

O Debate da Esquerda Engajada x “Alienados” na Década de 1970 no Brasil

CRISTIANE PEREIRA MARTINS*

A proposta do presente artigo é discutir as “disputas de memórias” entre as Patrulhas Ideológicas e Patrulhas Odaras, por meio de uma reflexão acerca de suas principais características, e a presença dos sujeitos da Tropicália inseridos nesse processo artístico cultural do Brasil na década de 1970.

O debate acerca da função social da arte atingiu os compositores que dialogavam com o ritmo dançante *disco music*, tal polêmica recebeu o nome de Patrulhas Ideológicas e estabeleceu um impasse entre música estrangeira massificada para “dançar” e música para “pensar”.

“Patrulhas Ideológicas” fora uma expressão cunhada por Cacá Diegues em entrevista concedida à jornalista Póla Vartuck, publicada em duas páginas no jornal *O Estado de São Paulo*, em agosto de 1978, sob o título: *Cacá Diegues: por um cinema popular, sem ideologias*. Em que diz: “De forma geral, acredito que se tratou de um debate forjado, uma vez que o tema do “patrulhamento” não constituiu o centro da reportagem” (VARTUCK, 1978, 7). Em outra entrevista foi o que enfatizou o próprio Diegues, dada a Heloísa Buarque de Hollanda. Meses seguintes à publicação da entrevista com Cacá Diegues, vários jornais e revistas de circulação nacional publicaram artigos com jornalistas e intelectuais que estimularam o debate sobre as “patrulhas”. Conforme seu depoimento, a questão central versava sobre a preocupação do cineasta em preservar sua produção artística isenta das restrições inculcadas pelos “compromissos ideológicos” que vinham se propagando no interior da cena cinematográfica.

Cacá Diegues visava uma liberdade de criação frente aos cerceamentos impostos pelos os compromissos ideológicos, mas foi severamente censurado pela a esquerda radical quando teve a intenção de realizar sua obra com o apoio da EMBRAFILME, acusando a existência de “patrulhas ideológicas” criticando as tentativas de supervalorização de um determinado produto cultural a partir de algumas características superficiais, aparentes, que

* Graduanda do curso de Licenciatura Plena em História. Bolsita do Programa de Iniciação à Docência (PIBID) da Universidade Federal de Mato Grosso, Campus Universitário de Rondonópolis, Membro do Grupo de Estudo Arte.com. Orientadora: Profa. Dra. Thaís Leão Vieira - Departamento de História da UFMT/ROO.

fechavam com posições políticas. O termo passa a ser utilizado por outros artistas que acreditavam no compromisso da arte como expressão da condição humana sem aprisionamento em qualquer linha político partidária. Cacá Diegues, em muitas outras entrevistas, afirmava também que ele era um artista e por isso não tinha a obrigação de confundir arte com política.

A Patrulhas Ideológicas anuncia um tipo de atividade intelectual e artística cujo centro era a ideia do intelectual- artista messiânico, como porta voz da nação e do povo, elo da sociedade civil com o Estado. Os efeitos do golpe militar e da modernização capitalista no ano de 1979 sobre a cultura foram de tal modo impactantes que o regime anunciou a sua agenda da abertura política, a esfera pública assistiu a um debate enviesado, no qual já não se sabia para quem estavam direcionados as obras engajadas. No entanto não se sabia quem era opositor, como retornar a proposta de uma cultura dentro de uma política nacional. Em meio a esta disputa, apenas uma instância afirmava-se cada vez mais sobre as outras, como centro dinâmico e medida de valor: o mercado. Para Marcos Napolitano: “Essa polêmica sobre as “patrulhas ideológicas” deve ser entendida como “sintoma de uma crise maior; um dos últimos debates internos das esquerdas”. (NAPOLITANO, 2006: 39)

A Patrulhas Ideológicas se inicia no cinema, mais difundida no campo da música, quando artistas da MPB - oriundos do Tropicalismo - passam a dialogar com os produtos culturais estrangeiros difundidos pela Indústria Cultural. A polêmica tem início quando Gilberto Gil lança o álbum Refavela em 1977 o qual estigmatizado pela a esquerda como “ignorante político”. Sobre a acusação de se abster politicamente, é criticado pelo o uso de uma proposta dançante em suas composições. No mesmo ano Caetano Veloso lança canção Odara, no álbum Bicho.

O engajamento peculiar de Caetano e Gil foi alvo da crítica da esquerda, já que a mesma oferecia um estilo considerado alienado por serem composições dançantes. É nesse momento que se inicia um movimento de oposição às Patrulhas Ideológicas uma nova patrulha, a Patrulha Odara, uma palavra do povo negro, Yorubá, Odara tem um sentido de tudo que é positivo, de tudo que é bacana. criação do cartunista Henfil, que cunhou a expressão que exigiam dos outros, criações apolíticas e atitudes escapistas. Reaqueceu as vendas do semanário com os baianos Caetano Veloso, Gilberto Gil e Glauber Rocha, aos

quais cunhou a expressão "patrulha odara" como contraponto às "patrulhas ideológicas", expressão usada pelo cineasta Cacá Diegues para definir o que considerava equívocos da esquerda.

E, partir dessa disputa de caracterização, Caetano Veloso, um dos patrulhados, provocava a opinião pública mais engajada quando lançava, em 1977, em plena ditadura, a canção *ODARA* que se expressa nos seguintes versos: “deixa eu cantar/ pro meu corpo ficar odara/ minha cuca ficar odara/ deixa eu cantar/ que é pro mundo fica odara/ pra ficar todo mundo joia rara”. Recebeu contundentes vaias dos “jovens universitários adeptos a esquerda. Esse pensamento da esquerda está pautado nos pressupostos da Contracultura que questionava a racionalidade ocidental, que pretendeu apresentar alternativas de vida, contrária a esta mesma sociedade, que se caracteriza como movimento hippie, um estilo de mobilização e contestação social que tendeu abarcar na sociedade, comportamentos que contrariavam as normatividades vigentes da época, predispostos a romper vínculos com o que era considerado tradicional. Procuravam dar às suas vidas sentido alternativo que a sociedade criticou naquele momento. Segundo Theodore Roszak:

a contracultura, tomada em seu sentido literal e considerada enquanto expressão consciente de uma repulsa (criativo e ativo) à cultura hegemônica- geralmente identificada a “Sistema” considerado opressor e sufocante em todos os níveis- comporta em si mesma um apelo inevitável a movimentos contestatórios, desviantes e existências seja no plano ação política, da invenção estética da exploração econômica ou da expressão corporal e simbólica. A contracultura então, é percebida como um aspecto presente em diversas sociedades, através do tempo e do espaço, como que um elemento que de quando em quando irrompe na epiderme da civilização, frutos de conflitos e colapsos explícitos ou implícitos, geralmente carregados de conteúdos e significados apolíticos. (ROSZAK, 1972:15)

A conjuntura na qual emergiu os debates sobre as patrulhas reiterava sinais de esgotamento de uma identidade intelectual, presente nos interesses populares, na política e na cultura, porém, congelada no momento que se instalou no país com fechamento dos direitos políticos.

Assim as Patrulhas Ideológicas e Patrulhas Odaras se encontravam naquele momento em crise no setor artístico cultural brasileiro, que se fazia cobrança pela manifestação contrária ao nacionalismo, a busca por autonomia artística, esse soava como alienação e visto como uma atitude descompromissada com a realidade social do país, os patrulhados tidos

como “alienados” buscavam encantar e divertir as pessoas, no entanto, era por meio destas características que eles afirmavam sua posição política.

A perspectiva opositora, a esquerda atuante na década de 1960, patrulha qualquer atitude ou reflexão que se considerava não ideológica. Como explica Jorge Mautner: “os patrulheiros consideram essas contradições secundárias: revolução feminina, os costumes, na telepatia, a revolução sexual, a negritude, enfim toda uma descentralização” Essas inovações estéticas eram entendidas como uma “evolução” na produção artística, que garantia um valor maior às novas produções em relação do que seria considerado “ultrapassado”. Os artistas das Patrulhas Odaras faziam da arte sua maneira de contestar, combater e resistir o seu relacionamento com o mundo, facilitava a compreensão da realidade e a politização do cotidiano. Assim, Caetano Veloso e Gilberto Gil, alvos nessa proposta de engajamento que não possuía uma postura política, não pertenciam a um sistema de valores, a “arte” em si, tida sem compromisso, passam a ter uma função social, no sentido de se fazer a música como um referencial de protesto.

Para o poeta Ferreira Gullar, o poder artístico pode ser explicado pela a imensa disputa entre os artistas e os críticos musicais apontando a grande dificuldade desse artistas em receber críticas negativas. Para ele, a crítica mais coerente é aquela que você compreende as limitações ideológicas com a obra, reconhece as qualidades que ela tem independentemente disso.

Com a ditadura no Brasil a postura do artista era vista de diversas formas e uma delas era significava enfrentar a censura, em que resistir significava também esta ligado a "patrulha ideológica" da esquerda nacionalista. A prática e a censura não eram exclusividade da direita ou do regime. Universitários, jornalistas e artistas engajados vigiavam toda a produção cultural no país e não poupavam ataques contra aqueles que consideravam "alienados" sendo esses opositores as propostas dessas outras esferas da cultura brasileira.

E foi durante a “Era dos Festivais” (1960-1972) que setores alinhados à esquerda iniciaram uma campanha para combater a música produzida pela Jovem Guarda, por considerá-la alienante e fruto do "imperialismo cultural" norte-americano. Em 1967, uma medida da Ordem dos Músicos do Brasil, claramente protecionista em favor da MPB, dificultou a participação dos grupos e artistas da Jovem Guarda nos festivais.

Muitas pessoas, dos setores artísticos aderiram ou apoiaram movimentos armados no final dos anos 60, início dos anos 70, consequência de uma repressão política e da violência, com opções limitadas para a ação coletiva na sociedade civil. Essas pessoas geraram propostas e experimentos que são essenciais para a compreensão dos modos específicos através dos quais se deram a interface à arte. Em um período em que o governo militar mantinha um estado autoritário, gerando uma série de contrapropostas com implicações de longo alcance.

Nesse contexto social, cultural, político e econômico, o movimento Tropicália, que começa no festival musical de 1967, no qual Caetano Veloso apresenta a música *ALEGRIA ALEGRIA*. O movimento que fixou marcas em gêneros artísticos do Brasil, como música, artes plásticas, cinema, teatro e literatura, tendo uma abertura cultural em sentido amplo. O movimento tropicalista fazia combinações entre o moderno e o arcaico, exercendo uma forte influência na indústria cultural e mídia. Essa movimentação cultural que propunha uma reorganização no campo da cultura brasileira, reunia diversos artistas criativos de oposição política.

Segundo Haroldo Campos:

[...] a Tropicália era uma visão brasileira de mundo, sob uma espécie de devoção, para uma assimilação crítica da experiência estrangeira e sua reelaboração em termos e circunstâncias nacionais, alegorizando nesse sentido o canibalismo de nossos selvagens (CAMPOS, 1993:23).

A Tropicália nasceu devido a uma obra do artista plástico carioca Hélio Oiticica¹ propositor do que viria a ser o movimento, onde reunia em um mesmo ambiente, objetos característicos da época do Brasil, onde era preciso não seguir a moda e sim criar uma tendência. Partindo do campo musical, a Tropicália contagiou as artes plásticas e o cinema, atingindo manifestações dos estudantes com grande influência. Podemos abordar como sintetizadores dessa tendência Caetano Veloso e Gilberto Gil, os típicos baianos que lançaram a Tropicália nas músicas com um intuito de protestar, reivindicar a partir dessa vertente cultural. Esses músicos proporcionavam ideias inovadoras e modernas engajadas na crítica social e política.

¹ Helio Oiticica, carioca, (1937/ 1980) foi artista plástico, pintor, escultor de aspirações políticas anárquicas, é considerado por muitos como um dos artistas, mas revolucionários de seu tempo.

As ideias que foram colocadas pelo a Tropicália tiveram uma forte influência no período marcado pela modernidade, onde se buscava uma brasilidade na cultura, expressa nas artes. Álvares Benevenuto Júnior transpõe estas ideias num contexto onde é necessário entender e escrever sobre a Tropicália. Segundo ele:

Para escrever sobre a tropicália é preciso, antes de tudo, despir-se de preconceitos e de outros formalismos, porque o movimento, cujo despojamento é uma de suas marcas mais evidentes, exigiu respeito do público e dos operadores da indústria da cultura: seus valores socioculturais e políticos superaram as barreiras impostas pelas regras imperiosas da massa ignóbil para seguir em direção ao combate da violência contra as atividades intelectual, política, econômica e cultural de sua época. (...) (BENDITO JÚNIOR, 2008, p. 199).

Os tropicalistas eram agentes de provocações devido às transformações que propunham em oposição algumas normatividades. Serviu para conduzir a música para a modernização, de um período bastante criticado devido às suas ideologias. Onde músicos e intelectuais foram perseguidos devido às publicações serem músicas categoricamente de protesto.

Nesse sentido, é importante lembrar que a atuação da União Nacional de Estudantes (UNE) na política do país se intensificou quando foi criado, em 1961, o Centro Popular de Cultura, que veio acolher artistas e universitários engajados em um movimento artístico revolucionário. Esse movimento criticava a arte que não fosse voltada para o popular, o que não fosse de acesso às massas, chamando essa de arte alienada.

Em contraponto a essa movimentação universitária dos Centros Populares de Cultura (CPC) a Tropicália proposta por Caetano Veloso e Gilberto Gil, na ramificação da música, queriam redimensionar a arte, com novas perspectivas, considerando a arte proposta pelo CPC da UNE “arcaica”, onde adaptava a estética da bossa nova a outros estilos brasileiros e os aspectos dos discursos nacionalistas.

O que a Tropicália pretendia era a junção do arcaico com o moderno, com base em algumas ideias da bossa nova e misturar a música brasileira com outras tendências estrangeiras. Além disso, a Tropicália apresentava a modernidade trazida pela burguesia e pela ditadura, que era, justamente, o que a esquerda engajada criticava como arte alienada.

Além de Caetano e Gil, outros artistas como Cacá Diegues e Jorge Mautner, começaram a ser chamados de “alienados” por apresentarem uma arte subjetiva ao invés de uma arte que demonstrasse a realidade brasileira.

A briga entre "patrulhas ideológicas" e "patrulhas odaras" pode dar a impressão que os tropicalistas não simpatizavam com a esquerda. Em algumas entrevistas, Caetano Veloso, listava o nome de seus críticos e chamava-os de comunistas. Mesmo que não fosse intencional, acabou tida como um erro, pois, naquela época a caça aos comunistas era pesada.

Fernando Gabeira, um das vozes críticas de esquerda apontava:

Entrar na discussão Patrulha/não patrulha pode ser um excelente prato para a imprensa, mas eu acho que as questões políticas que são subjacente a elas podem se politicamente discutidas (...) o que está implícito é muito interessante, porque a esquerda não tem política cultural, muitas vezes nós ainda nos movemos num quadro de realismo socialista. (GABEIRA,2000:143)

Nesse sentido, o debate a cerca das Patrulhas Ideológicas e Patrulhas Odaras, não se deu no momento em que o engajamento político, é visto por um viés nacionalista, e o não engajamento, taxado como alienação. Os sujeitos artísticos usavam a música como discurso ideológico para se posicionar diante do regime que vivenciavam. Seja por meio das letras engajadas, ou dos ritmos contestadores, ambas as patrulhas se posicionavam politicamente frente à ditadura militar. O debate procura perceber as várias tensões e conflitos que o artista vivenciava, e os diálogos que estabelecia com a sociedade para entender como se realizava o seu processo criativo, levando- os se posicionarem perante os dilemas que se opunham aos processos que os situavam na discussão sobre a função social da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COBELO, Guilherme Menezes. *Pelo Vale de Cristal Udigrudi e contracultura em Recife (1972-1976)*. Monografia (graduação em História) - Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, Monografia de Graduação, 2010.

FERNANDES, Fernanda Ferreira. O tropicalismo como reflexo da contracultura no Brasil: origens. *Anais XI CONGRESSO DE EDUCAÇÃO DO NORTE PIONEIRO*. Jacarezinho. 2011. UENP- Universidade Estadual do Norte do Paraná- Centro de Ciências Humanas e da

Educação e Centro de Letras Comunicação e Artes. Jacarezinho, 2011. ISSN-18083579, p. 548-555.

GONÇALVES, Denise Oliveira. *Avesso e Direito: Movimento Hippie e Mercado Cultural da Moda*. 2007. 132 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. O caso das patrulhas ideológicas na cena cultural brasileira do final dos anos 1970. In: João Roberto Martins Filho (Org.). *O golpe de 64 e o regime militar: novas perspectivas*. 1ed. São Carlos: Editora da Universidade Federal de São Carlos-EDUFSCAR, 2006, p. 39-46.

PEREIRA, Carlos Alberto. *O que é contracultura*. São Paulo, Brasiliense, 1992.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 1972.