos como as relações entre o Festival e a Igreja estavam mais harmônicas, em 1979, a orquestra e o coral do 13º Festival de Inverno estavam incluídos no programa da missa solene, oficiada por padre Simões, na igreja do Pilar. *Boletim*, Ouro Preto, n.8a, 08 jul. 1979; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1979/1.

¹⁵⁰Relatório da Coordenação; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1979/1, pasta 1.1.

¹⁵¹Relatório da Coordenação; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1979/1, pasta 1.1.

alguns setores da população. Uma relação que já durava mais de dez anos. A organização do evento criticava constantemente a falta de interesse e de apoio, inclusive financeiro, de algumas instituições da cidade. Embora houvesse, por parte de alguns professores, resistências à saída do Festival para outro município, a transferência para outra localidade era uma possibilidade bastante concreta naquele momento, principalmente depois dos incidentes ocorridos em 1979.

Contudo, o fator principal residiu na mudança de rumo da política cultural do governo federal. Desde 1976, uma das principais financiadoras do Festival era a Funarte, ligada ao MEC, cuja uma de suas atribuições era “apoiar as instituições culturais oficiais ou privadas que visem ao desenvolvimento artístico nacional para os quais deveriam sempre ser observadas as diretrizes, os objetivos e os planos do Ministério da Educação e Cultura”¹⁵². A Funarte, com verba considerável, possuía, na segunda metade da década de 1970, um programa específico para o incentivo a atividades culturais no meio universitário tais como mostras, concursos, pesquisas e festivais. O Festival de Inverno, com o seu prestígio e a força institucional da UFMG, garantia todos os anos, por meio desse órgão, recursos relevantes e essenciais a sua realização.

Eduardo Portela tomou posse como ministro da Educação em 1979 e buscou implementar novas linhas para a política cultural, aparentemente, muito próximas das pleiteadas pelas esquerdas. Em conferência na Escola Superior de Guerra, em julho daquele ano, foram expostas as bases da nova política. Devia ser implementada uma política cultural de base popular, com adequação das ações governamentais às peculiaridades regionais, onde fossem atendidas as populações periféricas, pois as desigualdades na distribuição de renda e conseqüente marginalização cultural das camadas menos favorecidas geravam igualmente “distorções na criação, distribuição, acesso e consumo de bens culturais, com mínima contribuição aos objetivos do desenvolvimento social”¹⁵³.

Segundo Renato Ortiz, ao analisar uma série de documentos produzidos por intelectuais ligados à gestão de Eduardo Portela, a política cultural implementada pelo MEC não era, como parece, de tom esquerdista, mas, ao contrário, retomava a “argumentação conservadora desenvolvida pelo pensamento tradicional sobre o

¹⁵²CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV, 2009, p.89.

¹⁵³Apud: CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil*, p.94.

popular”¹⁵⁴. O discurso construía uma contraposição entre uma cultura de elite, alienada, e uma cultura realmente popular, de subsistência. Em oposição à cultura elitizada que em nada ajudaria ao país¹⁵⁵, o MEC dava ênfase a uma cultura popular que valorizava as táticas de sobrevivência das camadas populares. Para o autor, a crítica à cultura “elitista” era feita porque o “Estado parte do reconhecimento das dificuldades econômicas não para resolvê-las, mas para conservá-las”¹⁵⁶. Uma das razões para essa mudança discursiva do governo, aponta Ortiz, seria em função do período pós-1979 se caracterizar por ser um momento de crise econômica, o que comprometia as políticas culturais, levando o governo a relegar a segundo plano a cultura, a saúde e a educação. Neste quadro, a própria universidade era vista como elitista e sob as mesmas argumentações teria se iniciado, naquele momento, estudos sobre o ensino pago nas instituições públicas de ensino superior. Sendo elitista, não era prioritário.

Em decorrência da orientação do MEC, a Funarte propôs à coordenação do Festival de Inverno que reduzisse drasticamente as atividades que não visassem à população de Ouro Preto e que direcionassem toda a programação à comunidade, indicando que o Festival era um evento elitizado.¹⁵⁷ Os coordenadores não aceitaram as modificações impostas pela fundação ao projeto para que fosse liberada a verba, sendo “para eles preferível não realizar o Festival do que ter que modificá-lo”¹⁵⁸. Como resultado, a Funarte passou a considerar o Festival de Inverno como “atividade não prioritária” e reduziu drasticamente os recursos destinados a ele, o que impossibilitou sua realização em 1980¹⁵⁹.

Modificados os personagens à frente do MEC e as diretrizes políticas para a cultura, os dirigentes da UFMG e os organizadores do Festival de Inverno tentaram ir de frente com as propostas impostas pela Funarte, rechaçando-as. Optaram por manter as estratégias que haviam dado certo até então. Esta posição foi tomada a partir da

¹⁵⁴ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006, p.119.

¹⁵⁵“Esta cultura intelectualizada, que acha importante saber nomes de comida francesa, conhecer música clássica, ter boas maneiras, ir ao teatro, apreciar filmes herméticos e canções de protesto político, tem seu valor, porque a ninguém faz mal apreciar a literatura, a música, o teatro, o balé etc. Mas é preciso perceber que isto nada tem a ver com os problemas sociais do país”. DEMO, Pedro. *Política Social da Cultura*. Brasília: MEC, 1980, p.04. Apud: ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*, p.119-120.

¹⁵⁶ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*, p.121.

¹⁵⁷Diretora acusa a Funarte: “Ela acabou com uma proposta de amor”. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 mai. 1980; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1980/Recortes.

¹⁵⁸Diretor não aceita fim do Festival. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 03 mai. 1980; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1980/Recortes.

¹⁵⁹Festival de Inverno. *Boletim UFMG*, Belo Horizonte, n.342, 09 mai. 1980, p.01; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1980.

experiência de 13 anos de Festivais. Contudo, diferentemente do período anterior, quando o ensino superior e a cultura eram vistos pelo governo como importantes ferramentas para o desenvolvimento da nação, no novo quadro político, a cultura “não popular” e o ensino superior eram entendidos como questões não prioritárias. Nesse sentido, o lugar próprio que o Festival de Inverno e a UFMG havia conseguido construir durante a implementação da reforma universitária não foi suficiente para a negociação no novo contexto.

A discussão sobre a permanência do Festival de Inverno em Ouro Preto esteve presente durante toda a década de 1970 devido à falta de infraestrutura da cidade e aos conflitos com os moradores. A transferência da sede parecia o caminho. Em 1980, este debate também estava em pauta. Segundo Júlio Varella, ao final do Festival de 1979, já estava decidido que o evento não seria mais sediado na antiga capital, mas em Diamantina¹⁶⁰. No entanto, a documentação consultada não nos permite confirmar a informação. A nota publicada pela reitoria, em nove de maio daquele ano, após a resposta da Funarte, informava que

Não havendo perspectivas para a obtenção de recursos em outras fontes e *perdurando a problemática relativa à própria localização do evento*, a Universidade Federal de Minas Gerais tem plena consciência de que a interrupção do Festival é a única medida coerente a ser tomada.¹⁶¹

A nota da reitoria indica que a permanência ou não do evento em Ouro Preto ainda estava em discussão, sendo negociada. Com o cancelamento da edição de 1980, as instituições e os personagens ligados à sua realização tiveram tempo para refletir mais lucidamente sobre as experiências do Festival, rever as estratégias e processar novas negociações. Elegeu-se Diamantina como a sede do evento em 1981. Porém, definia-se também que haveria uma itinerância em relação à sede, que mudaria de cidade a cada quatro anos. Desta forma, o Festival de Inverno da UFMG dava adeus à Ouro Preto, para onde retornou somente em 1993, quando comemorou seus 25 anos¹⁶².

¹⁶⁰ARAGÃO, José Carlos. *Júlio Varella*.

¹⁶¹Festival de Inverno. *Boletim UFMG*, Belo Horizonte, n.342, 09 mai. 1980, p.01; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1980. Grifo nosso.

¹⁶²O Festival de Inverno veio a ser sediado em Diamantina (1981-1985), São João del Rei (1986-1987), Poços de Caldas (1988), Belo Horizonte (1989-1992), Ouro Preto (1993-1999) e Diamantina (2000-...).

“O LEGADO DE CAIM”:
O LIVING THEATRE, OURO PRETO E A PRISÃO

& al paredón os vendilhões de cristo

em imagem de cristo

& al paredón os vendilhões de cristo

em imagem de felipe dos santos

& al paredón os vendilhões de cristo

em imagem de joaquim josé

& al paredón os vendilhões de cristo

em imagem de julien beck

(Affonso Ávila)



Figura 52. *Atores do Living Theatre no DOPS.* In: DOPS mantém os atores do Living presos e interna Julian Beck. *Diário de Minas*, 03 jul. 1971.

*O microcosmo do Living, aquela pequena porção de território livre nômade pelo mundo, que vivia de seu próprio teatro sem financiamentos, que no teatro havia encontrado o não-lugar onde fazer morar sua utopia, porque havia-se proposto a “mudar o teatro para mudar o mundo”...*¹

Cruciani & Falletti

Na memória dos moradores de Ouro Preto, de diferentes gerações, a passagem do Living Theatre pela cidade chega a confundir-se com a história do Festival de Inverno. Foi bastante comum, ao falarmos que pesquisávamos sobre o Festival, pessoas soltarem frases como: “ah, é sobre o Living” ou “você estuda aquele pessoal que foi preso, né”. Essa recorrência demonstra o peso que o evento possui na memória coletiva da população. Para a maioria, menos pela presença deles na cidade do que pela sua prisão. Ao serem presos, houve grande repercussão na mídia nacional e internacional, o que fez os moradores descobrirem quem eram aqueles sujeitos esquisitos e sua importância na área teatral.

Inicialmente, pretendíamos dar pouca ênfase ao grupo, pois não era possível que o Festival de Inverno se resumisse ao Living. E não o era. Queríamos explorar os personagens desconhecidos que vinham passar os invernos aqui. E foi esse o nosso caminho, que trilhamos nos capítulos anteriores. Entretanto, conforme pesquisávamos o Festival de Inverno e o contexto mais geral que nos serviu de argumentação, percebíamos que a história do Living Theatre e de sua passagem por Ouro Preto encarnava uma série de questões que abordávamos, como a arte de vanguarda, a contracultura, a prática da viagem, a circulação cultural, a repressão e as estratégias da organização de Festival. Além disso, havia diversas lacunas sobre a sua passagem pelo Brasil, sua relação com o Teatro Oficina e com a organização do Festival de Inverno.

Desta forma, resolvemos dedicar um capítulo específico ao grupo, onde esperamos contribuir para uma melhor compreensão da passagem do Living Theatre por Ouro Preto e sua relação com o Festival de Inverno.

¹CRUCIANI; Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *Teatro de Rua*. São Paulo: Hucitec, 1999, p.90.

4.1 The Living Theatre: vanguarda e exílio

No campo da dramaturgia, o Living Theatre, com a peça *Paradise Now*, foi um dos marcos do ano de 1968. O espetáculo estreou no mês de julho, em Avignon (França), após a participação do grupo no maio parisiense, e depois apresentado em diversas universidades norte-americanas. Além de ter provocado escândalo e repulsa em boa parte da crítica ligada aos setores conservadores e comerciais do teatro, inovava em termos de linguagem e na relação entre atores e plateia.

Os líderes e fundadores do grupo, o casal Julian Beck e Judith Malina, estavam engajados com o espírito de mudança e de transformação que existia naquele momento, e com a ação, embora negando a violência, por serem pacifistas. E dele compartilhavam há muito tempo. Contudo, eles pertenciam a uma geração diferente da maioria dos jovens rebeldes e estudantes que estavam tomando as ruas e as universidades. Faziam parte da geração que viveu o período da II Guerra Mundial e que no pós-guerra acabariam por produzir obras que consubstanciaram o fermento político-artístico-revolucionário da década de 1960.

Judith, nascida na Alemanha, emigrou com dois anos de idade, em 1927, com seus pais, o rabino ortodoxo Max Malina e da atriz Rosa Zamora, para Nova York. A família Malina teve participação ativa e intensa na arrecadação de dinheiro com a intenção de salvar pessoas dos campos de concentração nazistas. Julian nasceu em Nova York, em 1925, filho do comerciante Irving Beck e Mabel Beck.²

Os dois conheceram-se em 1943 e o Living Theatre veio a ser fundado e registrado em 1947, embora somente estreassem três anos depois. As relações de ambos com as artes eram anteriores ao encontro. Julian Beck presidiu e atuou no clube dramático da Horace Mann School for Boys, onde foi contemporâneo de Jack Kerouak, além de publicar artigos, poesias e textos de prosa na revista da instituição. Estudou um ano na Universidade de Yale, a qual abandonou em 1943 “por não poder defender valores em que não podia mais acreditar”³, para dedicar-se à pintura e a escrita. No

²ASSUMPCÃO, Adyr. A reinvenção do teatro. In: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008, p.179-221. TROYA, Ilion. Sobre o Living no Brasil. In: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo público Mineiro, 2008.

³TROYA, Ilion. Fragmentos da Vida do Living Theatre. In: TROYA, Ilion (org.). *Fragmentos da Vida do*

mundo novaiorquino das artes plásticas, manteve contatos com Jackson Pollock e Robert Rauschenberg. Exibiu seus quadros na galeria de Peggy Guggenheim, onde conheceu Max Ernst, André Breton e Marcel Duchamp.

A mãe de Judith, Rosa Zamora, havia renunciado a carreira de atriz para casar-se com o rabino Max Malina. Sob a condição de que uma filha seria atriz. Assim, as primeiras lições de Judith seriam recebidas de sua mãe e “tinham por público a congregação, cujas lágrimas eram critério da eficiência da sua representação, inclusive em termos de quanto se arrecadava para a causa”⁴ da libertação dos judeus. Dela que veio a iniciativa, apesar da penúria após a morte do marido, em matricular Judith, em 1945, na *Dramatic Workshop* de Erwin Piscator, na *New School of Social Research*. O dramaturgo, refugiado na cidade, fora um grande diretor na Alemanha, pioneiro do teatro total e político no período pré-nazista.⁵

A II Guerra Mundial havia provocado o êxodo de uma grande quantidade de artistas e pensadores europeus. Embora não tenha sido o único destino, os Estados Unidos exerceram um grande poder de atração. Devido ao seu porte e ao seu cosmopolitismo, Nova York veio a abrigar um grande número de renomados artistas de vanguarda. Nas artes plásticas, do contato entre os pintores americanos com os europeus, surgiria o movimento abstrato-expressionista, conhecido como Pintura de Ação, da qual faziam parte Pollock, Kooning, Still Rothko e o próprio Julian Beck. Tal movimento, que girava em torno da galeria de Peggy Guggenhiem, estava projetando a arte contemporânea norte-americana ao cenário mundial. Enquanto isso, a inovação na área teatral não acontecia. E seria a partir dessa preocupação que Beck e Malina viriam a buscar novos caminhos.⁶

Inspirados por Piscator, que afirmava que o teatro político deveria utilizar de todos os meios de comunicações modernos em suas produções para que o público engajassem na discussão de assuntos de urgência, buscaram renovar o teatro.⁷ Contudo, o teatro que eles queriam fazer – poético, filosófico e político – não poderia ser realizado no circuito da dramaturgia novaiorquina existente naquele momento. A *Broadway* era um teatro comercial, voltada para o sucesso de bilheteria e o entretenimento fácil. Assim, o Living Theatre nasce como e em busca de uma alternativa. Surgia com eles o

Living Theatre. Ouro Preto: Imprensa Universitária/UFOP, 1993, p.03.

⁴TROYA, Ilion. *Sobre o Living no Brasil*, p.255.

⁵TROYA, Ilion. *Fragmentos da Vida do Living Theatre*.

⁶TROYA, Ilion. *Fragmentos da Vida do Living Theatre*.

⁷TROYA, Ilion. *Fragmentos da Vida do Living Theatre*.

chamado teatro *off-Broadway*, utilizando-se de espaços não convencionais e não comerciais e textos de autores de vanguarda.⁸

Em 1947, foi fundado e registrado o Living Theatre, nome escolhido entre muitos e do qual trouxe consigo o conceito de “teatro vivo”, que guiaria tanto a obra quanto a vida do casal. Contudo, o Living somente estrearia em 1951, pois o porão no qual eles utilizariam como teatro foi fechado pela polícia antes mesmo de abrir, visto que ela acreditava que no local seria instalado um bordel. Assim, as primeiras apresentações foram realizadas no apartamento do pai de Julian, com um público formado de amigos, na maioria, que eram envolvidos pela encenação. Uma das intenções era romper com a ideia de ilusionismo do cenário do teatro convencional, tendo maior apoio para a performance no texto poético.

A questão de local para atuar sempre foi um problema constante na trajetória do grupo. E que os levariam, como veremos mais adiante, para o exílio. Após utilizarem diversos espaços, sempre sofrendo intervenções de órgãos públicos⁹, decidem construir um espaço próprio.

Em um velho armazém, na Fourteenth Street (1959-1963), no qual criaram um ambiente propício aos seus anseios.¹⁰ Toda a estrutura foi planejada para permitir a interação entre o público e os atores. A sala de espetáculos (com capacidade de 162 lugares) não possuía boca de cena nem bastidores, o que visava a quebra da separação entre palco e plateia, permitindo a movimentação do público pela área de encenação.¹¹

O espaço do Living, na Fourteenth Street, passou a ser um ponto de encontro da vanguarda artística em Nova York. Paralelo às atividades do grupo, ocorriam concertos, leituras de poesias, *happenings*¹², cinema de arte, dança e oficinas de arte

⁸ASSUMPCÃO, Adyr. *A reinvenção do teatro*.

⁹ASSUMPCÃO, Adyr. *A reinvenção do teatro*.

¹⁰TROYA, Ilion. *Fragments da Vida do Living Theatre*.

¹¹ASSUMPCÃO, Adyr. *A reinvenção do teatro*.

¹²As atividades promovidas na sede do Living Theatre na Fourteenth Street são reivindicadas por alguns como sendo os primeiros *happenings*, embora sem utilizarem o nome. Segundo Edélcio Mostaço, “experiências díspares nas artes plásticas e na música, ainda sem caráter unificado, são reivindicadas em manifestações híbridas e convergentes promovidas por Julian Beck e Judith Malina num grande galpão, muito influenciados pela busca de uma síntese entrevista por Artaud, local que sedia, igualmente, os *Dancers Workshops* promovidos por Ann Halfrin. É ali que nasce, no início dos anos 50, o *The Living Theatre* de Nova York. Do outro lado do Atlântico, em Cracóvia, o polonês Tadeuz Kantor estava desenvolvendo experiências assemelhadas, (...). Essa sinergia de propostas desemboca na criação de *18 Happenings em 6 Partes*, por Alan Kaprow, no outono de 1959, na Reuben Gallery, primeiro uso da expressão *happening*”. MOSTAÇO, Edélcio. “Happening”. In: GUINSBURG, J; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (Orgs.) *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/Sesc São Paulo, 2006, p.155.

dramática.¹³ Inclusive o escritor Jack Kerouak, em *Viajante Solitário*, cita o Living Theatre como um dos locais típicos no percurso de um *beatnik* pela noite da cidade¹⁴. Entre os artistas que frequentavam o espaço estavam o músico John Cage; os artistas plásticos Marcel Duchamp, De Kooning, Salvador Dalí, Jasper Johns; os escritores e poetas Allen Ginsberg, Gregori Corso, Anaís Nin, Lawrence Ferlinghet, Susan Sontag, Kerouak, entre outros.¹⁵



Figura 53. *Cena de The Connection*. In: TYTELL, John. *The Living Theatre*. Londres: Methuen Drama, 1997.

Em 1961, o Living Theatre é convidado pelo governo francês para apresentarem-se no Festival Teatro das Nações¹⁶. Seria a primeira excursão de um grupo *off-Broadway* pelo continente europeu. Segundo John Tytell, o governo norte-americano negou o financiamento da viagem porque o espetáculo *The Connection* (figura 53), de Jack Gelber, falava sobre uso de drogas e de homossexualismo, além de ter sido escrita por um comunista¹⁷. Desta forma, os integrantes do Living tiveram que recorrer aos amigos. Foi organizado um leilão com obras de arte e manuscritos originais doados por pintores e escritores amigos do grupo, que rendeu 25 mil dólares. Dinheiro que possibilitou a turnê que, por escassez de recursos, restringiu-se a poucas cidades.

¹³TROYA, Ilion. *Fragmentos da Vida do Living Theatre*.

¹⁴KEROUAK, Jack. *Viajante Solitário*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

¹⁵TROYA., Ilion. *Fragmentos da Vida do Living Theatre*. TROYA, Ilion. *Sobre o Living no Brasil*.

¹⁶O Festival Teatro das Nações, inicialmente denominado Festival Internacional de Arte Dramática de Paris, foi criado em 1954 e possuía como princípio base convidar os conjuntos de maior prestígio e as realizações mais notáveis de diferentes países. Segundo Jean-Jacques Roubine, o Teatro das Nações “foi uma extraordinária oportunidade para encontros, contatos e confrontos”, mas que teve seu primeiro declínio quando os governos de outros países deram-se conta do sucesso do evento e passaram a interferir nas escolhas para criarem/divulgarem determinadas imagens de suas nações. ROUBINE, Jean-Jaques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.223.

¹⁷TYTELL, John. *The Living Theatre: art, exile and outrage*. Londres: Methuen Drama, 1997.

Contudo, voltaram da Europa com diversos prêmios na bagagem e inúmeros convites para a temporada seguinte.¹⁸

The Brig, de Kenneth Brown, estreou em 1963, após a segunda excursão do grupo pela Europa. O autor, um *ex-marine*, retratava o cotidiano de uma prisão da marinha na base norte-americana Fujiyama, Japão, e denunciava as relações cruéis de violência entre os próprios soldados, onde *marines* torturavam *marines* que violavam o código militar.¹⁹ O espetáculo, cujo cenário era uma cela de prisão (figura 54), virou escândalo nacional, não só pela peça em si, mas também pelo assunto que ela denunciava e que acabou sendo investigado pelo Congresso.²⁰



Figura 54. Cena de *The Brig*. In: TYTELL, John. *The Living Theatre*. Londres: Methuen Drama, 1997.

O espetáculo, além de seu cunho artístico, possuía um caráter totalmente político e sintonizado com as convicções e a militância dos líderes do grupo. Malina e Beck seguiam aos princípios anarquistas e pacifistas. Buscavam a revolução, mas uma revolução não violenta. Baseavam-se, entre outras referências, nos princípios defendidos por Mahatma Gandhi, líder da independência da Índia, conquistada através do uso da “não violência”²¹. Desta forma, *The Brig* estava inserida dentro das ações pacifistas das quais seus membros estavam participando. Durante três anos, a sede do Living Theatre, na Fourteenth Street, foi o local onde eram organizadas as “Greves Gerais pela Paz”. Elas tinham como objetivo cessar com os treinamentos anti-bombardeio aos quais a população da cidade de Nova York era submetida. Tais

¹⁸ ASSUMPÇÃO, Adyr. A reinvenção do teatro. TROYA, Ilion. *Fragmentos da Vida do Living Theatre*.

¹⁹ TYTELL, John. *The Living Theatre*.

²⁰ TROYA, Ilion. *Fragmentos da Vida do Living Theatre*. TROYA, Ilion. *Sobre o Living no Brasil*.

²¹ TYTELL, John. *The Living Theatre*.

treinamentos, em plena guerra fria, eram uma espécie de “terrorismo de Estado”.²²

A militância e a proeminência do Living Theatre no movimento pacifista, assim como a repercussão do espetáculo *The Brig*, teriam provocado uma reação por parte de agentes do Estado, com o fechamento da sede e o exílio do grupo. Com a alegação de falta pagamento de impostos, os agentes de fiscalização interditaram o teatro em outubro de 1963. As taxas alegadas pelo fisco eram exorbitantes²³. Apesar do sucesso, a renda do teatro seria insuficiente para sua manutenção e pagamento de salários²⁴.

Mas, em contrapartida, o não pagamento de impostos por parte do grupo pode ter sido um ato consciente de desobediência civil, ressonância dos textos de Henry Thoreau. Este pensador norte-americano do século XIX defendia o não pagamento de impostos como um ato de desobediência civil contra os abusos do governo. Era contra a existência de um exército permanente e numeroso e pregava uma vida em contato mais direto com a natureza. Inclusive, um de seus textos mais conhecidos (*Civil disobedience*, de 1848) foi escrito enquanto estava preso por não pagar os impostos²⁵. Seus textos foram bastante lidos e difundidos na década de 1960, sendo, juntamente com Gandhi, uma das principais referências para a prática da resistência pacífica.

A prática da desobediência civil, como ferramenta de resistência pacífica, não obedecendo às imposições do Estado, foi bastante utilizada por uma parte dos jovens norte-americanos na década de 1960. Um bom exemplo é o dos rapazes que desertaram ao serem convocados pelo Exército no período da guerra do Vietnam. Era comum queimarem as convocações em protestos contra a guerra. Muitos desses jovens se tornariam hippies. No movimento pacifista surgiram lemas marcantes naquele período, como “paz e amor” e “faça amor, não faça guerra”.

Com a impossibilidade de pagar a dívida, em outubro de 1963, os atores buscaram resistir pacificamente ao fechamento do teatro. Trancaram-se no interior de cenário da peça de *The Brig*, que era justamente uma cela. Enquanto isso, os policiais montavam guarda na frente do teatro e, na calçada, amigos e artistas manifestavam contra o fechamento do local. Essa situação prosseguiu por vários dias²⁶. Num momento de afrouxamento da guarda, os manifestantes entraram pelo telhado do prédio, por meio

²²TROYA, Ilion. *Sobre o Living no Brasil*.

²³TYTELL, John. *The Living Theatre*.

²⁴ASSUMPÇÃO, Adyr. *A reinvenção do teatro*.

²⁵Cf.: THOREAU, Henry. *A desobediência civil e outros escritos*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

²⁶TROYA, Ilion. *Fragments da Vida do Living Theatre*.

de escadas, para não quebrar os lacres da polícia. O grupo, então, realizou a última apresentação na Fourteenth Street. *The Brig* foi encenada. Ao final da peça, todos foram presos e o teatro foi definitivamente fechado.²⁷

Abriu-se, então, um processo contra os membros do Living Theatre. Ao final, todas as sentenças foram suspensas, menos a de trinta dias para Judith e de sessenta para Julian. Contudo havia uma condição: que não fosse transgredida nenhuma lei pelos membros do Living por um prazo de cinco anos. Enquanto o processo andava, as apresentações foram transferidas para o Mermaid Theatre, onde fecharam contrato para uma turnê pela Europa. Somando esses dois fatores, iniciou-se o autoexílio do Living Theatre.²⁸

Na Europa, a partir de 1964, o grupo passou a ser uma companhia itinerante e a viver comunitariamente, uma decorrência da vida na estrada e que proporcionou outras transformações. Viajavam incessantemente pela Europa, “de teatro em teatro, de festival em festival”²⁹. Entendemos que a escolha por viver em comunidade estava, inicialmente, entre outros fatores, diretamente ligada com o fato do grupo ter se tornado, em razão das circunstâncias, nômade.

Para compreendermos essas escolhas precisamos pensar em uma das transformações pela qual passava o campo da produção cultural naquele período. A “*festivalização*” da vida cultural na segunda metade do século XX surgiu em várias regiões do globo³⁰. Definia-se, segundo Anaïs Fléchet, uma “cultura dos festivais”, com o surgimento de um calendário cultural que envolvia turnês, a criação de temporadas específicas, assim com a formação de elos entre diferentes festivais.³¹

Na Europa, o Living Theatre encontraria grande acolhida por ser o “teatro americano contestatário do sistema” e por ter construído o seu nome como sendo um grupo de vanguarda³². Em razão desses fatos, o Living seria constantemente convidado para participar de festivais e realizar apresentações em diferentes países. Outro ponto importante é que esse tipo de evento costuma ser também espaço de contato e

²⁷TROYA, Ilion. *Sobre o Living no Brasil*.

²⁸TROYA, Ilion. *Fragments da Vida do Living Theatre*.

²⁹TROYA, Ilion. *Sobre o Living no Brasil*, p.261.

³⁰POIRRIER, Philippe. Introduction: les festivals en Europe, XIX-XXIe siècles, une histoire en construction. *Territoires contemporains*, Bourgogne. n.3, 25 jan. 2012. Disponível em: <http://tristan.u-bourgogne.fr/UMR5605/publications/Festivals_societes/P_Poirrier_intro.html>. Acesso: 13 abr. 2012.

³¹FLÉCHET, Anaïs. Por uma história transnacional dos festivais de música popular: música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970. *Patrimônio e Memória*, v.7, n.1, p. 257-271, jun. 2011.

³²ASSUMPÇÃO, Adyr. *A reinvenção do teatro*, p.261.

intercâmbio entre público, artistas e produtores. Nesse sentido, ao proporcionar esses encontros, os festivais podem ser considerados como “zonas de contato”³³. Desta forma, o Living ao participar um determinado festival recebia novos convites e negociava a participação em outros locais. Compreendemos que a escolha pelo caráter itinerante do grupo na Europa tenha surgido, em grande medida, devido a esse contexto. Em função das dificuldades em se fixarem em um determinado país e adquirir um espaço teatral próprio, teriam sido levados a circular por diferentes cidades, permanecendo provisoriamente nas regiões onde ocorriam os eventos aos quais eram convidados ou dos teatros nos quais eles se apresentariam.

A vida em comunidade, com todos os atores morando juntos, para um grupo que estava constantemente se deslocando tornava-se algo bastante interessante. Primeiramente, porque se a companhia não possuía uma sede fixa, não havia muito sentido em cada ator ter sua própria residência em cada cidade nas quais eles provisoriamente se instalavam. Outro fator importante que impelia a esse tipo de convívio era a questão financeira. Manter uma única residência seria mais viável economicamente para o grupo. Na Europa, segundo Tytell, eles viviam um cotidiano bastante irregular, onde, numa noite jantavam em um elegante palácio e na seguinte não tinham dinheiro para comer pão com queijo num hotel de terceira categoria.³⁴

Mas, precisamos salientar que as questões financeiras convergiam com o ideário anarquista de seus fundadores. Keith Melville, ao analisar o fenômeno das comunidades alternativas nos Estados Unidos, afirma que a maioria delas estava ligada, de certa forma, com uma tradição anarquista, em contraposição ao pensamento liberal. Para o autor, grande parte das “famílias comunais constituíam experimentos deliberados sobre a ausência de liderança, a ideia de apagar limitações e eliminar normas”³⁵, assim como “tentativas de executar mudanças sociais através de pequenos experimentos comunitários”³⁶. Para o Living Theatre, viver em comunidade significava, entre outros fatores, quebrar com a base hierárquica da sociedade, passando a tomar as decisões coletivamente (embora Judith e Julian tenham se mantido como líderes e referências do grupo).

³³CLIFFORD, James. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1999. BENDRUPS, Dan. Pacific festivals as dynamic contact zones: the case of Tapatí Rapa Nui. *Shima: the international journal of research into island cultures*. v.2, n.1, p.14-28, 2008.

³⁴TYTELL, John. *The Living Theatre*.

³⁵MELVILLE, Keith. *Las comunas en la contracultura: origen, teorías y estilos de vida*. Barcelona: Kairós, 1975, p.129.

³⁶MELVILLE, Keith. *Las comunas en la contracultura*, p.51.

Desta forma, o que seria inicialmente uma necessidade tornou-se numa base estrutural e referencial da companhia. Mas, não apenas viviam em comunidade, como também trabalhavam e criavam conjuntamente, técnica conhecida como “criação coletiva”³⁷. Era uma forma de aproximação entre a arte e a vida cotidiana. Em entrevista cedida ao jornal alternativo *O Pasquim*, em 1971, Judith Malina ressaltaria essa ligação ao ser questionada sobre a relação entre a vida em comunidade e o processo de criação coletiva:

Mas, em nosso caso, o trabalho coletivo não se dirige a uma divisão de nossas vidas em categorias. Queremos dar toda a nossa energia simultaneamente às questões da nossa vida cotidiana, de nosso ambiente, de nossas relações pessoais, nosso desenvolvimento pessoal, etc. no nosso *milieu*, no nosso quadro de referências, no nosso ambiente de trabalho. Dessa forma, nosso trabalho e nossas vidas se tornam cada vez mais ligados. Isso, de certa forma, sublinha o compromisso pessoal com o trabalho.³⁸

O grupo passou, então, a criar e a montar as peças coletivamente. Outra inovação veio como uma estratégia para solucionar a dificuldade idiomática, pois, em cada país pelo qual passavam se falava uma língua diferente. Para que os espetáculos possuíssem uma acessibilidade de entendimento mais universal, o grupo passou a utilizar mais a gestualidade, centrar a performance no corpo e não na voz, embora pudessem haver gritos e grunhidos. Assim, surgiram espetáculos quase sem palavras.³⁹

Consolida-se, nesse período de exílio europeu, a apropriação das discussões levantadas por Antonin Artaud na década de 1930. Os líderes do Living Theatre conheceram as ideias do dramaturgo francês em 1959, por meio da tradutora de *O Teatro e seu Duplo*, antes mesmo da publicação em inglês.⁴⁰ O “teatro da crueldade” – conhecido no Brasil como “teatro de agressão” –, formulado por Artaud, tem como objetivo submeter o espectador a um “tratamento de choque emotivo, de maneira a

³⁷“Nos anos 1970, essa forma de criação é muito difundida e praticada na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina. No Brasil, a partir da colaboração entre o grupo experimental norte-americano Living Theatre, o grupo argentino Los Lobos e o Teatro Oficina, de José Celso Martinez Corrêa, que resulta no processo de criação de *Gracias, Señor*, 1972, é possível distinguir uma ênfase nas roteirizações de espetáculos partindo das improvisações dos atores. O grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone e o paulista Pod Minoga são alguns dos conjuntos profissionais que, já em meados da década de 1970, adotam a criação coletiva como método de trabalho e elemento de sua linguagem e de sua identidade artística”. Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=conceitos_biografia&cd_verbete=622>. Acesso: 12 set. 2012.

³⁸MACIEL, Luiz Carlos. Beck e Malina. In: *Negócio seguinte*: Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p.140. Entrevista publicada originalmente em *O Pasquim*, n.66, 23-29 set. 1970.

³⁹TROYA, Ilion. *Fragmentos da Vida do Living Theatre*.

⁴⁰TROYA, Ilion. *Fragmentos da Vida do Living Theatre*.

libertá-lo do domínio do pensamento discursivo e lógico para encontrar uma vivência imediata, uma nova catarse e uma experiência estética e ética original”⁴¹. Ou, em outras palavras, libertar das “forças obscuras” da civilização ocidental que o dominam⁴².

A vida nômade do Living, como descreveu Mario Maffi, era uma espécie de “vagabundagem evangélica”, durante a qual tentavam absorver as realidades locais, enquanto experiências indispensáveis para a construção do próprio trabalho, e, ao mesmo tempo, difundir sua mensagem⁴³. Essa rotina de itinerância e “pregação” proporcionou a agregação de um grande número de atores e “seguidores” de diversas nacionalidades ao grupo. O Living deixava de ser, de certa forma, uma companhia norte-americana e tornava-se multicultural. Ao mesmo tempo em que o elenco do grupo aumentava, cresciam também o espaço cênico utilizado e a dimensão das produções⁴⁴.

Em sua itinerância, o Living circulava e procurava, ou era procurado, por cidades com efervescência político-cultural. Como artistas militantes, eles procuravam não somente trabalho, mas também espaços de luta (que era também o próprio teatro). Nesse sentido, chamamos a atenção para a participação do Living no famoso maio de 68, em Paris. Judith, Julian e alguns outros atores estavam na cidade quando ocorreram as maiores manifestações de rua. Participando de debates com diversos artistas, e das quais também participavam Daniel Cohn-Bendit e Jean-Jacques Lebel, na Sorbonne ocupada pelos estudantes, Julian Beck convenceu os demais de que deveria ser realizada uma ocupação do Teatro Odéon. Na reunião era planejada a ocupação da torre Eiffel ou do Louvre. O Odéon possuía naquele momento um aspecto estratégico, visto que se situava no *Quartier Latin*, espaço das principais manifestações, e simbólico bastante forte, pois, além de ser uma das glórias da arquitetura francesa, era estatal e recebia o melhor do teatro de vanguarda. Já havia abrigado o trabalho de Samuel Beckett, Ionesco e Jean Genet. Conhecido como um teatro antiburguês, o Odéon era dirigido por Jean-Louis Barrault, amigo e discípulo de Artaud.⁴⁵ O local tornou-se uma espécie de ágora dos debates do maio francês⁴⁶.

Esse evento traria importantes contribuições na trajetória do Living Theatre. Especialmente no que tange ao espaço cênico, algo que já era alvo de desconstruções

⁴¹PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.377.

⁴²BRANDÃO, Tania. “Crueldade (teatro da)”. In: GUINSBURG, J; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (Orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/Sesc São Paulo, 2006, p.105.

⁴³MAFFI, Mario. *La cultura underground*. Barcelona: Anagrama, 1975, p.339.

⁴⁴TROYA, Ilion. *Fragments da Vida do Living Theatre*.

⁴⁵TYTELL, John. *The Living Theatre*, p.232.

⁴⁶TROYA, Ilion. *Sobre o Living no Brasil*.

desde o início do grupo. Julian percebe, com a ocupação e as discussões no Odéon, a necessidade de sair do prédio teatral e tomar as ruas: “o teatro indo para as ruas e a rua indo para o teatro”⁴⁷. Para o ator, o teatro convencional era uma arquitetura do elitismo e da separação e também repressivo, pois obriga a plateia a uma situação de imobilidade⁴⁸. Na *Declaração pela ocupação do Odéon*, Julian Beck expressou sua posição:

É importante ocupar o Odéon, porque se encontra no Quartier Latin, e acima de tudo porque ali se manifesta um talento de primeira ordem: a companhia Madeleine Renaud/Jean-Louis Barrault, os quais, no conjunto, são como escravos do Estado. E isso confirma nossa ideia de que devemos mudar imediatamente a nossa forma de ação. É preciso dizê-lo: o Living Theatre aceita trabalhos nas Maisons de la Culture, nos teatros burgueses etc. Precisamos ir para as ruas! Temos de destruir esta arquitetura que separa os homens. Temos de ir em direção ao homem na rua para fazer com que ele conheça suas possibilidades de ser.⁴⁹

Paradise Now (1968), a peça seguinte do Living, uma criação coletiva, e que já vinha sendo preparada antes do Odéon, incorporaria essas reflexões de Julien Beck. Encomendada pelo famoso Festival de Avignon, o espetáculo foi ensaiado/preparado durante três meses na Sicília, no começo do ano, e por mais três meses na cidade do evento. A peça era concebida como uma viagem a ser seguida pelo espectador. Estes recebiam um mapa baseado em signos da cabala, do tantra e do I-Ching, contendo a figura de um corpo masculino e de um feminino e uma escada de oito degraus ascendentes dos pés até a cabeça. Cada um dos degraus exercitava um “estado revolucionário e este resultava em uma visão que produzia uma ação coletiva, cuja função era transformar interiormente os participantes (atores e espectadores), preparando-os para a revolução permanente”⁵⁰. No final, após o rito do último degrau, que propunha o abandono do mito do Éden, o grupo saíria com o público para as ruas. Ao reduzir as repressões e desmitificar o paraíso futuro, o Living propunha o viver o paraíso, agora, naquele momento e no cotidiano. O que faria parte do estado de “revolução permanente”.

Contudo, desde sua chegada em Avignon, conhecida como a cidade dos papas, a população já se espantava com as liberdades do grupo. No Liceu Mistral, onde

⁴⁷ Apud: TYTELL, John. *The Living Theatre*, p.233.

⁴⁸ CRUCIANI; Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *Teatro de Rua*. São Paulo: Hucitec, 1999.

⁴⁹ Apud: CRUCIANI; Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *Teatro de Rua*, p.81-82.

⁵⁰ ASSUMPÇÃO, Adyr. *A reinvenção do teatro*, p.206-207.

estavam hospedados, reuniam-se, junto com o Living, vários jovens esquerdistas da região para intermináveis conversas. O grupo acabou, também, envolvido em discussões da política local. Em pleno período eleitoral⁵¹, o candidato gaullista à câmara dos deputados acusava o prefeito, socialista, de importar “fanáticos esfarrapados” e deles serem “divertimento para mentes doentias”⁵². Na metade de julho, em Avignon, o Théâtre Chêne Noir, um grupo local de cabeludos que viviam em comunidade, teve sua peça proibida pela polícia. Em apoio ao Chêne Noir, o Living fez uma apresentação de *Antígone*, na cidade, com o grupo francês ocupando o palco, com as pernas cruzadas e as bocas amordaçadas por faixas com as cores da bandeira da França⁵³.

O Living Theatre realizaria, em Avignon, três apresentações “explosivas” de *Paradise Now*, no Palais de Papes, onde, em diversas ocasiões, gaullistas e direitistas jogavam baldes de água nos artistas. O que era usado pelos atores como provas de que a sociedade devia ser mudada⁵⁴. Os que contestavam o Festival, chamado por alguns de “supermercado da cultura”, passaram a assediar e participar das apresentações do grupo⁵⁵. A segunda performance terminou às duas da madrugada com duzentos espectadores marchando e cantando pelas ruas. Em várias noites, o Liceu Mistral foi apedrejado⁵⁶.

A prefeitura de Avignon, pressionada, pediu a retirada da peça da programação do Festival, sob a alegação de que as apresentações do grupo criavam uma algazarra noturna. A direção do evento determinou a substituição do espetáculo por *Antígone*. Em resposta, Julian proporia a alteração do final de *Paradise Now*. O que não foi aceito⁵⁷. Como resultado, o Living Theatre retirou-se oficialmente do Festival de Avignon, declarando que não era possível apresentar uma performance que falava de liberdade em uma atmosfera de censura⁵⁸. No dia 1º de agosto, o Liceu Mistral, onde eles estavam instalados, é desocupado pela polícia.⁵⁹ O Living é, assim, de certa forma, expulso de Avignon.

Antes de voltar aos Estados Unidos, o Living apresentou-se na Universidade de

⁵¹A resposta do presidente Charles De Gaulle à crise imposta pelos eventos de maio de 1968 foi a convocação de eleições para o legislativo, que seria responsável pelas reformas reivindicadas. A posição conservadora, vinculada a De Gaulle, venceu o pleito com ampla maioria.

⁵²TYTELL, John. *The Living Theatre*, p.234.

⁵³TYTELL, John. *The Living Theatre*.

⁵⁴TYTELL, John. *The Living Theatre*.

⁵⁵TROYA, Ilion. *Sobre o Living no Brasil*.

⁵⁶TYTELL, John. *The Living Theatre*.

⁵⁷ASSUMPÇÃO, Adyr. *A reinvenção do teatro*.

⁵⁸TYTELL, John. *The Living Theatre*.

⁵⁹ASSUMPÇÃO, Adyr. *A reinvenção do teatro*.

Roma, então ocupada pelos estudantes. O espetáculo terminou com a sua expulsão da Itália⁶⁰. Excursionaria, então, pelo seu país de origem, contratada por uma organização de grupos independentes, a Radical Theatre Repertory⁶¹, provocando polêmicas e problemas com a polícia⁶².

Mas, talvez, o principal choque tenha sido com a situação da nova esquerda norte-americana, que havia se radicalizado em direção de ações violentas.⁶³ Bastante diferente do momento em que deixaram o país. Julian já havia se sentido desconfortável no maio francês porque, desde sua chegada a Paris, não havia escutado uma palavra em torno da “procura de modos não violentos para a revolução”. E complementava: “Temos de procurar mudar o mundo sem utilizar as formas e os fins da civilização que queremos destruir. A sociedade é fundada na violência e vai em direção à violência, é isso que temos que mudar. Sem utilizar a violência”⁶⁴. Após uma apresentação em Berkeley, o Living Theatre foi criticado por Jerry Rubin, um dos líderes do Yippie⁶⁵, um desdobramento do movimento hippie:

O Living Theatre, avançadíssimo grupo teatral de guerrilha, chegou a Berkeley enquanto a gente lutava contra a Guarda Nacional. Como pacifistas, opuseram-se às ações de rua.

O Living Theatre eliminou o cenário e mesclou-se com o público. Teatro revolucionário.

“Não tenho direito de fumar maconha”, falou um do Living Theatre. Ofereceram-lhe cinco cigarros.

Outro gritou: “Não tenho o direito de tirar a roupa!”. Ao seu redor as pessoas despiram-se completamente. Acabado o espetáculo, todos saíram para levar a revolução para as ruas. A companhia deteve-se nas portas.

Revolução-na-sala é uma contradição. Dá náuseas ver nossa energia revolucionária desperdiçada em um espetáculo limitado por portas e paredes, com horário de princípio e fim, e em troca do preço da entrada.⁶⁶

Por essas contradições, que na verdade não eram contradições, mas lealdade à

⁶⁰TROYA, Ilion. *Sobre o Living no Brasil*, p.263.

⁶¹ASSUMPCÃO, Adyr. *A reinvenção do teatro*, p.207.

⁶²TYTELL, John. *The Living Theatre*.

⁶³Sobre este tema cf.: SOUSA, Rodrigo Farias de. *A nova esquerda americana: de Port Huron aos Weathermen (1960-1969)*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

⁶⁴BECK, Julian. “Declaração pela ocupação do Odéon”. Apud: CRUCIANI; Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *Teatro de Rua*, p.82.

⁶⁵A *Youth International Party*, partido norte-americano que simbolizou a radicalização dos *hippies*, foi uma das responsáveis pelos protestos realizados em Chicago, durante a convenção do Partido Democrata que definiria o seu candidato à presidente dos EUA, em 1968. Os protestos foram duramente reprimidos pelo Estado e seus líderes, inclusive Jerry Rubin, julgados e condenados.

⁶⁶RUBIN, Jerry. *Do It!* Nova York: Simon & Schuster, 1970, p.133. Apud: MAFFI, Mario. *La cultura underground*, p.342.

princípios éticos, *Paradise Now* e a revolução não violenta proposta pelo Living seriam, na época, taxadas de ingênuas⁶⁷. Nos Estados Unidos, durante sua ausência, haviam surgido o teatro de guerrilha e o *off-off-Broadway*, que estavam muito mais radicalizados, no sentido político, naquele momento, do que o Living. Tamaña radicalização, tanto política e estética, incluindo o Living, teria levado, conforme Mario Maffi, a uma certa crise do teatro *underground*. O que induziria os grupos à busca de novos horizontes e perspectivas. Muitos se dividiram, desfizeram-se ou diversificaram-se⁶⁸.

Em janeiro de 1970, após uma curta passagem pela Europa e uma estada no Marrocos, o Living Theatre, com mais de 30 atores, decide se dividir. A declaração do grupo expõe o argumento de que, devido a sua trajetória recente, o Living Theatre estava se tornando uma espécie de instituição, e enquanto anarquistas que visavam à dissolução das instituições, deveriam fazê-lo com a própria companhia. O grupo dividiu-se em “células de ação”⁶⁹, conforme as afinidades e as aspirações espirituais, estéticas ou políticas de cada membro⁷⁰. Os destinos escolhidos pelos grupos de atores foram Índia, Amsterdam, Londres, Berlim e Paris.⁷¹

É necessário ressaltar que o Living Theatre foi/é um grupo que prega a revolução, por meios não violentos, mas uma revolução⁷². Incorpora o que seria denominado nos Estados Unidos, durante a sua ausência, de *guerrilla theater*, um teatro guerrilheiro que utiliza a arte como arma/ferramenta para transformar a sociedade.⁷³ A transformação por meio da arte. No caso do Living, uma transformação individual em que o sujeito possa se libertar das repressões impostas pela sociedade, o que seria um requisito para transformar a própria sociedade. A utilização do termo “célula de ação”

⁶⁷MAFFI, Mario. *La cultura underground*. CRUCIANI; Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *Teatro de Rua*.

⁶⁸MAFFI, Mario. *La cultura underground*. Essa crise também é demonstrada, ou reivindicada, pela imprensa brasileira. Cf.: “Os limites da ousadia nos palcos”. *Veja*. São Paulo, n.03, 25 set. 1968, p.78-79. “Um teatro vivo”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 02 e 03 ago. 1970. In: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo público Mineiro, 2008.

⁶⁹TYTELL, John. *The Living Theatre*.

⁷⁰TROYA, Ilion. *Fragments da Vida do Living Theatre*.

⁷¹TYTELL, John. *The Living Theatre*.

⁷²Essa opção é constantemente reafirmada pelo grupo, tanto no discurso quanto em ações. Recentemente, participaram e realizaram intervenções no movimento *Ocupa Wall Street*. O tema também foi diversas vezes abordado pelos membros do grupo na entrevista cedida à equipe da TV UFOP e num debate realizado com os estudantes do Departamento de Artes Cênicas da UFOP, em novembro de 2011.

⁷³Sobre o teatro de guerrilha cf.: MAFFI, Mario. *La cultura underground*. DOYLE, Michael William. Staging the revolution: guerrilla theater as a countercultural practice, 1965-68. In: BRAUNSTEIN, Peter; DOYLE, Michael William (eds). *Imagine Nation: the american counterculture of the 1960s and '70s*. Nova York/Londres: Routledge, 2002, p.71-98.

(*action cell*)⁷⁴ é uma incorporação do jargão e a prática dos grupos de esquerda. Baseando-se em Bakunin, a peça *Paradise Now* incitava o público a formarem células de ação.⁷⁵ Desta forma, tais células deveriam realizar trabalhos em regiões determinadas, por certo tempo, conscientizando e formando “quadros”, jovens atores que pudessem desenvolver experiências e grupos locais, porém autônomos.

Com este intuito, e com a longa experiência, mas com a busca de novos rumos e experimentações é que parte do Living Theatre desembarcaria no Brasil.

4.2 O “teatro vivo”: Brasil, Festival de Inverno e *O Legado de Caim*

No início de 1970, Julian e Judith, entre outros atores, conhecem José Celso Martinez e Renato Borghi, do grupo Oficina. Eles foram conhecer a comunidade do grupo, em Paris, e contam-lhes sobre as dificuldades de fazer teatro no Brasil e a situação em que se encontrava o país, sob um regime autoritário que cerceava os direitos políticos e a liberdade de expressão. Da conversa surge o convite para que a trupe viesse para o Brasil. A ideia era realizar um trabalho em conjunto entre o Oficina e o Living, ambos grupos de vanguarda que buscavam quebrar as barreiras do teatro convencional.

No manifesto do Living Theatre publicado no *Le Monde*, em 14 de julho de 1971, logo após a prisão que sofreriam no Brasil, os atores comentam a razão da aceitação da proposta para vir ao país:

O Living Theatre veio ao Brasil porque alguns artistas brasileiros nos haviam pedido que apoiássemos sua luta pela liberdade num país cuja situação eles descreviam como sendo desesperadora. Aceitamos, por acreditar que já é hora de os artistas começarem a oferecer os seus conhecimentos e o poder do seu talento aos que mais sofrem na terra.⁷⁶

Para o Living, tratava-se, sobretudo, de um desafio. A sua atuação até aquele momento – mesmo sob algumas perseguições, prisões e censuras – havia sido realizada em países do primeiro mundo e, com a exceção da Espanha franquista e da Alemanha Oriental, democráticos. O único país de terceiro mundo que visitaram foi o Marrocos,

⁷⁴TYTELL, John. *The Living Theatre*, p.272.

⁷⁵MALINA, Judith; BECK, Julian. *Paradise Now*. Verve. São Paulo, n.14, p.90-105, out. 2008.

⁷⁶Apud: TROYA, Ilion. *Sobre o Living no Brasil*, p.235.

em 1969. O desafio ia ao encontro da busca de novos caminhos e de revitalização presente na divisão do grupo em células. Após anos de exílio europeu, circulando por vários países, havia certa necessidade de fixar-se, de atuar em lugares determinados, em contato mais estreito com a realidade local. Não se fixar definitivamente, mas com um tempo suficiente em que pudessem realizar um trabalho político-teatral que permitisse o nascimento de experiências afins, porém autônomas.⁷⁷

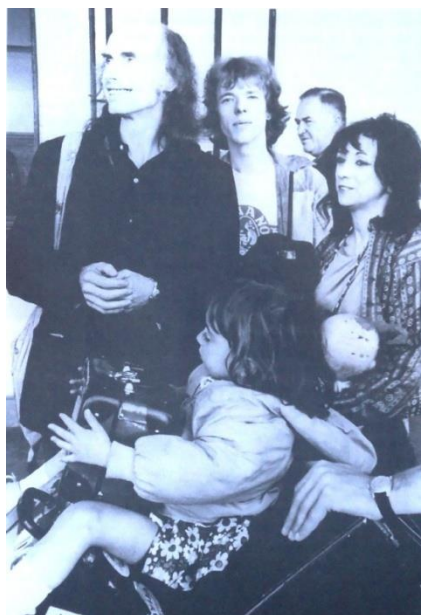


Figura 55. *Atores do Living desembarcando em São Paulo, 1970.*
In: MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Primeiro Ato.* São Paulo: Ed. 34, 1998. p.173.

Parte dos membros da célula parisiense, incluindo Judith Malina e Julian Beck, aceita o convite e desembarca em São Paulo em 25 de julho de 1970 (figura 55). Na cidade reuniram-se com o Oficina e com o grupo argentino Los Lobos⁷⁸, também convidado por Zé Celso, e iniciam um trabalho conjunto, que resultou numa série de *workshops*. Muitos artistas paulistas envolveram-se com a presença do Living, tais como Ruth Escobar e Sérgio Mamberti, cujo apartamento serviu de morada para alguns

⁷⁷MAFFI, Mario. *La cultura underground.*

⁷⁸Conhecidos na Argentina como grupo Lobo, a trupe estava ligada ao Centro de Experimentação Audiovisual do Instituto Di Tella, instituição aglutinadora da arte de vanguarda em Buenos Aires na década de 1960. Neste instituto montaram dois espetáculos: *Tiempo Lobo* e *Tiempo de Fregar*, ambos de Carlos Trafic. Em função do contexto político na Argentina, o Instituto Di Tella foi extinto em 1970. Nesse período, o trabalho do grupo dialogava com os preceitos de Artaud, Genet e do próprio Living Theatre, mesmo antes do trabalho em conjunto no Brasil. Cf.: ZAYAS DE LIMA, Perla. *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-1990)*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1991.

dos atores.⁷⁹

Contudo, da reunião dos três grupos resultou uma “confusa e mal sucedida experiência de trabalho em conjunto”⁸⁰. Alguns autores apontam que o insucesso teria ocorrido em função de “divergências metodológicas”⁸¹. Segundo Zeca Ligière, cada um dos grupos possuía convicções muito fortes e diferentes entendimentos acerca das funções do teatro. Para o autor, enquanto o Living Theater era “guiado pelos conceitos anarquistas da ação revolucionária”, o Oficina possuía “orientação marxista”, sendo um dos grupos mais famosos no Brasil na época, “assim como o Los Lobos em seu país, só que este último concentrava-se num preparo físico e formal do ator sem precedentes na América, neste sentido, ainda mais radical que o próprio Living Theater”⁸².

O fim da parceria entre o Oficina e o Living Theatre, porém, teria esbarrado em outras questões⁸³. Para Heloisa Starling, além dos dois grupos terem uma larga e combativa experiência, seus carismáticos líderes possuíam um aspecto quase messiânico na forma de somar teatro e política que, embora semelhantes, entrariam em desacordo. Dessa forma, o encontro seria marcado por “divergências estéticas, políticas e por conflitos pessoais. Sem acerto e sem consenso, o desentendimento foi generalizado”⁸⁴.

Alguns relatos de atores que participavam do Oficina naquela época nos permitem visualizar dois outros fatores, além das divergências metodológicas e dos egos. Sonia Goldfeder, que participou do Oficina, hoje historiadora, ao ser perguntada sobre a influência do Living nas encenações do Oficina, comentou: “Eu não vejo nenhuma relação com o Living Theater. Nenhuma relação. *O Living Theater baixou por aqui por que tava numa decadência total e quis chupar alguma coisa brasileira*”⁸⁵. Exagerada, mas não completamente errônea essa visão, pois havia certa crise, ou refluxo, no teatro *underground*⁸⁶. Algumas falas nos permitem perceber certo preconceito anti-americanista presente no imaginário da esquerda e que permanecia

⁷⁹ ASSUMPTÃO, Adyr. *A reinvenção do teatro*.

⁸⁰ GARCIA, Silvana. “Contracultura (teatro e)”. In: GUINSBURG, J; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (Orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/Sesc São Paulo, 2006, p.96.

⁸¹ ASSUMPTÃO, Adyr. *A reinvenção do teatro*, p.211. LIGIÈRO, Zeca. O Living Theatre no Brasil. *ArtCultura*, Uberlândia, n.01, v.1, p.53-57, jul. 1999.

⁸² LIGIÈRO, Zeca. *O Living Theatre no Brasil*, p.54.

⁸³ Infelizmente não conseguimos encontrar maiores informações sobre o grupo Los Lobos e sua presença no Brasil, ficando a análise, nesse trecho, restrita às relações entre o Living Theatre e o grupo Oficina.

⁸⁴ STARLING, Heloisa. “Coisas que ficaram muito tempo por dizer”. In: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008, p.28.

⁸⁵ Entrevista cedida a Irlainy Regina Madazzio, em 06 set. 2003. Apud: MADAZZIO, Irlainy Regina. *O vôo da borboleta: a obra cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler*. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, p.51. Grifo nosso.

⁸⁶ MAFFI, Mario. *La cultura underground*.

entre os atores do Oficina. Essa perspectiva fica mais clara numa entrevista de Zé Celso ao jornal *O Bondinho*, publicada em abril de 1972, após o Living Theatre ser preso e expulso do país. Segundo Zé Celso, o Living viera com “*uma consciência imperialista muito forte, uma coisa de querer ‘salvar’ a América do Sul, uma missão totalmente enraizada na cabeça deles, fortíssima, ligada ao próprio judaísmo, à própria cultura americana deles*”⁸⁷.

Conforme Ligièro, os artistas no Brasil (ou parte deles) possuíam o desejo de uma auto-suficiência na produção artística devido à “luta contra a opressão do capitalismo internacional”⁸⁸. Nesse sentido, a presença dos americanos, mesmo sendo um grupo com ideais libertários, passaria a gerar tensões entre e dentro dos grupos.

Além desse fator, houve uma série de desentendimentos no interior do próprio Oficina. Em reação, de certa forma, à presença do Living. Manifestaram-se várias divergências entre os integrantes principais do Oficina, o que culminou na saída da Ítala Nandi e o afastamento de Fernando Peixoto.⁸⁹ A atriz, anos depois, ao comentar sobre o episódio, deixou transparecer que a presença do Living provocava desentendimentos internos: “Acabou uma etapa da minha vida. Não entendia porque precisávamos ficar sustentando aqueles americanos do Living Theatre, que pesquisavam coisas que não tinham nada a ver com a nossa realidade”⁹⁰. Podemos perceber também que um dos motivos perturbadores entre os grupos e internamente no Opinião era o quesito financeiro, admitido pelo próprio Zé Celso. As precárias reservas do grupo levaram-no a uma crise interna, criando uma atmosfera de hostilidade e antagonismo em relação ao Living⁹¹, como podemos ver nos relatos acima.

O grande rompimento ocorreria em meio a essas animosidades, quando Zé Celso teria dito, segundo Tytell, que “ele havia relutado para trabalhar com Los Lobos e admitiu que somente convidou o Living Theatre por um capricho frívolo”⁹². Chocados, o Living aceitou uma proposta do assistente de Ruth Escobar e os atores mudaram-se de São Paulo para o Rio de Janeiro. Era o fim da parceria entre o Living Theatre e o Oficina.

Essa versão, que poderia ser contestada por ser a perspectiva dos membros do

⁸⁷MARTINEZ CORRÊA, José Celso. “Don José de La Mancha”. In: *Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 170. Grifo nosso. Entrevista cedida a Hamilton Almeida Filho e publicada originalmente em *O Bondinho*, São Paulo, 29 abr. 1972.

⁸⁸LIGIÈRO, Zeca. *O Living Theatre no Brasil*, p.54.

⁸⁹MICHALSKY, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

⁹⁰Sem medo. *Veja*, São Paulo, n.493, 12 fev. 1978, p.86.

⁹¹TYTELL, John. *The Living Theatre*.

⁹²TYTELL, John. *The Living Theatre*, p281.

Living, é, em parte, confirmada por Zé Celso na entrevista de 1972. O líder do grupo paulista cita da seguinte forma o encontro dele e do Renato Borghi com o Living na Europa, em 1970, quando surgiu o convite para eles virem ao Brasil:

Quando eu e Renato estávamos na Europa, passamos pela França sem saber o que fazer, visitamos as pessoas e tal, (...) e pensamos que devíamos, não sei porque, encontrar o Living Theater. (...) Chegamos, eles abriram a porta, nós não tínhamos absolutamente nada a dizer: “o que é que vocês querem?”, aquele papo furado... Por falta de assunto, dissemos: “Vocês querem ir ao Brasil?”. Eles toparam na hora! Estavam na mesma situação que nós, no mesmo vazio, embora não confessassem a coisa totalmente.⁹³

Algum tempo depois do rompimento há uma mudança de rumos na trajetória do Oficina. O grupo, que possuía uma sala de espetáculos e vivia da comercialização do espaço e de bilheteria, torna-se itinerante e passa a viver em comunidade, eliminam os salários e as relações de empresa⁹⁴. Realizam uma longa e conturbada viagem pelo país, onde, além de pesquisar a realidade brasileira, apresentam suas peças mais conhecidas em formato de *happenings*. Na visão do crítico Yan Michalsky, o Oficina teria se transformado em um “pequeno núcleo de três ou quatro profissionais e um grupo de jovens acólitos praticamente sem experiência teatral mas fanaticamente motivados pela mensagem contracultural do agora mais guru que diretor José Celso”⁹⁵.

A peça seguinte do grupo, *Gracias, Señor* (1972), que lembrava bastante do trabalho do Living e de *Paradise Now*, seria muito atacado pela crítica. Inclusive, Zé Celso seria chamado de “Julian Beck subdesenvolvido”. Na resposta, o diretor deixava clara a ressonância, mas fazia questão de acentuar a diferença: “E depois, nós trabalhamos com o Living e é honroso para nós ter sensibilidade suficiente para absorver muito do que nos transmitiram, ainda que assimilado em contextos e estruturas radicalmente diferentes”⁹⁶. Apesar dos atritos entre os membros do Oficina e do Living há uma troca, como Zé Celso faz questão de dizer: “no total realmente lucrarmos demais com eles e eles conosco; foi uma troca importante e houve de ambas as partes um esforço real para se chegar a um entendimento”⁹⁷.

Para o Living Theatre, aparentemente, o rompimento com o Oficina não teria

⁹³MARTINEZ CORRÊA, José Celso. “*Don José de La Mancha*”, p.170.

⁹⁴STARLING, Heloisa. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer*.

⁹⁵MICHALSKY, Yan. *O teatro sob pressão*, p.54.

⁹⁶MARTINEZ CORRÊA, José Celso. “Carta aberta a Sábato Magaldi, também servindo para outros, mas principalmente destinada aos que querem ver com olhos livres”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70)*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p.182.

⁹⁷MARTINEZ CORRÊA, José Celso. “*Don José de La Mancha*”, p.175.

afetado gravemente os planos do grupo, ou melhor, da célula de ação. O ator Sérgio Mamberti comenta:

O trabalho com o Oficina não frutificou, mas eu continuei mantendo o contato com eles e, na medida em que essa parceria com o Oficina não se manifestou, eles começaram a fazer um trabalho a partir daquilo que eles tinham em mente em fazer no Brasil, que era de trabalhar com jovens atores e trabalhar também no sentido de combate à ditadura e a se juntar aos artistas brasileiros na resistência. E, ao mesmo tempo, trabalhar novas linguagens e fazer com que arte e revolução se juntassem.⁹⁸

Iniciam, assim, um trabalho de formação e de ação mais direta. Começam a trabalhar com jovens atores, alunos da Escola de Arte Dramática da USP⁹⁹. Chamou-se de projeto “favela”, sendo que o foco, obviamente, eram as favelas, onde gravaram entrevistas com os moradores. Eles respondiam a perguntas abertas: “conte-me um pouco sobre você e sua vida, fale-me um pouco sobre sua comunidade aqui, quais são suas esperanças para o futuro e com que você sonha”¹⁰⁰. Dorothy Lerner, professora responsável pelo trabalho do Living com os estudantes, retira o apoio da instituição após ler uma notícia dizendo que Suzana de Moraes (filha do poeta e músico Vinícius de Moraes) havia saído do grupo por causa das drogas e da promiscuidade. Assim, os estudantes que quisessem participar das atividades do grupo, incluindo as apresentações, deveriam fazer por conta própria. A universidade isentava-se, desta forma, de qualquer responsabilidade, caso ocorresse algum incidente.¹⁰¹

São apresentadas algumas intervenções no estado de São Paulo. A primeira numa favela (*Bolo de Natal para o Buraco Quente e Buraco Frio*, figura 56), outras nas cidades de Embu e Rio Claro. Embora, em *Paradise Now*, eles saíssem do teatro e dirigiam-se à rua, estas foram as primeiras experiências efetivas do Living com o teatro de rua. Delas participaram quatro estudantes e seria evitado o uso da fala, como forma de escapar da censura. Embora na apresentação na favela tenham sido realizadas algumas falas e as entrevistas gravadas com os moradores fossem reproduzidas em alto-falantes¹⁰². Elas serviam como pesquisa e exercícios de preparação para o novo projeto do Living, *O Legado de Caim*, espetáculo que estava sendo pensado para uma pequena cidade, que pudesse ser envolta por uma série de intervenções e durasse vários dias.

⁹⁸Entrevista com Sérgio Mamberti, em novembro de 2011, cedida à equipe da TV-UFOP.

⁹⁹Entrevista com Sérgio Mamberti, em novembro de 2011, cedida à equipe da TV-UFOP.

¹⁰⁰LIGIÈRO, Zeca. *O Living Theatre no Brasil*, p.55.

¹⁰¹TYTELL, John. *The Living Theatre*.

¹⁰²TYTELL, John. *The Living Theatre*.



Figura 56. *Cena de Bolo de Natal para o Buraco Quente e Buraco Frio, favela de São Paulo, 23/12/1970.* In: TYTELL, John. *The Living Theatre*. Londres: Methuen Drama, 1997.

Por meio dos membros do Oficina, provavelmente, que haviam apresentado o espetáculo *Galileo Galilei*, de Brecht, em Ouro Preto, em 1969, – e também por intermédio de diversos outros artistas, devido à repercussão do evento – o Living Theatre teria informações sobre o Festival de Inverno. O ator mineiro Paulo Augusto de Lima, que trocou o Oficina pelo Living, foi um dos responsáveis pela vinda do Living para a antiga capital mineira¹⁰³.

No início de dezembro de 1970, Julian e Judith viajam a Ouro Preto para conhecer a cidade e realizam o primeiro contato com a organização do Festival de Inverno¹⁰⁴. Na ocasião, conversam com Júlio Varella, um dos principais organizadores e articuladores, e encaminhou-se uma possível participação do Living no evento. Na carta proposta enviada por Julian Beck a Varella (01/02/1971) não fica claro se chegou a haver um convite ou somente o pedido de envio de proposta:

Nosso entusiasmo para criar um novo trabalho para o Festival de Ouro Preto não tem diminuído desde que falamos juntos em dezembro passado. Temos pensado sobre isso durante as seis últimas semanas e achamos que as idéias estão ao ponto de florescer. Esperamos que seja possível chegarmos a um acordo para que possamos fazer o trabalho juntos.¹⁰⁵

¹⁰³Sobre Paulo Augusto de Lima e sua relação com o Living Theatre conferir o curta documentário *Manifesto Paulo Augusto*. NÁT, Douguiníssimo. *Manifesto Paulo Augusto*. Color, 23 min., 2009.

¹⁰⁴TYTELL, John. *The Living Theatre*.

¹⁰⁵A carta de Julian Beck a Júlio Varella foi publicada pelo jornal *Estado de Minas* em maio de 1980, em meio às discussões sobre o cancelamento do Festival de Inverno daquele ano. Festival Ameaçado: a prisão de Julian Beck, a primeira grande queda. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 18 mai. 1980.

O grupo mudou-se para Ouro Preto em fevereiro de 1971, mesmo sem receber uma confirmação da organização do evento, que foi oficialmente dada somente no final de março, pois necessitavam de um tempo maior de ambientação, estipulado em cinco meses na carta, para estudar a cidade e preparar o espetáculo. Desta forma, o Living Theatre transferiu-se para Ouro Preto sem garantia de que seria contratado pelo Festival.

O projeto a ser apresentado em Ouro Preto era ambicioso e inovador, mesmo para a trajetória do próprio Living Theatre, pois utilizaria vários locais diferentes e duraria vários dias. Na carta a Júlio Varella, Julian Beck expôs a proposta com entusiasmo:

O projeto que temos em mente é a criação de um ciclo de peças para serem apresentadas em diferentes partes de uma cidade, em diferentes tipos de lugares, durante um período de dez dias. Isto quer dizer que queremos criar, talvez, cinquenta peças ou mais, que serão apresentadas em lugares diferentes de Ouro Preto. Há, como se sabe, um movimento no teatro moderno para criar teatro fora da tradicional arquitetura do teatro, um movimento que quer ver a barreira entre arte e vida desaparecer. Nosso trabalho é parte desse movimento. O Festival de Ouro Preto poderia ser o lugar da estreia mundial de nosso primeiro maior trabalho desse tipo.¹⁰⁶

O Living Theatre escolheria Ouro Preto para seu novo projeto por causa do Festival de Inverno e, também, pelo tamanho da cidade. Além das primeiras conversas travadas com a organização, que abriam a possibilidade de sua participação, o Festival configurava-se, naquele momento, como uma das maiores promoções culturais do país. Com um grande público formado por artistas e estudantes, e considerado por muitos como um espaço de resistência e de vanguarda. O grupo vinha de uma larga experiência de participações em festivais pela Europa e vir para o de Ouro Preto seria uma experiência semelhante a de Avignon: poder dedicar meses exclusivamente na produção de um novo espetáculo e ser remunerado pelo trabalho.

O espetáculo que eles planejavam, desde a estada no Marrocos (1969), tinha a pretensão de envolver uma cidade inteira. O nome inicial era *Saturation City*, depois rebatizado como *O legado de Caim*. “O plano era ir para uma vila ou cidade para realizar apresentações nas ruas, mercados, praças, pátios escolares, terminais de ônibus, em frente a prédios públicos e postos policiais com a proposta de ‘conduzir o povo para

¹⁰⁶Festival Ameaçado: a prisão de Julien Beck, a primeira grande queda. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 18 mai. 1980.

a ação dentro das apresentações”¹⁰⁷. Ouro Preto, aparecia, desta forma, pelo seu tamanho e pelo festival, como um lugar ideal para o novo projeto.

Ao chegar em Ouro Preto, em fevereiro de 1971, os atores instalaram-se provisoriamente na república Purgatório, onde acabaram conhecendo alguns jovens atores ouro-pretanos. Entre eles Victor Godoy e Caiaffa. Este era morador da residência, o que fazia com que a república fosse uma espécie de sede do Grupo Experimental de Teatro de Ouro Preto (GETOP), ao qual ambos pertenciam. O GETOP foi criado, em 1969, pelos alunos do primeiro curso de teatro promovido pelo Festival de Inverno, que havia sido exclusivo para moradores de Ouro Preto. Muitos deles já possuíam alguma experiência com teatro nos agremiações locais, mas a partir do novo grupo vislumbravam novas possibilidades, tanto de realizar um teatro menos tradicional como movimentar a cena ouro-pretana. Victor Godoy comentou sobre o encontro em seu relato:

O pessoal chegou e nós nos aproximamos e começamos, obviamente, a conversar. (...) Eu não tinha, propriamente, informações sobre o Living. Eu tinha informações sobre o Oficina. (...) E eu tinha lido um texto muito bom numa revista incrível chamada *Bondinho*. (...) E ela fez uma longa matéria sobre o Oficina e mencionou o fato de que eles tinham trabalhado com o Living e chegado numa ruptura. Então, obviamente, com a presença deles aqui, que a gente teria começado a conversar e isso aconteceu num momento existencial muito propício. Estava completamente aberto. Talvez necessitando daquele tipo de coisa, já que o teatro que a gente fazia ainda estava dentro de parâmetros bastante formais.¹⁰⁸

Outro membro do GETOP que recordou da chegada do Living Theatre em Ouro Preto foi Osmar Alves de Oliveira Jr., o Quelé:

Eu ouvi falar a primeira vez do Living no *Pasquim*. (...) Dizendo a respeito de ser um grupo que criaram uma escola nova, um teatro de impacto dentro dos Estados Unidos e tal. E achei isso muito interessante. Então aquilo ficou. Um dia, eu estava na churrascaria Marília, era o *point* da época, (...) E alguém falou: “bom, o Living está aqui em Ouro Preto”. Eu me disse: “o gente, essa é minha oportunidade, vamos lá conhecer o Living”. Aquela coisa de momento. O que pode acontecer é o pessoal do Living não nos receber. E, uma coisa curiosa, que aconteceu justamente o contrário. (...) E, aí, eu falei várias coisas e me lembro de ter falado do GETOP, que era o grupo experimental de teatro e tal, e coisa, e eu me manifestei que... (...) Eles ficaram, então, interessados em saber. Eu

¹⁰⁷TYTELL, John. *The Living Theatre*, p.268.

¹⁰⁸Entrevista com Victor Godoy e Osmar Alves de Oliveira Júnior (Quelé), em novembro de 2011, cedida à equipe da TV-UFOP.

sei que dali ficou acertado que oportunamente iria haver um contato do GETOP com o Living.¹⁰⁹

Colocamos esses dois trechos para podermos observar alguns pontos. Primeiramente, gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que ambos relacionam um conhecimento prévio do Living Theatre a matérias veiculadas pela imprensa alternativa: pelo *Pasquim* e pelo *Bondinho*¹¹⁰. Luiz Carlos Maciel e Flávio Rangel haviam realizado uma entrevista com Julian e Judith e publicado no *Pasquim*¹¹¹.



O Living Theatre em "Paradise Now": suba ao palco, tire a roupa, trabalhe junto dos atores e aguarde a revolução

Figura 57. *Cena de Paradise Now.* Autor: Newsweek. In: Um paraíso feito com raiva. *Veja*, n.022, 05 fev. 1969, p.53.

Na imprensa tradicional, duas haviam sido as publicações sobre o Living. O *Jornal do Brasil*¹¹² realizou uma entrevista logo que o grupo desembarcou no Brasil. A matéria da *Veja* é mais antiga, de fevereiro de 1969, e negativa. Fala sobre a peça *Paradise Now*, apresentando uma foto do espetáculo com a seguinte legenda: “O Living Theatre em ‘Paradise Now’: suba ao palco, tire a roupa, trabalhe junto dos atores e

¹⁰⁹Entrevista com Victor Godoy e Osmar Alves de Oliveira Júnior (Quelê), em novembro de 2011, cedida à equipe da TV-UFOP.

¹¹⁰Embora o ator Victor Godoy mencione o texto veiculado pelo *O Bondinho* como tendo sido o meio pelo qual obteve conhecimento do Living Theatre, o referido texto foi publicado somente em abril de 1972, mais de um ano depois do encontro inicial entre Victor Godoy e os membros do Living. A primeira edição deste periódico foi lançada em dezembro de 1971. O texto mencionado já foi citado anteriormente neste trabalho e trata-se da entrevista cedida a Hamilton Almeida Filho e publicada originalmente em *O Bondinho*, São Paulo, 29 abr. 1972. Cf.: MARTINEZ CORRÊA, José Celso. “Don José de La Mancha”. In: *Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 163-194.

¹¹¹Beck e Malina. *Pasquim*, n.66, 23 a 29 set. 1970. In: MACIEL, Luiz Carlos. *Negócio seguinte*: Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 139-144.

¹¹²“Um teatro vivo”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 e 03 ago. 1970. In: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008, p.208-209.

espere a revolução”¹¹³ (figura 58). Mas as matérias que lhes chamam a atenção são as dos “alternativos”. Desta forma, esses jovens ouro-pretanos já possuíam um mínimo conhecimento de quem era o Living e sua presença na cidade os atrairia. O mesmo aconteceria com outras pessoas e artistas residentes no município.

Percebemos também um interesse mútuo. O que proporcionaria a realização de oficinas do Living para os membros do GETOP. O grupo ouro-pretano havia sido criado em 1969 e parte de seus integrantes ansiavam por novidades e inovação teatral. Queriam se libertar das formas tradicionais do teatro¹¹⁴. A possibilidade de trabalhar e apreender com artistas da vanguarda internacional era uma grande oportunidade para o desenvolvimento tanto coletivo, em termos de grupo, quanto individualmente. Para o Living Theatre, também era oportuno esse contato, pois poderiam colocar em prática tanto um trabalho de conscientização quanto de formação de atores com uma perspectiva libertária, desreprimida.

Iniciam-se, a partir destes encontros, uma série de oficinas realizadas no teatro municipal Casa da Ópera, que trabalhavam tanto a respiração como exercícios de conscientização e liberação corporais. Os atores que tiveram uma convivência mais intensa com o Living provavelmente iriam participar da encenação de *O Legado de Caim*. Além dos exercícios, realizavam-se longas conversas sobre a natureza do teatro que o Living queria fazer, sobre a ruptura com as relações de poder que a estrutura do teatro convencional continha, sobre questões ecológicas, etc. Um dos objetivos das oficinas era levar os participantes a um estágio de desrepressão, liberando-os das repressões que haviam acumulado ao longo da vida, como pessoas e como atores. Em grande parte os objetivos tinham sido alcançados, como Victor Godoy recorda de sua experiência pessoal:

E o tempo todo a gente via a dimensão política que poderia ter esse teatro dessa natureza. Mas, principalmente, eles já chamavam a atenção para a dimensão individual. Eu consegui liberar todas essas barreiras que eu tinha construído ao longo da vida, com a educação, com a religião, com a minha vida na cidade, para tentar ser, como ator, uma coisa idêntica aquilo que eu queria mostrar como ator para as

¹¹³Um paraíso feito com raiva. *Veja*, São Paulo, n.022, 05 fev. 1969, p.53. Judith Malina comenta sobre esse artigo em seu diário. Quando chegaram ao DOPS, em Belo Horizonte, os jornalistas “demostravam mais interesse por nossa vida sexual do que pelas razões de nossa prisão. Brandiam na frente da gente o imundo artigo da *Veja*, faziam perguntas sobre a ‘revolução sexual’ que a *Veja* apresenta, tão sensualmente, como o tema central de nosso trabalho”. MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008, p.52.

¹¹⁴Entrevista com Victor Godoy e Osmar Alves de Oliveira Júnior (Quelê), em novembro de 2011, cedida à equipe da TV-UFOP.

peessoas.¹¹⁵

O GETOP incorporou, então, as reflexões e o aprendizado provenientes das oficinas em sua próxima peça, *Ômega*, do Quelé. O espetáculo, programado para a abertura do Festival de Inverno de 1971, tornou-se uma criação coletiva. Há, também, a crítica ao espaço cênico e à falta de liberdade. Quelé e Caiafa decidiram incorporar à peça os exercícios de preparação para a entrada em palco, que normalmente são realizados com os panos fechados: “a gente entrava, já ia ocupando com o pano aberto e fazíamos aqueles exercícios. E o povo assim, tal, ‘o que que é que vai ter?’, tal. E passou gradativamente daquela preparação para a peça”, recorda Quelé. No final do espetáculo, os atores desciam do palco, saíam do teatro e, literalmente, iam embora, sem receber os aplausos e agradecer ao público. Segundo o ator, o espetáculo era “um questionamento da falta de liberdade no país”, ele tentava demonstrar que eles eram ou podiam ser livres e, por isso, permitiam-se a simplesmente ir embora do teatro sem dar satisfações¹¹⁶. A apresentação foi realizada sob um clima tenso, pois, além de quase não ter sido encenada por causa da falta de liberação da censura, ocorreu no mesmo dia da prisão do Living.



Figura 58. Casa da rua Pandiá Calógeras onde viviam os integrantes do Living Theatre, 1971. Autor: Departamento de Polícia Técnica/MG. In: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008, p.66.

Após uma breve estada na república Purgatório e no casarão das Lajes, neste por intermédio de Paulo Augusto¹¹⁷, transferem-se para a casa da rua Pandiá Calógeras,

¹¹⁵Entrevista com Victor Godoy e Osmar Alves de Oliveira Júnior (Quelé), em novembro de 2011, cedida à equipe da TV-UFOP.

¹¹⁶Entrevista com Victor Godoy e Osmar Alves de Oliveira Júnior (Quelé), em novembro de 2011, cedida à equipe da TV-UFOP.

¹¹⁷NÁT, Douguiníssimo. *Manifesto Paulo Augusto*. Color, 23 min., 2009.

ao lado da ponte da Barra (figura 59). A vida na casa era organizada em forma de comunidade, prática que o grupo já vinha realizando desde que se exilaram na Europa. Eram por volta de 20 pessoas morando juntas e dividindo todas as tarefas domésticas. Vegetarianos e com pouco dinheiro, alimentavam-se de verduras e arroz. O que provocava um estranhamento entre os vizinhos. Lá também realizavam os ensaios do grupo, as reuniões para discutir as descobertas feitas durante as pesquisas diárias pela cidade. Serviam alimento a quem pedisse, recebiam moradores da cidade e amigos para almoçar e jantar. E nunca deixavam, segundo seus membros, a porta trancada¹¹⁸.

Além das oficinas com o GETOP, os membros do Living realizavam uma série de outras atividades, que eram, sobretudo, trabalho de pesquisa e ação. Para o espetáculo que pretendiam fazer era necessário, por envolver toda a cidade, um longo período de pesquisa em contato direto com a realidade, com a população. Dentro dos preceitos do Living era necessário se tornar parte da comunidade em que eles estavam inseridos: “como artistas libertários, achamos que devemos falar não ‘em nome’ da comunidade, mas enquanto comunidade”¹¹⁹. Na busca de um envolvimento maior com os moradores, que os viam como anomalias, iniciaram diversas oficinas. Birgit Knabe, sob a supervisão de vinte policiais, ensinava ioga para prisioneiros da cadeia local. Steve Ben Israel e Pamela Badyk ministravam um curso sobre respiração num clube esportivo. Outros começaram a trabalhar com as crianças, filhos de operários, de uma escola em Saramenha¹²⁰.

Mesmo sem a confirmação de que seriam contratados pelo Festival de Inverno, o Living Theatre continuava fazendo suas pesquisas de campo, chamadas de “campanhas” (“coleta de dados para a criação de uma peça teatral”). Segundo Ilion Troya, essas campanhas em Ouro Preto eram realizadas da seguinte forma: “De dia, conversávamos com as pessoas pelas ruas, nos bairros, onde fôssemos, sempre dois a dois, dos quais um devia ser bilíngue”; à noite, “relatávamos entre nós (...), com interpretação consecutiva, em longas horas de reunião”.¹²¹

A partir do contato com um professor da escola que funcionava no bairro Saramenha, eles iniciariam uma série de oficinas com as crianças daquele grupo

¹¹⁸TYTELL, John. *The Living Theatre*. Nossa vida na prisão. *Manchete*, jul. 1971. In: MALINA Judith. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008, p.58-59.

¹¹⁹MALINA, Judith. O trabalho de um teatro anarquista. In: TROYA, Ilion. *Fragmentos da vida do Living Theatre*. Ouro Preto: Imprensa Universitária/Ufop, 1993b, p.54.

¹²⁰TYTELL, John. *The Living Theatre*.

¹²¹TROYA, Ilion. *Sobre o Living no Brasil*, p.240.

escolar¹²². A maioria filhos de operários da fábrica de alumínio Alcan. A oficina consistia numa série de exercícios de percepção e consciência corporal.

Para o dia das mães, em maio de 1971, quando haveria entrega de boletins e uma série de apresentações dos alunos, em homenagens às mães, Judith propôs uma peça que seria montada a partir dos sonhos das próprias crianças da escola¹²³. A apresentação foi realizada no salão da Associação Atlética Aluminas¹²⁴. Participaram oitenta crianças no elenco. São narrados, por Paulo Augusto, seis sonhos, enquanto os seus sonhadores junto com suas mães percorrem uma espécie de trajeto desenhado no chão. Os desenhos eram um coração (amor), um relógio (tempo; para os adultos: morte), uma casa (propriedade), um cifrão (dinheiro/trabalho assalariado), uma balança (a lei e o Estado) e uma espada (violência). As demais crianças estavam deitadas no chão e faziam o movimento do mar usando as pernas. Após a leitura dos sonhos, com as mães reais, entrava Judith encarnando uma mãe punidora. Segue abaixo, um trecho de seu diário, onde ela narra o evento:

Nesse ponto, a Mãe dos Sonhos entra em cena. Eu, a cavalo nos ombros de Andrew. Seguro uma varinha de papel crepom e caminhamos, cobertos por uma túnica lilás. Eu, com um turbante lilás, à baiana, na cabeça, tenho longas fitas de papel crepom atadas aos pulsos.

Olho com desaprovação os movimentos livres das crianças que pululam. Castigando-as com a varinha, faço-as girar até ficarem tontas e cair. Quando todos afinal jazem no chão, a Mãe dos Sonhos para no meio deles, e quando o narrador implora seu último – “*Por favor, por favor, me perdoa!*”, eles iniciam um som que vai aumentando de volume, um som de revolta, e a autoritária imagem da Grande Mãe dos Sonhos é derrubada pelas crianças
– Voar! – eles gritam.¹²⁵

Nesse excerto das memórias de Judith Malina sobre a apresentação em Saramenha, intitulada *Um exame crítico de seis sonhos com mamãe* (figura 59), podemos observar um trabalho de construção de crítica à autoridade e aos mecanismos de coerção que existem no interior da própria família, servindo também como metonímia da sociedade como um todo e, especialmente, à ditadura. As crianças, as mães, a sociedade, devem voar, serem livres. Para os que pregavam a hierarquia e a

¹²²TROYA, Ilion. *Sobre o Living no Brasil*.

¹²³MALINA, Judith. O Living Theatre em Saramenha: excerto dos diários de Judith Malina no Brasil 1970-1971. In: TROYA, Ilion (org.). *Fragmentos da Vida do Living Theatre*. Ouro Preto: Imprensa Universitária/Ufop, 1993a, p.51-52.

¹²⁴Entrevista com Victor Godoy e Osmar Alves de Oliveira Júnior (Quelé), em novembro de 2011, cedida à equipe da TV-UFOP.

¹²⁵MALINA, Judith. *O Living Theatre em Saramenha*, p.52.

autoridade, eles eram perigosos, subversivos.

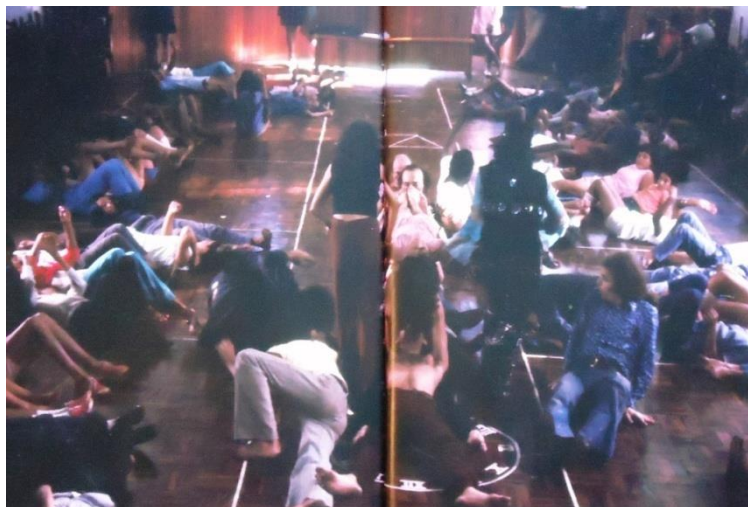


Figura 59. Cena de *Um exame crítico de seis sonhos com mamãe* 1971. Autor: Juvenal Pereira. In: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008, p.190-191.

O projeto de *O legado de Caim* era baseado na obra do escritor polonês, do século XIX, Leopold von Sacher-Masoch. Este autor é mais conhecido por que uma de suas novelas serviu de exemplo literário pelo psiquiatra Kraft-Ebbing para designar um tipo de perversão sexual: o masoquismo, ter prazer em sofrer. O seu par, o sadismo, ter prazer em fazer sofrer, foi baseado na obra de Marques de Sade¹²⁶. Sacher-Masoch não concordava com a nomenclatura. Segundo ele, os seus escritos tratavam de assuntos mais profundos, universais, retratavam aspectos da condição humana.¹²⁷ Sua grande obra, um conjunto de novelas, que não chegou a ser concluída, chamava-se *O Legado de Caim*. Nela, o autor pretendia trabalhar, em volumes separados, seis categorias: amor, morte, propriedade, trabalho, Estado e guerra¹²⁸. Em *A vênus das peles*, Sacher-Masoch descreve a relação em que Severin se faz escravizar por Wanda, por meio de um contrato, onde a paixão é guiada pelo sofrimento físico e moral, em que o amante deixa-se amarrar e ser chicoteado e humilhado¹²⁹. Contudo, a intenção do autor era mostrar as relações de dominação que estão entranhadas na sociedade, permanências de um mundo aristocrático.

Judith e Julian pretendiam, em *O Legado de Caim*, desenvolver o trabalho a

¹²⁶Em *Psychopathia Sexualis*, de 1886, Krafft-Ebing, que listava uma diversidade de práticas sexuais que fugiam de uma suposta normalidade.

¹²⁷FERRAZ, Flávio Carvalho. "Introdução". In: SACHER-MASOCH, Leopold von. *A vênus das peles*. São Paulo: Hedra, 2008, p.09-19.

¹²⁸TYTELL, John. *The Living Theatre*.

¹²⁹SACHER-MASOCH, Leopold von. *A vênus das peles*. São Paulo: Hedra, 2008.

partir das seis categorias de Sacher-Masoch, como já haviam utilizado na apresentação com as crianças. Ao aproximar estas categorias com a obra de Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*, eles colocavam como tema do projeto as permanências das relações senhor/escravo na sociedade brasileira como sendo responsáveis pela existência de um Estado autoritário. Existiria na população certo grau de masoquismo, o que permitiria a opressão exercida por líderes sádicos e sua manutenção no poder¹³⁰.

Mas o uso de tema “legado de Caim” pelo Living Theatre possuía também uma significação mitológica que remetia ao *Antigo Testamento* e a relação entre povos sedentários e nômades. Primeiramente, segundo Gilles Deleuze, a expressão “legado de Caim” pretende “dar conta da herança de crimes e sofrimentos que pesam sobre a humanidade”¹³¹. Caim, o camponês, mata seu irmão Abel, que se dedicava ao pastoreio. Na mitologia judaico-cristã esse crime é tido como o primeiro assassinato da história. Como punição, Caim é condenado pelo pai ao nomadismo. Ele não podia mais se fixar na terra para plantar.¹³² Assim, para o Living Theatre, o uso do tema em seu novo trabalho possuía uma significação que escapava o mero uso da obra de Sacher-Masoch. Além de terem como alvo de sua arte o combate àquela “herança de crimes e sofrimentos que pesam sobre a humanidade”, o “legado de Caim” simbolizava a própria história do grupo, que havia se tornado nômade após exilar-se dos Estados Unidos.

Para os membros do Living, após a apresentação em Saramenha, em maio de 1971, teria início uma campanha contra eles. Acreditam que todo o processo de perseguição começou com uma denúncia à câmara municipal realizada por um padre que assistiu a peça, acusando-os de fazerem as crianças participar de cenas obscenas¹³³. Este cura já não havia permitido a realização da encenação no salão paroquial, para onde estavam programadas inicialmente as atividades do dia das mães. Pois um enviado seu ao ensaio relatou-lhe que “as crianças comportavam de maneira inadequada na cena”. Na ocasião da prisão, o dito padre teria agradecido ao DOPS e relataria à imprensa que “as mães das crianças haviam observado que, após a experiência com o Living, o comportamento dos filhos não era mais o mesmo”¹³⁴.

Paralelo a todo esse processo, ocorriam as negociações para a participação do

¹³⁰TYTELL, John. *The Living Theatre*.

¹³¹DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p.12.

¹³²ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

¹³³TYTELL, John. *The Living Theatre*.

¹³⁴TROYA, Ilion. *Sobre o Living no Brasil*, p.242.

Living Theatre no Festival de Inverno. Em carta datada de 29 de março de 1971, assinada por Rubens Romanelli e Júlio Varella, é dada uma resposta negativa às “duas propostas” enviadas por Julian Beck. As justificativas eram que “não caberia uma tão intensa participação no setor de Teatro”, e que teriam que “dividir bem a parte de espetáculos, pois o Festival não é só feito de teatro”, “os demais cursos (...) tem que mostrar espetáculos, exposições, concertos, exhibições, etc”¹³⁵. Num primeiro momento, vemos que, até certo ponto, o Living teria sido traído pela própria megalomania do projeto proposto. O Festival de Inverno, mesmo com todo o seu tamanho espacial e temporal, não daria conta de tamanho projeto.

Entretanto, o documento que acabamos de citar fala em “duas propostas”. A primeira é datada de 1º de fevereiro, da carta que foi publicada posteriormente no *Estado de Minas*. Nela Julian pede um cachê de 40 mil cruzeiros para dez dias de apresentação, o equivalente a 4 mil por dia¹³⁶. Na segunda proposta, provavelmente esse valor teria sido reduzido. Na década de 1980, Júlio Varella declara que uma das razões do Living não ter sido contratado pelo Festival havia sido por questões financeiras: “Nos não chegamos a combinar nada, porque o dinheiro que eles pediam era muito maior do que a gente tinha para toda a programação”¹³⁷.

Normalmente, a organização do Festival utilizava a estratégia, no caso de artistas estrangeiros, de solicitar o apoio financeiro aos serviços diplomáticos de seus respectivos países. No caso do Living, ela não daria resultado devido ao histórico do grupo em relação ao governo norte-americano. É possível que tenha havido algum contato informal entre a UFMG e a embaixada sobre o Living e até mesmo uma não improvável troca de informações. No catálogo, consta o nome da embaixada estadunidense como colaboradora internacional, devido à participação do coral da Universidade de Princeton¹³⁸.

É bastante provável que a questão financeira tenha pesado inicialmente. Tanto que o valor pedido teria sido reduzido numa segunda proposta. Mas não seria esse o fator essencial para a não participação oficial do grupo no evento. Segundo o relatório financeiro do Festival daquele ano, o gasto com cachês, conferências e honorários de

¹³⁵[Carta a Julian Beck, 29 mar. 1971], BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1971/2, Pasta 2.1b. Com exceção dos recortes de jornais, este é o único documento existente relacionado ao Living Theatre nos arquivos do Festival de Inverno.

¹³⁶Festival Ameaçado: a prisão de Julien Beck, a primeira grande queda. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 18 mai. 1980.

¹³⁷Festival Ameaçado: a prisão de Julien Beck, a primeira grande queda. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 18 mai. 1980.

¹³⁸Catálogo: V Festival de Inverno. p.08, BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1971/1.

professores ficou em cerca de 158 mil cruzeiros. A arrecadação total foi de 347 mil (com 16 mil de déficit que a própria universidade suplementou)¹³⁹. Em 1980, Júlio Varella declarou que, após o não acerto financeiro, o grupo ofereceu realizar o espetáculo sem remuneração:

Embora nos tivessem oferecido, às vésperas do Festival, a apresentação gratuitamente, achamos melhor não modificar mais a programação, porque já estava em cima da hora. Então, eles não participaram do Festival. No entanto, vincularam tudo [a prisão] ao Festival de Inverno. Acontece que o Grupo já estava morando em Ouro Preto desde novembro do ano anterior.¹⁴⁰

Inicialmente, temos que pensar essa declaração como uma tentativa de desvincular o nome do Festival de Inverno do escândalo que era a prisão do Living Theatre, no dia 1º de julho de 1971, data da abertura do Festival. Era uma estratégia de proteção construída discursivamente pela organização do evento, separando o festival oficial do festival “paralelo”. Com o acirramento da ditadura e como o Festival possuía como principais financiadores órgãos estatais, a organização, para manter a continuidade do evento, precisava evitar possíveis problemas. Assim, mesmo sem remuneração, o Living não foi inserido na programação. Não por que estava “em cima da hora”, mas devido às controvérsias que eles estavam provocando na cidade. Na recente biografia de Júlio Varella é revelada outra razão para a exclusão do grupo: “Apenas seis meses depois da instalação do grupo em Ouro Preto, a população da cidade, incluindo o clero, está escandalizada com o estilo de vida e o comportamento do grupo. A proposta, então, não é aceita pelo Festival”¹⁴¹. Tal decisão teria sido tomada com embasamento, também, de informações sobre espetáculos anteriores do Living, como comentou a revista *Veja*: “Os organizadores do festival, informados sobre uma apresentação anterior do Living Theatre montada em Nova York, proibiram a exibição”¹⁴².

O interesse inicial do Festival, na figura de Júlio Varella, em dezembro de 1970, em contar com a presença de um importante grupo de vanguarda teatral, o Living Theatre, foi aos poucos diminuindo diante da possibilidade dessa participação causar problemas para o evento. Problemas que poderiam ser policiais, visto que parte dos

¹³⁹Relatório: V Festival de Inverno, BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1971/5.

¹⁴⁰Festival Ameaçado: a prisão de Julien Beck, a primeira grande queda. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 18 mai. 1980.

¹⁴¹ARAGÃO, José Carlos. *Júlio Varella*, p.116.

¹⁴²Teatro da Vida. *Veja*, São Paulo, n.149, 14 jul.1971, p.28.

membros do grupo teatral consumiam maconha. O que poderia causar uma repercussão negativa do Festival de Inverno, como havia ocorrido no ano anterior com o caso do “festival das bolinhas”¹⁴³. A repercussão negativa poderia ocorrer de outra forma, visto que é possível que a organização do Festival de Inverno tenha obtido alguma informação sobre a tumultuada participação do Living Theatre no Festival de Avignon, em 1968. Uma performance semelhante a de *Paradise Now*, ocorrida no evento francês, em Ouro Preto poderia gerar uma imagem negativa. Podemos perceber o fato de ter sido recusada a participação do Living Theatre, após longa negociação, como uma autocensura praticada pela organização do evento. O vanguardismo do Festival de Inverno possuía, assim, os seus limites, visto que, mesmo sendo um evento que possuía uma área de resistência, era uma atividade oficial, promovida por uma universidade federal e financiada pelo governo militar. Devido a estes fatores, o Living Theatre não participou nem participaria oficialmente do Festival de Inverno.

Convictos no projeto e com meses de pesquisa e preparação em Ouro Preto, os membros do Living mantiveram os planos de apresentarem-se no Festival de Inverno, mesmo sem receber remuneração e não fazendo parte oficialmente. Tratava-se de um ciclo de peças de rua e em espaços não convencionais, que não necessitariam de autorização da organização do evento. Havia, ainda, uma vantagem no fato de estarem desvinculados do Festival, pois não necessitariam de submeter a peça a uma censura prévia, fato que acontecia com todos os espetáculos teatrais apresentados. O festival paralelo iria contar com a participação de um grupo internacional de vanguarda.

Mas não aconteceu.

4.3 O “teatro preso”: a prisão e a expulsão do Living Theatre

Judith Malina, em seu diário, publicado pelo jornal *Estado de Minas* em 1971, narrou o que foi, para ela, a única participação do Living Theatre no Festival de Inverno:

Atravessamos a praça Tiradentes. Naquele momento, ela estava apinhada de jovens que comemoravam a abertura do Festival de Inverno de Ouro Preto. Os carros tiveram dificuldade em atravessar a

¹⁴³Brigada do Vício acaba com Festival das Bolinhas em Ouro Preto. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 21 jul. 1970, BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1970/Recortes.

praça. O nosso abriu caminho entre a multidão, obrigando as pessoas a se afastarem para o lado.

Um manto de tristeza caiu sobre o povo; eu vi como, em volta do elevado monumento do mártir nacional, os jovens rostos nos observavam. Todos eles sabiam quem éramos. Todos compreendiam a nossa provação. Continuaram olhando e houve silêncio. Acima deles, Tiradentes, o herói barbado e de cabelos compridos como nós, alteava-se, com a corda passada em volta do pescoço – o símbolo da cidade, o símbolo, também, da polícia militar, e um símbolo nacional. Enquanto isso, nós, que, em carros, estávamos sendo retirados do cenário do festival, de que antes tínhamos a esperança de participar, éramos uma parte da desolação, uma parte da realidade, uma parte do homem que estava no monumento com uma corda em volta do pescoço.

A ruidosa praça agora estava em silêncio, como um tributo à nossa partida. Ninguém se mexeu, ninguém disse nada, enquanto o último carro não fez a curva com que deixou a praça.

Nossa única cena no Festival de Ouro Preto foi a nossa partida.¹⁴⁴

No primeiro dia de julho de 1971, um agente da Brigada do Vício¹⁴⁵, disfarçado de vendedor de laranjas, bateu na porta da casa da Pandiá Calógeras, onde os membros do Living Theatre viviam. Perguntou se ele poderia guardar lá o seu balaio, enquanto realizaria algumas compras. Como de costume na casa, o policial disfarçado foi bem recebido, convidado a entrar, oferecem-lhe café e lanche, que são aceitos. Enquanto isso, os atores fumavam, conta Joana Torres, vizinha que frequentava a casa:

Aí, ele [o agente disfarçado] perguntou pra eles o que era que eles estavam fumando, já pra despistar. Ai, falavam que não podiam dar aquilo pra ele, mas se ele não queria um cigarro. Ele pegou o cigarro e deu pra ele e falou: “mas esse não posso te dar não, por que isso aqui é uma erva”, só falou assim.¹⁴⁶

Menos de meia hora depois, vários camburões estacionavam no largo existente em frente à residência, invadem a casa e prendem todos que lá estavam. Jimmy, ator americano, tentou fugir pelo rio que passa nos fundos da casa, mas foi pego. São presos por flagrante treze pessoas, pois a polícia teria encontrado na revista, segundo um jornal, alguns saquinhos com maconha na casa¹⁴⁷ ou, conforme outro, “maconha de

¹⁴⁴MALINA Judith. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008, p.50-51.

¹⁴⁵Também responsável, em setembro de 1971, pela prisão dos atores do espetáculo *Hair*, quando desembarcavam no aeroporto de Belo Horizonte. Sucesso a meia luz. *Veja*. São Paulo, n.157, 08 set. 1971, p.26.

¹⁴⁶Entrevista com Joana da Costa Torres e Geralda Torres Gomes, em 20 de julho de 2011, cedida a Leon Kaminski e Henrique Manoel de Oliveira.

¹⁴⁷“Estrangeiros presos com maconha em Ouro Preto”. *Folha da Tarde*, São Paulo, 3 jul. 1971, BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1971/Recortes.

origem indiana adantada em papel Itacolomy [sic]¹⁴⁸, ou seja, cigarros de maconha.

Os membros do grupo que estavam ausentes, no momento, foram presos em seguida, sem flagrante. Julian e Judith estavam, como de costume, no restaurante Calabouço ou na casa da poetisa norte-americana Elizabeth Bishop trabalhando em seus projetos literários e leituras. Voltando para casa, eles foram presos, como recordaria Judith:

Íamos andando pelas ruas aladeiradas e empedradas. Um carro da polícia deteve-se ao pé de uma das ladeiras e três policiais aproximaram-se de nós. Pelo que vi nos seus rostos, eu disse a Julian: “Isto é uma prisão”.
Um dos policiais agarrou-me pelo braço; um outro o braço de Julian: “Estão presos”.¹⁴⁹

Todos foram levados para a cadeia municipal, onde Birgit ministrava as oficinas de ioga. À noite, são transferidos para o prédio do DOPS, em Belo Horizonte. Local em que seriam inquiridos. No dia seguinte, após os interrogatórios, os atores que não haviam sido presos em flagrante são liberados enquanto os demais ficam detidos.



Figura 60. Isha e Geralda em *Ouro Preto*. In: *No mundo das bonecas*. *O Globo*, 08 jul. 1971.

¹⁴⁸“Tóxicos no Festival de Ouro Preto: DOPS entra em ação”. *Gazeta Comercial*. Juiz de Fora, 04 jul. 1971, BU-UFGM, Col. Esp., FI, cx. 1971/Recortes.

¹⁴⁹MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina*, p.45.

Julian e Judith, entre outros atores, voltam à Ouro Preto. A principal preocupação dos dois é com Isha, a filha do casal. Isha, no momento das prisões, estava com Catarina, sua babá. Catarina acabou buscando abrigo na casa da família de sua amiga Joana Torres e de sua irmã de Geralda, que era muito ligada com Isha (figura 60). Alguns membros do Living passaram aquela noite nesta casa, pois não lhes foi permitido que entrassem na moradia que habitavam: a chave estava retida com a polícia e havia um guarda na porta. A família Torres abrigou e cuidou de Isha até que Mabel Beck, mãe de Julian, veio buscá-la.¹⁵⁰

Passada a noite, na tarde do dia três de julho, Julian e Judith decidem ir à abertura de uma galeria de arte a qual tinham sido convidados antes do incidente. Lá eles foram novamente presos. Judith descreve o episódio no seu diário:

E, de repente, alguém disse: “O Dops!”

Estávamos num canto da galeria e os dois homens do Dops se achavam um de cada lado de uma porta abobadada. Quando tentei afastar-me, um toque discreto, no meu cotovelo, advertiu-me que eu não podia. E ali, entre arte e artistas, entre as batidas e as mulheres elegantes, fomos presos.

Aos poucos, a multidão compreendeu que estávamos presos e a atmosfera mudou. A alegria cedeu lugar à seriedade. Um estudante, que eu reconhecera, deu-me um sorriso e começou a aproximar-se, porém, vendo-me dizer-lhe “não” com um aceno de cabeça, olhou para os dois policiais que nos custodiavam, empalideceu e seu sorriso transformou-se em gelo. O barulho cessou. As conversas silenciaram. (...)

Todo mundo movia-se como robôs, a fim de que a naturalidade não fosse interrompida. Compreendia-se que não devia haver cenas. Muitas pessoas saíram.¹⁵¹

Na narração de Judith, podemos perceber o grau de impotência e de condicionamento que o arbítrio provocava. O terror e o temor estavam presente também no Festival de Inverno, embora ele abrisse, até certo ponto, espaço para a crítica e para a resistência. O que estava acontecendo não era uma apresentação teatral, e os que ali estavam não queriam participar daquela performance. Muitos deles, possivelmente, teriam muitas complicações, tanto que “muitas pessoas saíram” da galeria.

Nesse dia, o DOPS havia realizado uma nova busca na casa (figura 61), encontrando, enterrado no porão, uma grande quantidade de maconha. O que justificava a nova prisão. Esse é o grande ponto de controvérsia em todo o caso, pois havia, numa

¹⁵⁰Entrevista com Joana da Costa Torres e Geralda Torres Gomes, em 20 de julho de 2011, cedida a Leon Kaminski e Henrique Manoel de Oliveira.

¹⁵¹MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina*, p.69.

viga logo acima de onde estaria a substância, uma seta direcionada para baixo e a mensagem “look!” (“olhe!”, em inglês). Essa era a principal prova contra o Living Theatre no processo.



Figura 61. Policiais vistoriando a casa do Living Theatre. Autor: Alexandre Alves e Miro Sopeña. In: O último ato no Brasil. *O Cruzeiro*, 21 jul. 1971.

Que os membros do Living, ou pelo menos grande parte deles, utilizavam maconha é sabido, tanto pelos relatos quanto pela apreensão no dia da prisão. Segundo Tytell, eles tinham uma política de não fumar na rua, mas somente dentro da comunidade¹⁵². O ato de negar o uso, como ocorreu em depoimentos e entrevistas, era uma tática utilizada para defender-se. O problema é se eles possuiriam tamanha quantidade de maconha (e dinheiro para comprá-la) e se, caso fosse deles, teriam a falta de inteligência de ocultá-la e ao mesmo tempo colocar uma seta indicando o esconderijo. Outro ponto é que a substância não havia sido encontrada no dia da prisão, mas dois dias depois. A partir dessa questão, várias interpretações foram levantadas e que fazem parte da própria “mitologia” do Living em Ouro Preto.

A argumentação de defesa do Living Theatre é de que era tudo uma armação para prendê-los. A maconha teria sido “plantada” por seus inimigos: os setores conservadores da cidade¹⁵³. Ou mesmo pela própria polícia: poderia ter sido colocada na casa no intervalo entre as duas prisões. O ator norte-americano Tom Walker, um dos integrantes do grupo que foi preso, alegou que aquilo devia ser a vingança de um estudante de Ouro Preto que havia tentado vender uma grande quantidade da droga a

¹⁵²TYTELL, John. *The Living Theatre*.

¹⁵³MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina*.

ele, oferta que recusara “porque não podia dar-se ao luxo e não confiava nele”¹⁵⁴.

O músico gaúcho José Rogério Licks teve contato com o Living enquanto esteve em Ouro Preto, naquele ano. Ele comenta, em entrevista cedida ao historiador Alexandre Fiuza, que havia visto o pote de maconha que gerou a prisão e que escutara, também, de um dos membros do grupo que, “ao saberem da batida policial, o grupo teria escondido a droga, enterrando-a no quintal dentro do pote”¹⁵⁵.

O relato de Licks reforça a ideia de que a negação do uso e da posse era uma tática, no sentido empregado por Certeau, de defesa¹⁵⁶. Era uma das poucas possibilidades existentes naquele momento, pois o julgamento do caso seria um julgamento político. A liberdade sexual e o uso de substâncias expansoras de consciência eram atividades subversivas, políticas. Judith, inclusive, estranharia quando lhe avisaram que o DOPS estava em sua casa em busca de maconha: “Maconha? Pensei que o Dops era polícia política”¹⁵⁷. A atriz sabia, obviamente, que o uso da substância possuía seu teor político, mas ficou surpresa em perceber que o órgão de repressão política possuía consciência do fato.

Como discutido no capítulo anterior, havia no imaginário anticomunista a concepção de que o uso de maconha e a liberdade sexual faziam parte de um suposto “comunismo invisível”. A fala de um de seus detetives (já citada, mas que vale a pena repetir), Álvaro Lopes, quando da prisão dos atores do Living Theatre, possibilita-nos realizar uma aproximação entre esse imaginário e as ações da Brigada do Vício:

São marginais, eles e seu grupo. Eles nos ofendem com suas roupas, seus cabelos e barbas compridas, sua falta de higiene e seus costumes exóticos. A simples existência do grupo é nociva, pois desvirtua o sexo, a família, os hábitos tradicionais, *subvertendo* a ordem normal da sociedade.¹⁵⁸

A citação acima nos permite perceber que a motivação para a prisão dos integrantes do Living Theatre não se restringiria somente ao consumo de maconha, algo ilegal. O detetive Álvaro Lopes deixa transparecer que a prisão do grupo estaria também ligada ao comportamento do grupo. Num primeiro momento o agente chama a atenção

¹⁵⁴TYTELL, John. *The Living Theatre*, p.297.

¹⁵⁵FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual Paulista, Assis, 2005, p.224.

¹⁵⁶CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

¹⁵⁷MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina*, p.44.

¹⁵⁸Líderes do Living Theatre já estão na Penitenciária. *O Globo*, Rio de Janeiro, 07 jul. 1971; BU-UFMG Col. Esp., FI, cx. 1971/Recortes. Grifo nosso.

para a forma dos atores se vestirem, seus cabelos e barbas e seus hábitos. Depois ele ressalta o comportamento sexual do grupo como nocivo à sociedade, pois seria contra a “normalidade”.

Como vimos anteriormente, os atores do Living Theatre viviam todos juntos, em comunidade, como uma única grande família. Alguns autores apontam que esse tipo de convivência, em “comunidades alternativas”, era também uma crítica à estrutura familiar tradicional¹⁵⁹. Essa era uma prática assumida pelo Living e a crítica às estruturas familiares tradicionais e da sociedade estendia-se ao cotidiano das relações sexuais do grupo, que o entendia de forma libertária, sintonizado com a “revolução sexual”. A liberação sexual era visto como um caminho para uma libertação pessoal, permitindo aos sujeitos conhecerem e serem donos de seus próprios corpos. Um texto publicado pelo *O Pasquim* em dezembro de 1971, após a expulsão do grupo, cuja autoria é dada a Julian Beck, discute a questão da sexualidade e apresenta da seguinte maneira o cotidiano sexual e amoroso dos atores:

Na nossa comunidade do Living Theatre, temos bastante sexo livre e bastante atividade sexual entre os membros da comunidade. Há também muitos casos amorosos dentro da comunidade. Existem também casos periféricos, com pessoas fora da comunidade, de caráter transitório; quando esses casos se tornam muito firmes e muito estreitos, a pessoa de fora geralmente entra para a comunidade. Temos um índice razoável de sexo entre várias pessoas, sexo entre três, quatro, cinco, seis pessoas. Há ainda um índice razoável de homossexualismo masculino e índice um pouco menor de homossexualismo feminino.¹⁶⁰

Em conversas informais com alguns moradores de Ouro Preto que conheceram os integrantes do Living e que, na época, eram jovens, ou até mesmo adolescentes, escutamos diversas anedotas sobre o cotidiano na comunidade do Living. Algumas delas versam sobre mulheres nuas ou festas com todos os participantes despídos¹⁶¹. Se esse aspecto do cotidiano da comunidade do grupo permanece ainda hoje no anedotário local, mesmo que possam ser exagerados nas narrativas, podemos imaginar como esse conteúdo pode ter circulado. Como a comunidade não era um grupo hermeticamente

¹⁵⁹MELVILLE, Keith. *Las comunas en la contracultura*. BORLOZ, Alexis Acauan. *Malucos: a contracultura e o comportamento desviante* – Porto Alegre 1969/72. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1986.

¹⁶⁰BECK, Julian. Sexo no Living Theatre. In: MACIEL, Luiz Carlos. *Negócio seguinte*: Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p.120. Texto publicado originalmente em *O Pasquim*, n.122, 02-08 dez. 1971.

¹⁶¹Essas anedotas ficaram restritas a conversas informais, não sendo narradas por nenhum dos entrevistados.

restrito, pelo contrário, os atores tinham o interesse em conhecer as pessoas e relacionar-se com os moradores da cidade, costumavam receber quem os quisessem conhecer. Com o passar do tempo, histórias sobre a vida sexual do exótico grupo e sobre o uso de maconha passariam a circular entre os moradores da cidade. Os setores mais conservadores do município, chocados com o cenário descrito, passaram a pressionar as autoridades. A organização do Festival de Inverno, “responsável” pela presença do grupo na cidade, optou por recusar a propostas do Living Theatre, isentando-se da responsabilidade por um possível escândalo. A Brigada do Vício, recebendo alguma denúncia ou munida de dados da comunidade de informações, efetuou a prisão.

A prisão dos integrantes do Living Theatre, como já assinalaram Heloisa Starling e Rosangela Patriota, ocorreu por razão comportamentais¹⁶². Mais especificamente pelo caráter subversivo das práticas que contestavam os valores tradicionais. Ao lado da contravenção cometida, o uso de maconha, a prática do amor livre também era motivo, na visão dos detetives do DOPS, para a detenção dos atores. A repressão ao “comunismo invisível” possuía como principal suporte legal o combate ao consumo e tráfico de entorpecentes. Em especial, o da maconha, bastante difundido entre os jovens que se apropriavam das práticas da chamada contracultura. Desta forma, a detenção dos integrantes do Living é legalmente justificada pela posse de entorpecentes.

Embora praticamente desconhecidos no Brasil, a prisão ganhou enorme repercussão na mídia e acabou tornando-os conhecidos no país. Na imprensa, ao deslocar-se da área cultural para a área policial, o Living Theatre tornou-se alvo de reportagens sensacionalistas. É o que aconteceu, por exemplo, na revista *O Cruzeiro*, que havia publicado uma matéria sobre o grupo, com texto de Fernando Brant e fotos de Juvenal Pereira, falando muito positivamente acerca o trabalho que eles realizavam e sobre a apresentação em Saramenha, a qual acompanharam¹⁶³. Após a prisão, a revista publicou o seguinte texto:

A primeira prisão de Julian Beck, no Brasil, aconteceu na noite de 30

¹⁶²PATRIOTA, Rosangela. Arte e resistência em tempos de exceção. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, ano xlii, n.01, p.121-133, jan.-jul. 2006. STARLING, Heloisa. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer*.

¹⁶³BRANT, Fernando. Living Theatre em Minas. *O Cruzeiro*, jun. 1971. Sobre a reportagem cf.: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina*. BRANT, Fernando. *Depoimento de Fernando Brant a Otávio Luiz Machado*. In: MACHADO. O. L. Ouro Preto: Projeto “Estudantes, Universidade e a contribuição ao patrimônio histórico e artístico de Ouro Preto”. Ouro Preto, 2003. Disponível em <www.fpa.org.br>. Acessado em: 09 fev. 2007.

de junho. Estava em pleno desenvolvimento o Festival de Inverno, em Ouro Preto. A Brigada do Vício, do DOPS, vigiava a cidade contra os traficantes e viciados que, nesta época, vão para a antiga Vila Rica curtir suas necessidades e complexos. Uma denúncia de que na Rua Pandiá Calógeras n° 23 estava ocorrendo uma orgia de tóxicos levou a polícia a invadir o local e prender todos os que lá se encontravam. Em meio a alguns quilos de maconha, Julian Beck foi levado para Belo Horizonte, juntamente com todos os integrantes de seu grupo, na maioria estrangeiros. Treze foram presos em flagrante, com cigarros de maconha na mão.¹⁶⁴

Embora houvesse reportagens sérias sobre o caso, inclusive a publicação dos diários de Judith Malina, escritos na prisão, pelo *Estado de Minas*, a repercussão era muito negativa para o Festival de Inverno, como podemos ver no trecho citado acima. A organização do evento precisava, então tentar desvincular o máximo possível o Festival e o episódio da prisão, afirmando que eles não eram artistas convidados pelo evento. Ao mesmo tempo, afirmavam o Living como um grupo importante e vinculavam a prisão a uma suposta campanha de denegrimto do Festival de Inverno.

O Professor Júlio Varela, do Conselho de Extensão da Universidade Federal de Minas Gerais e diretor executivo do Festival de Inverno de Ouro Preto, lamentou a prisão, “porque se trata de um grupo de teatro sério, importante e reconhecido internacionalmente, e frisou que a ação policial “parece feita de propósito para desmoralizar o Festival de Inverno que teve início justamente no dia da prisão”.¹⁶⁵

A repercussão desse episódio, entretanto, provocaria outros desdobramentos. A divulgação de que o festival seria um evento com muitos hippies, escolhida por um grupo teatral *underground* importante, onde as pessoas fumavam maconha, atrairia um grande número de jovens, viajantes e “desbundados”. Por outro lado, a repressão também aumentaria com muita força, pois não se poderia permitir, na ótica do autoritarismo, que tal cenário se mantivesse porque aquilo não era o Festival.

Internacionalmente, a repercussão foi forte, provocando a organização de protestos contra o governo brasileiro e manifestações de apoio ao grupo. Foram realizados protestos em frente à embaixada brasileira e ao escritório da Varig em Nova York¹⁶⁶. São enviados, ao presidente Médici, centenas de telegramas e manifestos, assinados por grandes nomes da cultura internacional, como Bertolucci, Pasolini,

¹⁶⁴RICHARD, Fernando. O último ato na Brasil. *O Cruzeiro*. 21 jul. 1971. In: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina*, p.152.

¹⁶⁵Tóxicos no Festival de Ouro Preto: DOPS entra em ação. *Gazeta Comercial*. Juiz de Fora, 04 jul. 1971, BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1971/Recortes.

¹⁶⁶TYTELL, John. *The Living Theatre*.

McLuhan, John Lennom, Yoko Ono, Jean Genet, Alberto Moravia, Samuel Becket, Allen Ginsberg, Normam Mailer, Mick Jagger entre outros. No exterior, as notícias sobre a prisão do Living Theatre chamavam a atenção dos intelectuais e artistas, pelo menos, para a repressão existente no Brasil.



Figura 62. Os atores do Living Theatre na penitenciária de Ribeirão das Neves. In: TYTELL, John. *The Living Theatre*. Londres: Methuen Drama, 1997.

Com exceção de Julian e Judith, que permaneceram no DOPS, os atores foram transferidos para outras prisões. Os homens para a Casa de Detenção Antônio Dutra Ladeira, em Ribeirão das Neves (figura 62), e as mulheres para o presídio feminino Estevão Pinto. Em Ribeirão da Neves, foi permitido aos atores realizarem apresentações para/com os presos¹⁶⁷. Montadas a partir dos sonhos dos prisioneiros, sem falas. A apresentação foi acompanhada pela imprensa e transmitida por um canal local de televisão¹⁶⁸.

Por terem chamado tanto a atenção da mídia, nacional e internacional, e por serem, a maioria, estrangeiros, os membros do Living acabaram por ter certas regalias que outros prisioneiros do DOPS não tinham. Seus cabelos não foram cortados e também podiam circular um pouco mais que os demais presos¹⁶⁹. Norte-americanos e

¹⁶⁷“Teatro preso”. *Veja*. São Paulo, n.155, 25 ago. 1971. p.22-23.

¹⁶⁸Debate com os atores Tom Walker e Brad Burgess, realizado no Departamento de Artes Cênicas da UFOP, em 11 de novembro de 2011. Gravado pela equipe da TV UFOP.

¹⁶⁹TROYA, Ilion. *Sobre o Living no Brasil*. MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina*.

Europeus por razões, digamos, diplomáticas não sofreram torturas. A mesma sorte não tiveram os latino-americanos. O peruano Vicente Segura e os brasileiros Ilion e Ivan foram vítimas de flagelos físicos¹⁷⁰. Após os estrangeiros do grupo terem sido banidos do país, eles demoraram um pouco a denunciar os atos de tortura (que sofreram e que presenciaram). Diziam apenas que sofriam maus tratos, pois receavam que os brasileiros e o português Sérgio Godinho, que temia ser deportado para a Portugal salazarista, que continuavam presos, sofressem represálias¹⁷¹.



Figura 63. *Ônibus com os integrantes do Living Theatre em frente ao Fórum de Ouro Preto no dia do julgamento, durante o Festival de Inverno de 1971. Autora: Joyce B. S. Ferreira. In: UFMG: 80 anos [álbum].*

O julgamento acontecia no fórum de Ouro Preto, para onde se deslocavam num ônibus com agentes do DOPS. Na primeira sessão, ainda acontecia o Festival de Inverno e Judith comenta sobre o grande número de pessoas do lado de fora do fórum e o apoio (figura 63):

Quando deixamos o fórum, deparamos com uma grande multidão. Entramos no ônibus. Os policiais estão nervosos porque há muita gente na rua, mas se comportam amistosamente. As crianças acenam para nós com os gestos em “V”. Dentro em pouco, vindos não se sabe donde, outros surgem, com sua alegria e descuidada aparência, acenando-nos com seus “V”, feitos com as duas mãos, e jogando-nos beijos. Começam a entoar um hino, uma espécie de crescendo do Living Theatre. Entretanto, quando, de dentro do ônibus, nosso grupo

¹⁷⁰O ator Paulo Augusto de Lima não chegou a ser preso, pois não estava na residência. Chegando ao local, percebeu a movimentação da polícia e passou reto, disfarçadamente. Entrevista com Joana da Costa Torres e Geralda Torres Gomes, em 20 de julho de 2011, cedida a Leon Kaminski e Henrique Manoel de Oliveira.

¹⁷¹TROYA, Ilion. *Sobre o Living no Brasil*. TYTELL, John. *The Living Theatre*.

responde com um som, o Dops faz parar.¹⁷²

Durante as sessões não são realizados protestos, mas manifestações pacíficas de apoio. Mesmo porque se fosse diferente poderia ser desastroso. A repressão policial estava acirrada. Nas sessões seguintes, depois do encerramento do Festival de Inverno, também ocorreram movimentações de apoio em frente ao fórum. Pessoas de outras cidades deslocavam-se para a cidade, como demonstra um documento do DOPS que informa que um colégio de Belo Horizonte estava organizando uma caravana com três ônibus superlotados para dar apoio moral a Julian Beck¹⁷³.

No interior do Fórum, alguns dos atores demonstravam uma grande presença de espírito, realizavam uma espécie de performance: Luke sentou na posição de meditação da ioga e rezava; Tom abençoou o juiz; e Jimmy Anderson explicou que “a euforia de que falava na sua declaração não era causada por maconha, mas por suas experiências com macumba”¹⁷⁴. Chamava a atenção dos membros do Living Theatre que diminuía, a cada nova sessão, o volume do saco azul onde estava a maconha que servia como prova de acusação.¹⁷⁵

No final de agosto, o presidente Médici assinava o decreto expulsando do país os atores estrangeiros. No documento redigido pelo ministro Alfredo Buzaid, da Justiça, são expostas as justificativas do procedimento:

Sua prisão determinou o surgimento de uma onda de protestos em várias partes do mundo, atribuindo ao Governo brasileiro conduta inamistosa para com a classe teatral, o que tem sido explorado pelos inimigos da nossa pátria, na campanha difamatória que empreendem contra o Brasil.

Esta campanha tem sido estimulada pelos próprios integrantes do Living Theatre, através de declarações encaminhadas Imprensa internacional, o que constitui também crime contra a segurança nacional (Decreto-lei nº 898, de 29 de setembro de 1969, artigo 45).

Entendo que esse comportamento torna a presença dos alienígenas presos em Minas Gerais absolutamente perniciososa aos interesses nacionais o que faz passíveis de expulsão na forma do artigo 100 do decreto número 66.689, de 11 de julho de 1970.¹⁷⁶

O decreto deixa perceber que a grande repercussão internacional abalou, em

¹⁷²MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina*, p.141.

¹⁷³PM/2. “Caravana a Ouro Preto (julgamento de Julian Beck)”. In: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina*, p.172.

¹⁷⁴MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina*, p.147.

¹⁷⁵TYTELL, John. *The Living Theatre*.

¹⁷⁶Apud: Ouro Preto não verá mais o teatro de Julian Beck. *Correio da Manhã*. 28 ago. 1971. In: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina*, p.252.

certo grau, a posição do governo brasileiro, a ponto de expulsar os artistas para tentar cessar a onda de protestos. Segundo John Tytell, o general Médici somente percebeu o tamanho do problema que tinha em mãos quando recebeu um telegrama de Jean Paul Sartre que, de todos os que protestaram, seria o único que ele conhecia¹⁷⁷. Mas, mesmo com o decreto de expulsão, o julgamento teve continuidade por mais um ano. Os brasileiros ainda estavam presos. O processo foi encerrado com a absolvição de todas as acusações por “insuficiência de provas em base às evidências apresentadas pela polícia”¹⁷⁸.

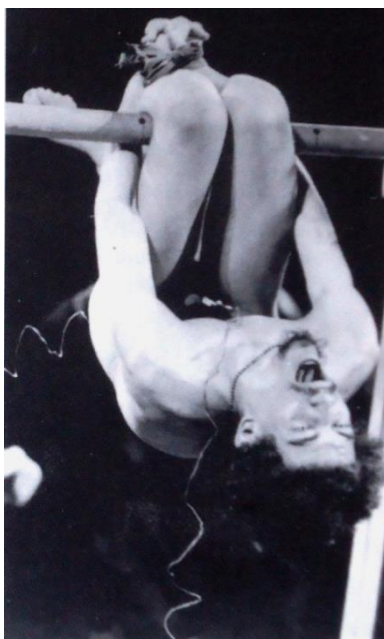


Figura 64. *Cena de Sete Meditações Sobre o Sadomasoquismo Político.* In: TYTELL, John. *The Living Theatre.* Londres: Methuen Drama, 1997.

A passagem por Ouro Preto deixou marcas profundas tanto para o grupo teatral quanto para os moradores da cidade. O Living Theatre incorporou parte das experiências pessoais e coletivas nas suas produções, tendo incluído, até mesmo, cenas do uso do “pau-de-arara”, como forma de denunciar a tortura que era praticada nas prisões brasileiras durante a ditadura militar (figura 64). Na memória dos moradores de cidade, o nome do Living Theatre, que ficou relacionado diretamente com o do Festival de Inverno, traz à tona uma diversidade de recordações. Para os que conviveram com eles, as lembranças sobre a transformação pessoal, estética e comportamental propostas

¹⁷⁷TYTELL, John. *The Living Theatre.*

¹⁷⁸TROYA, *Fragments da Vida do Living Theatre*, p.11.

e praticadas pelo grupo confrontam-se diretamente com memória das ações dos setores conservadores de Ouro Preto e, principalmente, simbolizam a ação da ditadura militar e a repressão à classe artística e à contracultura em Ouro Preto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

& a gente pensa que está subindo

& está é descendo

& a gente pensa que está sabendo

& está é descendo

& a gente pensa que está somando

& está é diminuindo

& a gente pensa que está salvando

& está é destruindo

(Affonso Ávila)

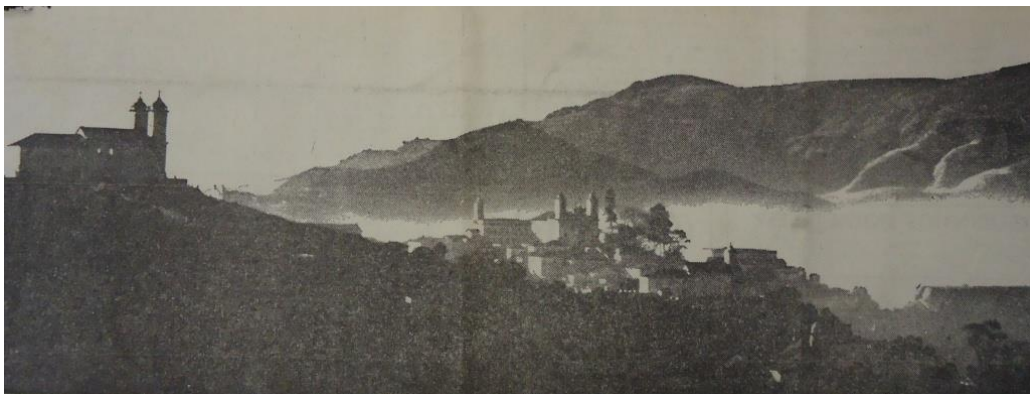


Figura 65. “Visão de Ouro Preto ao amanhecer”. In: Ouro Preto: todas as cores do Festival de Inverno. *O Globo*, 22 mai. 1995.

É, de fato, impossível justificar racionalmente o Festival, através de razões e argumentos. Sua força reencontra o velho espírito da festa de outras épocas e de outras civilizações (...) Ora, o “festival” é um período que se reserva para a expressão plena do sentimento. É a vida vivida intensamente, é a alegria que não encontramos na monotonia dos dias comuns. O Festival tem um pouco a ver com a liberdade dos pássaros e é por isso que ele continua se realizando todos os anos.¹

José Tavares de Barros

Ao longo deste trabalho, ao início de cada capítulo, além da epígrafe, inserimos poemas do recém falecido Affonso Ávila, importante pesquisador da arte barroca e poeta de vanguarda, ao qual fazemos nossa homenagem. São poemas escritos nos anos setenta, do livro *Cantaria Barroca*, e tem como tema Ouro Preto². O autor aproxima diferentes temporalidades, eventos históricos e acontecimentos contemporâneos, como, por exemplo, ao comparar Cristo, Felipe dos Santos, Tiradentes e Julian Beck. Como se fosse uma repetição, mas ao mesmo tempo ressignifica o passado e dá potência ao evento contemporâneo. Affonso Ávila, expressa também o convívio de elementos contraditórios como no poema *Praça Tiradentes*, onde aquele lugar é tanto espaço da epifania do civismo, com o culto ao herói nacional, quanto espaço onde se manifesta a epifania de Eros, ou seja, fenômeno boêmio e a liberdade sexual presente durante os Festivais de Inverno. O autor trazia elementos da estética barroca para uma linguagem contemporânea como meio de expressar a experiência num cenário em que conviviam elementos contraditórios.

Esta convivência de elementos contraditórios, assim como a ressignificação do passado histórico de Ouro Preto, faz parte da própria experiência do Festival de Inverno, do qual Affonso Ávila participou ativamente. As contradições presentes no Festival de Inverno estão ligadas às transformações políticas e culturais, com diferentes ritmos e

¹BARROS, José Tavares de. 13º Festival de Inverno. In: *13º Festival de Inverno: dia-a-dia*; BU-UFMG, Col. Esp., FI, cx. 1979/1.

²ÁVILA, Affonso. “Cantaria Barroca (1973-1975)”. In: *Homem ao termo: poesia reunida (1949-2005)*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. Com exceção do poema “Sob a Neblina”, do livro *Código Nacional de Trânsito*. ÁVILA, Affonso. “Código Nacional de Trânsito”. In: *Homem ao termo: poesia reunida (1949-2005)*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

durações. Mas na qual temos 1968 como marco referencial devido a uma série de eventos que aconteceram naquele ano. No Brasil, há, com o AI-5, o recrudescimento do regime militar, que ampliava a censura e a repressão. Um momento em que houve uma ruptura das pretensões revolucionárias das esquerdas. A experiência dos anos seguintes a 1968 é expressa, devido a esse recrudescimento, pelas metáforas do “sufoco” e da “asfixia”. Esse sufoco contrastava com o otimismo presente em alguns setores da sociedade, gerado pelo “milagre econômico”, a modernização de diversos segmentos.

Em nível internacional (e também no Brasil), temos a eclosão de várias rebeliões juvenis em diferentes países, que seriam alvo da cobertura da mídia. As informações e imagens veiculadas, experiências compartilhadas à distância, eram apropriadas por parte dos jovens como estilos alternativos de vida àquelas vivenciadas por eles. Um movimento emergente neste contexto e tributário da (e não criado pela) circulação de informações derivada do desenvolvimento dos meios de comunicação foi o que veio a ser chamado de contracultura. Uma radicalização de jovens e intelectuais no interior de um sistema de prosperidade repressiva, que, apesar de suas limitações, tendia para transformações fundamentais dos valores da sociedade. No Brasil, ele viria a ser chamado de desbunde.

Temos como elementos marcantes da experiência histórica da década de 1970 no Brasil: um regime político autoritário e repressor; a ruptura das pretensões revolucionárias das esquerdas; a emergência de um movimento que visava uma transformação cultural da sociedade e romper com os costumes, valores e as instituições tradicionais; um contexto de otimismo em função do “milagre econômico”; o processo de modernização conservadora implementado pelos militares e que também atingia a área de produção cultural. Todos estes elementos, que não são harmônicos, podem ser observados no Festival de Inverno de Ouro Preto.

Ao longo deste trabalho, utilizamos algumas das contribuições de Beatriz Vieira para o estudo da experiência histórica da década de 1970. Em função de seu objeto de análise, a poesia “marginal”, sua análise é direcionada à expressão da experiência testemunhada na poesia. Nosso trabalho, no entanto, buscou observar o fenômeno Festival de Inverno e sua inserção naquela “experiência histórica em mutação”, a sua relação com as transformações (e continuidades) culturais e políticas em curso. Nesse sentido, consideramos, como sugere Beatriz Vieira, a experiência em quatro dimensões interpenetrantes: o tempo, o espaço, a sociabilidade e as formas de

aprendizado, transmissão e expressão³.

Em relação à dimensão espacial da experiência histórica dos anos setenta, buscamos demonstrar como os avanços tecnológicos na área de comunicação possibilitaram uma experiência espacial ampliada pelas imagens e informações veiculadas pelas diferentes mídias. Essas experiências compartilhadas à distância⁴ proporcionavam uma sensação de proximidade e de identificação entre diferentes eventos e manifestações culturais.

Guardados os devidos contextos históricos, é possível compararmos com o exemplo da experiência de Menochio, o moleiro do norte da Itália quinhentista estudado por Carlo Ginzburg⁵. Aquele momento, o século XVI, também era um momento de transformações e guarda algumas semelhanças com a nossa década de 1970. Era uma época de repressão (inquisição), de crítica à doutrina católica (Reforma Protestante) e na qual o livro impresso surge como um importante veículo de encontro com a alteridade (era o período das grandes navegações). A partir da apropriação de suas leituras e da cultura popular camponesa, Menochio construiu uma cosmogonia própria. Alguns dos livros que lia narravam viagens por reinos com culturas diferentes e maravilhosas, o que lhe proporcionava uma experiência com o diferente, permitindo-lhe pensar formas alternativas à realidade vivida por ele. Num primeiro momento, Menochio conversava abertamente sobre as suas idéias. Em sua aldeia, ele procurava possíveis interlocutores com quem pudesse ter uma proximidade de ideias, pudesse manter um diálogo, identificar-se. Após sua primeira prisão pela Inquisição, Menochio não podia mais nem falar abertamente sobre seus pensamentos.

Diferentemente do século XVI italiano, na segunda metade do século XX, os meios de comunicação eram mais potentes e atingiam um número muito maior de pessoas. Mas mantinham-se como elemento promotor da alteridade e auxiliares na construção de identidades. As mensagens veiculadas por diferentes mídias são ressignificadas e apropriadas de diferentes formas pelos sujeitos, proporcionando-lhes experiências pessoais que podem ser semelhantes, criando aproximações e laços de identidade. Mas, da mesma forma que Menochio, os sujeitos procuravam também interlocutores para que, além de uma experiência compartilhada à distância, tivessem

³VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

⁴THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. 12ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

⁵GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

igualmente experiências face a face. Nesse sentido, podemos observar duas tendências interligadas decorrentes dessa dinâmica nas décadas de 1960 e 1970, principalmente entre a juventude: uma sociabilidade que valoriza o gregário e o encontro festivo e a prática da viagem.

Essa tendência ao gregário talvez seja uma das razões do sucesso dos festivais, em suas diferentes manifestações, como modelo da mediação cultural. Os festivais eram espaços de sociabilidade que congregavam, dependendo do nível (local, regional, nacional ou internacional), um grande número de pessoas de diferentes origens e do próprio local/região onde eram realizados. Os festivais, assim como outros ambientes de sociabilidade, eram espaços de construção de identidades. Onde sujeitos que haviam compartilhado experiências semelhantes à distância, por meio das diferentes mídias (disco, cinema, imprensa, livros, televisão...), tinham a possibilidade de se encontrarem, interagirem, consolidando laços de identidade. Mas também eram espaços de encontros multiculturais, que proporcionavam tanto relações de troca e de circulação cultural quanto podiam gerar tensões e conflitos. Conflitos e tensões que não deixavam de ser momentos de trocas, de experiências com a alteridade.

Não são em todos os tipos de festivais que podemos observar esse tipo de dinâmica. Essas considerações são resultado de reflexões realizadas a partir de nosso objeto de estudo e de outros festivais. Essas dinâmicas são mais claras e mais intensas em festivais que atraíam um público, principalmente de jovens, de origens mais diversas, pessoas de outras cidades, outros estados ou mesmo estrangeiros. Característica que podemos observar no Festival de Inverno. Se temos, por um lado, essa dimensão da experiência histórica do período, e que não se resume ao Brasil, por outro, temos um contexto político nacional de fechamento e repressão. Nesse sentido, segundo Beatriz Vieira, a valorização de atividades com o caráter de confraternização e reunião entre os jovens e as classes artísticas e intelectuais pode ser compreendida como uma “contraposição ao processo fragmentador vivido sob a modernidade autoritária”, uma forma de “cicatrizando o cotidiano ferido por meio da mobilização de aspectos diversos da cultura (o carnaval, o futebol, as artes, a festa), somando-os, sobrepondo-os”⁶.

O Festival de Inverno, como vimos, era sentido e expressado como um espaço de liberdade em relação ao contexto sufocante no qual se vivia. Era sentido como uma

⁶VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A palavra perplexa*, p.222.

“válvula de escape”, um local em que se podia respirar. Também podemos observar no Festival de Inverno, no que concerne a experiência histórica, a dimensão das formas de transmissão e expressão. No Festival, esse aspecto da experiência histórica pode ser observado tanto na busca de novas linguagens artísticas – o evento valorizava a arte de vanguarda – como também experimentavam novas formas de ensino das artes. Num olhar mais amplo, o próprio fenômeno dos festivais, na segunda metade do século XX, como novo modelo de mediação cultural é expressão da experiência histórica daquele período, em função do grande desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação. O desenvolvimento dos meios de transporte também foi importante nesse processo, pois, assim como a mídia, “diminuía” as distâncias. O que possibilitava tanto o aumento de público quanto facilitava a participação de artistas vindos de regiões mais distantes.

Com relação à dimensão temporal da experiência, vemos no Festival de Inverno uma experiência bastante singular, que está ligada aos aspectos simbólicos da cidade. Como buscamos demonstrar, houve uma apropriação da simbologia presente na história da cidade e de seus heróis míticos – Aleijadinho e Tiradentes. Nos cursos, mas também no cotidiano do evento, e isso foi expresso em relatos tanto da época quanto posteriores, havia um clima de liberdade. Uma liberdade relativa, pois se vivia sob uma ditadura. Mas, se é uma menção tão repetida, significa que, se comparado o Festival de Inverno com a realidade vivida fora dali, a falta de liberdade nos demais locais era intensa.

Alguns traços delineavam esse sentimento. Havia, nos cursos, uma maior liberdade de experimentação artística e pedagógica, diferente dos cursos formais das universidades, assim como uma maior informalidade. Mas, tanto na esfera das atividades oficiais quanto na movimentação paralela, essa sensação de liberdade também deve ser considerada no sentido de que os jovens que participavam estavam, em sua maioria, longe dos olhares vigilantes da família. O que possibilitava a liberdade para experimentar com maior tranquilidade as práticas ligadas à revolução dos costumes.

Esse clima de liberdade era reforçado por uma experiência de tempo diferente da rotina normal. A maioria dos estudantes estava longe de casa. Em Ouro Preto, entre os jovens cursistas e professores havia um convívio intenso, com aulas todos os dias durante um mês, o dia inteiro, mas num clima de confraternização e experimentação. Os espaços informais também eram vividos intensamente, conhecendo pessoas de diferentes origens. Esse ritmo de convívio intenso somava-se ao ambiente histórico,

pela arquitetura colonial preservada, que parecia com que Ouro Preto estivesse “livre do tempo”, como disse Drummond, pois acontecia uma “total entrega”⁷. Havia, assim, uma sobreposição de temporalidades, como nos poemas de Affonso Ávila, que permitia uma suspensão da vida cotidiana. O Festival de Inverno era, desta forma, para parte de seus alunos e professores, mas também para uma parcela dos visitantes que participavam do festival paralelo, uma espécie de refúgio na experiência de sufoco pela qual passava o país.

Embora houvesse esse clima de liberdade, também se fazia presente o Estado opressor que visava reprimir o uso de entorpecentes e proteger os bons costumes. Os setores mais conservadores da cidade também reagiam às liberalidades de alguns dos participantes. Conviviam, ao mesmo tempo, elementos díspares que apoiavam e que contestavam o regime militar. Mas, mesmo com a repressão, com a paranóia, o Festival de Inverno continuava carregando aquele sentimento de liberdade. Em 1979, no último ano do Festival em Ouro Preto, após muitas dificuldades para poder realizá-lo, tentando justificar o evento, José Tavares de Barros, o coordenador daquele ano, dizia que o Festival se assemelhava à “liberdade dos pássaros”.

Entretanto, a manutenção desse clima de liberdade só foi possível, como tentamos demonstrar, por uma série de estratégias de negociação com o governo militar que geravam contradições e ambiguidades, que fazia com que a realização do Festival de Inverno fizesse parte das engrenagens da modernização conservadora promovida pelo regime militar. Desta forma, o mesmo evento que era tido como um espaço de liberdade e resistência também estava diretamente ligado com a experiência histórica do “milagre econômico”.

⁷ANDRADE, Carlos Drummond de. “Ouro Preto, livre do tempo”. In: *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 1250-1252.

FONTES

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

- Acervo Imprensa Alternativa
 - O Vapor*. Edições de 1973.
 - Poesia Livre*. Edições de 1979.

Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Mariana/ICHS-UFOP

- Acervo do periódico *O Arquidiocesano*
 - O Arquidiocesano*. Edições de 1972.

Arquivo Público Mineiro

- Acervo DOPS

Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa

- Hemeroteca Histórica
 - O Cruzeiro*. Edições de 1971.
 - Estado de Minas*. Edições de 1967 e 1980.

Biblioteca Universitária/UFMG

- Coleções Especiais, Acervo Festival de Inverno
 - Documentos diversos (1967-1980)
 - Recortes de jornais (1967-1980, 1993-1994)
- Coleções Especiais, Acervo AESI

Revista Veja

- Acervo digitalizado on-line – www.veja.com.br

Entrevistas

- Affonso Romano de Sant'Anna, em 13 de novembro de 2011, cedida à equipe da TV-UFOP.
- Joana da Costa Torres e Geralda Torres Gomes, em 20 de julho de 2011, cedida a Leon Kaminski e Henrique Manoel de Oliveira.
- João Batista Penna (Tattu Penna), em 30 de maio de 2012, cedida ao autor.

Nicolas Behr, em 15 de novembro de 2011, cedida à equipe da TV-UFOP.

Sérgio Mamberti, em 13 de novembro de 2011, cedida à equipe da TV-UFOP.

Tomas Walker e Brad Burgess, em 12 de novembro de 2011, cedida à equipe da TV-UFOP.

Victor Godoy e Osmar Alves de Oliveira Júnior (Quelé), em 12 de novembro de 2011, cedida à equipe da TV-UFOP.

Audiovisual

NÃT, Douguiníssimo. *Manifesto Paulo Augusto*. Color, 23 min., 2009.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. *Uma noite em 67*. Color, 85 min. Brasil, 2010.

Áudio

BETO GUEDES, DANILO CAYMMI, NOVELLI, TONINHO HORTA. *Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli, Toninho Horta*. LP. Odeon, 1973.

CASA DAS MÁQUINAS. *Casa das Máquinas*. LP. Som Livre, 1974.

FÁBIO. *Os frutos de mi tierra*. LP. Polydor, 1972.

JOÃO BOSCO. *João Bosco*. LP. RCA, 1973.

LÔ BORGES. *Lô Borges*. LP. Odeon. 1972.

NASCIMENTO, Milton. *Milton*. LP, Odeon, 1970.

RUBINHO E MAURO ASSUMPÇÃO. *Perfeitamente, Justamente Quando Cheguei*. LP. 1972.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFONSO, Louise Prado. *EMBRATUR: formadora de imagens da nação brasileira*. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart; GONÇALVES, Glaucia Renate; REIS, Eliana Lourenço de Lima (Orgs.). *The art of Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Ouro Preto, livre do tempo”. In: *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 1250-1252.
- ANDRIOLO, Arley. *Ouro Preto, 1987-1973: a construção social de uma cidade histórica turística*. Dissertação (Mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- ANDRIOLO, Arley. Hospedagem na “cidade histórica”: formação espacial e simbólica. *Revista Eletrônica de Turismo Cultural*, 2º semestre de 2007. Disponível em: <www.eca.usp.br/turismocultural>. Acesso em: 10 out. 2012.
- ANDRIOLO, Arley. Metamorfoses do olhar na viagem de Goethe à Itália. *ArtCultura*, Uberlândia, v.13, n.23, p.113-127, jul.-dez. 2011.
- ANTUNES, Jair. Nietzsche e Wagner: caminhos e descaminhos na concepção do trágico. *Revista Trágica*, v.1, n.2, p.53-70, 2008.
- AQUINO, Dulce. Anos 70, o Brasil e a Dança. In: RISÉRIO, Antonio *et al.* *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/ Itaú Cultural, 2005, p.99-194.
- ARAGÃO, José Carlos. *Júlio Varela: 50 anos fazendo arte*. Belo Horizonte: Comercial O Lutador, 2009.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. 1968: o levante das palavras. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: Edufpi, 2009, p.85-92.
- ARAUJO, Maria Paula. *A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2000.
- ARAUJO, Ana Paula. Disputas em torno de 1968 e suas representações. In: FICO, Carlos; ARAUJO, Ana Paula (orgs.). *1968: 40 anos depois*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p.17-30.
- ASSUMPCÃO, Adyr. A reinvenção do teatro. In: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008, p.179-221.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ÁVILA, Affonso. *Homem ao termo: poesia reunida (1949-2005)*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

- ÁVILA, Affonso. “Cantaria Barroca (1973-1975)”. In: *Homem ao termo: poesia reunida (1949-2005)*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p.279-310.
- ÁVILA, Affonso. “Código Nacional de Trânsito”. In: *Homem ao termo: poesia reunida (1949-2005)*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p.267-278.
- AZEVEDO, Silvia Maria. Tiradentes ou a canonização de um herói. *Patrimônio e Memória*, Assis, v.1, n.1, p.01-09, 2005.
- BACZKO, Bronislaw. “Imaginação Social. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Casa da Moeda/Imprensa Nacional, 1985, p.296-332.
- BADERNA, Marietta. Apresentação. In: SOLIDARITY. *Paris*: maio de 68. São Paulo: Conrad, 2008, p.09-11.
- BARROS, Patrícia Marcondes de. *Provocações brasileiras: a imprensa contracultural Made in Brazil - coluna Underground (1969-1971), Flor do mal (1971) & a Rolling Stone brasileira (1972-1973)*. Tese (Doutorado em História), UNESP, Assis, 2007.
- BECK, Julian. Sexo no Living Theatre. In: MACIEL, Luiz Carlos. *Negócio seguinte*: Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p.120.
- BENDRUPS, Dan. Pacific festivals as dynamic contact zones: the case of Tapati Rapa Nui. *Shima: the international journal of research into island cultures*, v.2, n.1, p.14-28, 2008.
- BIVAR, Antonio. *Verdes vales do fim do mundo*. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- BIVAR, Antonio. *Longe daqui aqui mesmo*. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- BOGÉA, Inês. O Corpo, de lá para cá. In: BOGÉA, Inês (org.). *Oito ou nove ensaios sobre o grupo corpo*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naifi, 2007, p.22-38.
- BOMENY, Helena. A reforma universitária de 1968: 25 anos depois. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v. 26, n. 26, p. 51-71, 1994. Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_26/rbcs26_04.htm>. Acesso em: 11 jul. 2011.
- BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. 5ª ed. São Paulo: Geração Editorial, 2009.
- BORGES, Maria Elisa Linhares. A reforma universitária de 1968: memórias da repressão e da resistência na UFMG. *História Oral*, v.11, n. 1-2, p.149-168, jan.-dez. 2008.
- BORLOZ, Alexis Acauan. *Malucos: a contracultura e o comportamento desviante – Porto Alegre 1969/72*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1986.
- Brasil, Nunca Mais*. Prefácio de d. Evaristo Arns. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BRACHER, Carlos. *Ouro Preto – Olhar Poético*. Ouro Preto: LEGrafar, 2011.
- BRANDÃO, Tania. “Crueldade (teatro da)”. In: GUINSBURG, J; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (Orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/Sesc São Paulo, 2006, p.105.
- BRANT, Fernando. *Depoimento de Fernando Brant a Otávio Luiz Machado*. In: MACHADO, O. L. Ouro Preto: Projeto “Estudantes, Universidade e a contribuição ao patrimônio histórico e artístico de Ouro Preto”. Ouro Preto, 2003. Disponível em

<www.fpa.org.br>. Acessado em: 09 fev. 2007.

BRAUNSTEIN, Peter; DOYLE, Michael William. Historicizing the American counterculture of the 1960s and '70s. In: BRAUNSTEIN, Peter; DOYLE, Michael William (eds.). *Imagine Nation: The American counterculture of the 1960s and '70s*. New York/London: Routledge, 2002.

BUENO, Eduardo. "Posfácio". In: KEROUAC, Jack. *On the Road – Pé Na estrada*. Porto Alegre: L&PM, 2009, p.373-380.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c.1970)*. Tese (Doutorado em História). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CARMO, Dinorah. Saudades do Júlio Varella. In: ARAGÃO, José Carlos. *Júlio Varella: 50 anos fazendo arte*. Belo Horizonte: Comercial O Lutador, 2009, p.219-223.

CARVALHO, Aline Fonseca. *A conveniência de um legado adequável: representações de Tiradentes e da Inconfidência Mineira durante a ditadura militar*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006,

CARVALHO, César Augusto. *Viagem ao mundo alternativo: a contracultura nos anos 80*. São Paulo: Ed. Unesp, 2008.

CARVALHO, José Murilo de. *A Escola de Minas de Ouro Preto: o peso da glória*. 2ª ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: Edufpi, 2009.

CAVAZOTTI, André. O serialismo e o atonalismo livre aportam na MPB: as canções do LP Clara Crocodilo de Arrigo Barnabé. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, v.1, p. 5-15, 2000.

CEDRO, Marcelo. A administração JK em Belo Horizonte e o diálogo com as artes plásticas e a memória: um laboratório para sua ação nos anos 1950 e 1960. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 127-142, jan.-jun. 2007.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CLIFFORD, James. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1999.

CORRÊA, José Celso Martinez. Carta aberta a Sábato Magaldi, também servindo para outros, mas principalmente destinada aos que querem ver com olhos livres. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70)*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CORDEIRO, Janaína Martins. Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.22, n.43, jan.-jun 2009, p.85-104.

CORDEIRO, Janaína Martins. Cinema, ditadura e comemorações: do fascínio pela independência ou morte ao heróis subversivo. In: REIS, Daniel Aarão; ROLLAND, Denis (Orgs.). *Intelectuais e modernidades*. Rio e Janeiro: Ed. FGV, 2010, p.195-222.

COUTINHO, Carlos Nelson. "Orelha". In: MARCUSE, Herbert. *A grande recusa hoje*. Petrópolis: Vozes, 1999.

- CRUCIANI; Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *Teatro de Rua*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- CUNHA, Luiz Antônio. *A universidade reformanda: o golpe de 1964 e a modernização do ensino superior*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2007.
- DAHL, Maria Lucia. *Bivar: o explorador de sensações peregrinas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- DANGELO, Jota. *Os anos heroicos do teatro em Minas*. São Paulo: Editora Atheneu, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- DOYLE, Michael William. Staging the revolution: guerrilla theater as a countercultural practice, 1965-68. In: BRAUNSTEIN, Peter; DOYLE, Michael William (eds). *Imagine Nation: the american counterculture of the 1960s and '70s*. Nova York/Londres: Routledge, 2002, p.71-98.
- DUARTE, Rodrigo. Sobre la recepción de la teoría crítica en Brasil: el caso Merquior. *Constelaciones*, n.01, p.36-50, dez. 2009.
- DUNN, Christopher. “Nós somos os propositores”: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974. *ArtCultura*, Uberlândia, v.10, n.17, p.143-158, jul.-dez. 2008.
- DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Unesp, 2009.
- FERRAZ, Flávio Carvalho. “Introdução”. In: SACHER-MASOCH, Leopold von. *A vênus das peles*. São Paulo: Hedra, 2008, p.09-19.
- FERREIRA, Gustavo Alonso. *O pier da resistência: contracultura, tropicália e memória no Rio de Janeiro*. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/O_pier_da_resistencia.pdf>. Acesso: 10 mar. 2011.
- FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: propaganda, ditadura e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1997.
- FICO, Carlos. 1968: o ano que terminou mal. In: FICO, Carlos; ARAUJO, Ana Paula (orgs.). *1968: 40 anos depois*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p.223-238.
- FIGUEIREDO, Lucas. *Olho por olho: os livros secretos da ditadura*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- FIGUEIREDO, Sílvio Lima; RUSCHMANN, Doris Van de Meene. Estudo genealógico das viagens, viajantes e turistas. *Novos Cadernos NAEA*, v.7, n.1, p.155-188, jun. 2004.
- FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual Paulista, Assis, 2005.
- FLÉCHET, Anaïs. Por uma história transnacional dos festivais de música popular: música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970. *Patrimônio e Memória*, v.7, n.1, p. 257-271, jun. 2011.
- FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p.355.
- FREIRE, Sérgio; BELÉM, Alice; MIRANDA, Rodrigo. *Do conservatório à escola: 80*

- anos de criação musical em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- FUENTES, Carlos. *Em 68*: Paris, Praga, México. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- GARCIA, Silvana. “Contracultura (teatro e)”. In: GUINSBURG, J; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (Orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/Sesc São Paulo, 2006, p.96.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2006.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009,
- GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GOEDERT, Taianara. *Desdobramentos artísticos resultantes dos festivais de música de Curitiba e cursos internacionais de música do Paraná*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.
- GRAMMONT, Guiomar. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- GUARNACCIA, Matteo. *Provos: Amsterdam e o nascimento da contracultura*. São Paulo: Conrad, 2001.
- HALL, Stuart. *Hippies: uma contra-cultura*. Barcelona: Anagrama, 1970.
- HERRERA, Rufo. “Prefácio”. In: MEDEIROS, Ione de. *Grupo Oficcina Multimédia: 30 anos de integração das artes no teatro*. Belo Horizonte: I. T. Medeiros, 2007, p.10.
- História de resistência. *Diversa*. Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, ano 5, n. 11, mai. 2007. Disponível em: <<http://www.ufmg.br/diversa/11/politica.html>>
- HOBBSAWN, Eric. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 1998.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. Hoje não é dia de rock. In: ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. s/loc.: Agir, 2005.
- KANGUSSU, *Leis da liberdade: a relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse*. São Paulo: Loyola, 2008.
- KEROUAC, Jack. *Os vagabundos iluminados*. Porto Alegre; L&PM, 2011.
- KEROUAC, Jack. *Viajante Solitário*. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- KEROUAC, Jack. *On the Road – Pé Na estrada*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Puc-Rio, 2006.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- LEITE, Isabel Cristina. “Apurando a subversão”: um estudo de caso sobre repressão na universidade pelos arquivos da AESI/UFMG. *Temporalidades*, Belo Horizonte, v.2, n.1, p.148-156, jan.-jul 2010.
- LIGIÈRO, Zeca. O Living Theatre no Brasil. *ArtCultura*, Uberlândia, n.01, v.1, p.53-57, jul. 1999,

- LOPES, Myriam Bahia; LIMA, Kleverton Teodoro; VIEIRA, Luiz Alberto Sales. *Morro da Queimada: século XX*. Disponível em: <morrodaqueimada.fiocruz.br/pdf/Morro da Queimada seculo XX.pdf>. Acesso em: 10 out. 2012.
- LOUREIRO, Isabel. Herbert Marcuse – anticapitalismo e emancipação. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 28(2), p.07-20, 2005, p.07.
- LOVAGLIO, Vânia Carvalho. *Música contemporânea em Minas Gerais: os Encontros de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte (1986-2002)*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.
- LÖWY, Michael. O romantismo revolucionário de Maio de 68. *Revista Espaço Acadêmico*, ano 7, n.84, mai. 2008. Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/084/84esp_lowyp.htm> Acesso: 08 abr 2011.
- MACHADO, Otávio Luiz (org.). *Depoimento de Jarbas Juarez a Otávio Luiz Machado*. Ouro Preto: Projeto "Estudantes, Universidade e a contribuição ao patrimônio histórico e artístico de Ouro Preto", 2003.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Nova consciência: jornalismo contracultural 1970/72*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Negócio seguinte*: Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- MACIEL, Luiz Carlos. Beck e Malina. In: *Negócio seguinte*: Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p.140.
- MADAZZIO, Irlainy Regina. *O vôo da borboleta: a obra cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler*. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- MAFFI, Mario. *La cultura underground*. Barcelona: Anagrama, 1975.
- MALINA, Judith. O Living Theatre em Saramenha: excerto dos diários de Judith Malina no Brasil 1970-1971. In: TROYA, Ilion (org.). *Fragmentos da Vida do Living Theatre*. Ouro Preto: Imprensa Universitária/Ufop, 1993a, p.51-52.
- MALINA, Judith. O trabalho de um teatro anarquista. In: TROYA, Ilion. *Fragmentos da vida do Living Theatre*. Ouro Preto: Imprensa Universitária/Ufop, 1993b.
- MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008.
- MALINA, Judith; BECK, Julian. Paradise Now. *Verve*. São Paulo, n.14, p.90-105, out. 2008.
- MARQUES, Roberto. *Contracultura, tradição e oralidade: (re)inventando o sertão nordestino na década de 70*. São Paulo: Annablume, 2004.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Guanabara, s/d.
- MARCUSE, Herbert. *Ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- MARCUSE, Herbert. *Contra-revolução e revolta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e*

hegemonia. 6^a ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

MARTINEZ CORRÊA, José Celso. “Carta aberta a Sábato Magaldi, também servindo para outros, mas principalmente destinada aos que querem ver com olhos livres”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70)*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p.179-186.

MARTINEZ CORRÊA, José Celso. “Don José de La Mancha”. In: *Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p.163-194.

MARTINS, Maria Lúcia Milléo. *Dois artes: Carlos Drummond de Andrade e Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MEDEIROS, Ione de. *Grupo Oficina Multimídia: 30 anos de integração das artes no teatro*. Belo Horizonte: I. T. Medeiros, 2007.

MELLO, Zuzana Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MELVILLE, Keith. *Las comunas en la contracultura: origen, teorías y estilos de vida*. Barcelona: Kairós, 1975.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

MICHALSKY, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

MORAIS, Frederico. Manifesto do Corpo à Terra. In: RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997, p.295-299.

MOREIRA, Eduardo Luz. *Grupo Galpão: uma história de encontros*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2010.

MOSTAÇO, Edécio. “Happening”. In: GUINSBURG, J; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (Orgs.) *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/Sesc São Paulo, 2006, p.155.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2002.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Os olhos do regime militar brasileiro nos *campi*: as assessorias de segurança e informações das universidades. *Topoi*. v.9, n.16, jan-jun.2008.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Modernizando a repressão: a Usaid e a polícia brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 30, n° 59, p. 237-266, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968). In: REIS, D. A.; RIDENTI, M.; MOTTA, R. P. S. *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004, p.203-216.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2008.

NAVES, Santuza Cambraia. Os novos experimentos culturais nos anos 1940/50: propostas de democratização da arte no Brasil. In: FERREIRA, J; DELGADO, L. A. N. (org). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. (2^a ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da Tragédia*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- NOGUEIRA, Maria das Dores Pimentel. *Políticas de extensão universitária brasileira*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2005.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n.10, p.07-10, 1993.
- OLIVEIRA, João Henrique de Castro de. *Do underground brotam as flores do mal: anarquismo e contracultura na imprensa alternativa brasileira*. Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.
- OLIVEIRA, Natali. *Pasquim: engajamento e desbunde*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- OLIVEIRA, Plínio Corrêa de. Progresso sem tradição: fator da guerra revolucionária. Disponível em <<http://www.plinio.info/page/48/>>. Acesso: 13 mar. 2011.
- OLIVEIRA, Plínio Corrêa de. Revolução comunista invisível. Disponível em <<http://www.plinio.info/page/20/>>. Acesso: 13 mar. 2011.
- OLIVEIRA, Plínio Corrêa de. Comunismo: a grande mudança de tática. Disponível em <<http://www.plinio.info/page/20/>>. Acesso: 13 mar. 2011.
- ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PAES, Maria Helena Simões. *A década de 1960: rebeldia, contestação e repressão política*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2004.
- PALTI, Elías. *El momento romántico: nación, historia y lenguajes políticos en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Eudeba, 2009.
- PAOLIELLO. *A circulação da linguagem musical: o caso da Fundação de Educação Artística*. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- PARSONS, Talcott. *The Social System*. London: Routledge, 2005.
- PATRIOTA, Rosangela. Arte e resistência em tempos de exceção. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, ano xlii, n.01, p.121-133, jan.-jul. 2006.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007
- PEDROSO, Lucio Fernandes. *Transgressão do Bom Fim*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- PEREIRA, Mateus Henrique de Faria; SARTI, Flavia Madeiros. A leitura entre táticas e estratégias? consumo cultural e práticas epistolares. *História da Educação*, Pelotas, v. 14, n. 31 p. 195-217, mai. – ago. 2010.

- PIMENTA, Aloísio. *Universidade: a destruição de uma experiência democrática*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- POIRRIER, Philippe. Introduction: les festivals en Europe, XIX-XXIe siècles, une histoire en construction. *Territoires contemporains* (Festivals et sociétés en Europe XIXe-XXIe siècles), Bourgogne. n.3, 25 jan. 2012. Disponível em: <http://tristan.u-bourgogne.fr/UMR5605/publications/Festivals_societes/P_Poirrier_intro.html>. Acesso: 13 abr. 2012.
- Quatro festivas décadas. *Diversa*, Belo Horizonte, ano 2, n.6, mar. 2005. Disponível em <<http://www.ufmg.br/diversa/6/artecultura.htm>>. Acesso: 06 jul. 2009.
- REICH, Wilhelm. *A função do orgasmo: problemas econômico-sexuais da energia biológica*. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- REIS, Sérgio Rodrigo. *Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo: dança universal*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- REIS, Daniel Aarão. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. In: *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Bauru: Edusc, 2004, p.29-52.
- REMINI, Elisabeta. *O barato da história: ensaio etnobotânico sobre a cannabis*. São Paulo: Escrita, s/d [198?].
- RESENDE, Maria Efigênia Lage; NEVES, Lucília de Almeida. *Universidade Federal de Minas Gerais: memória de reitores (1961-1990)*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- REYNAL, Philippe. Richard Wagner à Bayreuth: de l'imaginaire à l'institution (1934-1883). *Territoires contemporains* (Festivals et sociétés en Europe XIXe-XXIe siècles), Bourgogne. n.3, 25 jan. 2012. Disponível em: <http://tristan.u-bourgogne.fr/UMR5605/publications/Festivals_societes/P_Reynal.html>. Acesso: 16 abr. 2012.
- RIBEIRO, Artur Andrés. *Uakti: um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2004.
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.
- RIDENTI, Marcelo. 1968: rebeliões e utopias. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste (orgs.). *O Século XX: O tempo das dúvidas: do declínio das utopias às globalizações*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- RIDENTI, Marcelo. Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilha para pesquisadores. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004, p.53-65.
- RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, J; DELGADO, L. A. N. (org). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. (2ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.135-159.
- RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.
- ROSZAK, Theodore. *A Contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972.

- ROLLEMBERG, Denise . Memória, opinião e cultura política: a Ordem dos Advogados do Brasil sob a Ditadura (1964-1974). In: REIS, Daniel Aarão; ROLLAND, Denis (Orgs.). *Modernidades Alternativas*. Rio de Janeiro: FGV, 2008, p. 57-96.
- ROUBINE, Jean-Jaques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SACHER-MASOCH, Leopold von. *A vênus das peles*. São Paulo: Hedra, 2008.
- SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo/Belo Horizonte: Cia das Letras/Ed. UFMG, 2007.
- SCARASSATTI, Marco Antônio Farias. *Walter Smetak: o alquimista dos sons*. São Paulo: Perspectiva/SESC-SP, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-1969”. In: *Cultura e Política*. 3ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p.07-58.
- SIEGFRIED, Detlef. Music and Protest in 1960s Europe. In: KLIMKE, Martin; SCHARLOTH, Joachim (eds.). *1968 in Europe: a history of protest and activism, 1956-1977*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. 1968: memórias, esquinas e canções. *Acervo*, Rio de Janeiro, v.11, n.1-2, p.07-24, jan.-dez. 1998.
- SIRKIS, Alfredo. *Os Carbonários: memórias da guerrilha perdida*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- SOARES, Jorge Coelho. O filósofo refratário. *Cult*, São Paulo, n.127, p.52-55, ago. 2008.
- SOLIDARITY. *Paris*: maio de 68. São Paulo: Conrad, 2008.
- SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. *A utopia no horizonte da Música Nova*. Tese (Doutorado em História Social), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- SOUSA, Rodrigo Farias de. *A nova esquerda americana: de Port Huron aos Weathermen (1960-1969)*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.
- SOUZA, Sandra Regina Barbosa da Silva. *Os sete matizes do rosa ou o mundo contaminado pela radiação comunista: homens vermelhos e inocentes úteis*. Tese (Doutorado em História Social), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- STARLING, Heloisa. *Os Senhores das Gerais*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- STARLING, Heloisa. Coração americano: panfletos e canções do Clube da Esquina. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004, p.217-228.
- STARLING, Heloisa. Coisas que ficaram muito tempo por dizer: a trajetória do Living Theatre no Brasil. In: MALINA, J. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008, p. 15-39.
- TAMAGNE, Florence. L'interdiction des festivals pop au début des années 1970: une comparaison franco-britannique. *Territoires contemporains (Festivals et sociétés en Europe XIXe-XXIe siècles)*, Bourgogne. n.3, 25 jan. 2012. Disponível em: <http://tristan.u-bourgogne.fr/UMR5605/publications/Festivals_societes/F_Tamagne.html>. Acesso: 16 abr. 2012.

- TARCUS, Horacio. El mayo argentino. In: FICO, Carlos; ARAUJO, Maria Paula (orgs.). *1968: 40 anos depois: história e memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p.187-203.
- THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. 12º ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- THOREAU, Henry. *A desobediência civil e outros escritos*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- TROYA, Ilion. Fragmentos da Vida do Living Theatre. In: TROYA, Ilion (org.). *Fragmentos da Vida do Living Theatre*. Ouro Preto: Imprensa Universitária/UFOP, 1993.
- TROYA, Ilion. Sobre o Living no Brasil. In: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008.
- TUPINAMBÁ, Yara. Minas, da corrida do ouro ao século XX. In: TUPINAMBÁ, Yara; COUTINHO, Sylvio. *Acervo Newton Paiva*. Belo Horizonte: Projeção Fotografias, 2007, s/p.
- TURRA NETO, Nécio. Geografia das juventudes: uma pauta de pesquisa. In: PEREIRA, Sílvia Regina; COSTA, Benhur Pínós da; SOUZA, Edson Belo Clemente (Orgs.). *Teorias e práticas territoriais: análises espaço-temporais*. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p.85-98.
- TYTELL, John. *The Living Theatre: art, exile and outrage*. Londres: Methuen Drama, 1997.
- VALLE, Maria Ribeiro do. *A violência revolucionária em Hannah Arendt e Herbert Marcuse*. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.
- VARGAS, Índio. *Guerra é guerra, dizia o torturador*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981
- VICENTE, José. *O teatro de José Vicente: primeiras obras*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.
- WILLER, Claudio. *Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- ZAYAS DE LIMA, Perla. *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-1990)*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1991.