

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO

**O CENÁRIO UNDERGROUND DA PSICODELIA BRASILEIRA NA DÉCADA DE
1970: ASPECTOS DA ESTÉTICA E POÉTICA**

Orientador: Prof. Dr. Elias Nazareno

AUDRIVAL PEREIRA CÔRTEZ FILHO

GOIÂNIA
2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

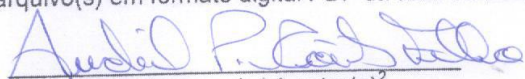
Nome completo do autor: Audrival Pereira Côrtes Filho

Título do trabalho: O CENÁRIO UNDERGROUND DA PSICODELIA BRASILEIRA NA DÉCADA DE 1970: ASPECTOS DA ESTÉTICA E POÉTICA

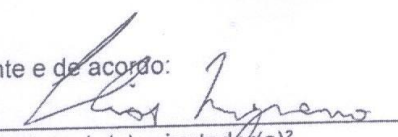
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 30 / 09 / 19

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

AUDRIVAL PEREIRA CÔRTEZ FILHO

**O CENÁRIO UNDERGROUND DA PSICODELIA BRASILEIRA NA DÉCADA DE
1970: ASPECTOS DA ESTÉTICA E POÉTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História, na Linha de Pesquisa “Fronteiras, Interculturalidades e Ensino de História”.

Orientador: Prof. Dr. Elias Nazareno

GOIÂNIA
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Côrtes Filho, Audrival Pereira
O CENÁRIO UNDERGROUND DA PSICODELIA BRASILEIRA NA DÉCADA DE 1970 [manuscrito] : ASPECTOS DA ESTÉTICA E POÉTICA / Audrival Pereira Côrtes Filho. - 2019.
208 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Elias Nazareno.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2019.

Bibliografia. Anexos. Apêndice.
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Enteógenos. 2. Psicodelia. 3. Rock Underground. 4. Anos 1970.
5. Brasil. I. Nazareno, Elias, orient. II. Título.

CDU 94

Ata da Sessão de julgamento da Defesa de Dissertação de Mestrado de **Audrival Pereira Côrtes Filho**. Aos 09 (nove) dias do mês de setembro de dois mil e dezenove (2019), com início às 14h30, nas dependências da Faculdade de História, teve lugar a sessão de julgamento da Defesa de Dissertação de Mestrado de **Audrival Pereira Côrtes Filho**, cujo título foi **“O CENÁRIO UNDERGROUND DA PSICODELIA BRASILEIRA NA DÉCADA DE 1970: ASPECTOS DA ESTÉTICA E POÉTICA”**. A Banca Examinadora foi composta, conforme portaria nº 057/2019-PPGH, de 05 de setembro de 2019, pelos seguintes Professores Doutores: **Elias Nazareno (Presidente)**, **Edgar Silveira Franco (PPGACV/UFG)**, **Heloísa Selma Fernandes Capel (PPGH/UFG)**, e, como suplente **Sônia Maria de Magalhães (PPGH/UFG)**. Os Examinadores arguíram na ordem acima citada. Às 16:10 horas a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão secreta tendo sido o candidato APROVADO.....

Prof. Dr. Edgar Silveira Franco (PPGACV/UFG) - Ass.: EDGAR FRANCO.....
Decisão (APROVADO.....)

Profa. Dra. Heloísa Selma Fernandes Capel (PPGH/UFG) - Ass.: [Assinatura].....
Decisão (APROVADO.....)

Presidente da Banca Prof. Dr. Elias Nazareno - Ass.: [Assinatura].....
Decisão (APROVADO.....)

Reaberta a Sessão Pública, o Presidente da Banca Examinadora proclamou os resultados e encerrou-a, da qual foi lavrada a presente ata que vai assinada por mim, Cintila Alves Garcia, secretária do Programa de Pós-Graduação em História, e pelos membros da Banca Examinadora.

Coordenadora: Fabiana de Souza Fredrigo.....
Prof. Dra. Fabiana de Souza Fredrigo

Secretária: Cintila Alves Garcia.....
Cintila Alves Garcia

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, quero agradecer ao Deus Criador e Jesus Cristo, seu filho, meu grande mestre e Senhor, sem o qual não teria chegado até aqui.

Quero agradecer minha mamãe Célia (*in memoriam*) por tudo. Com certeza ela está muito feliz em ver seu filho chegar onde chegou.

À minha pequena Cecília, pela paciência e carinho com o papai em todos os momentos, mesmo quando não tinha tempo para brincar com você. Vamos jogar muito *vídeo-game* de agora em diante. Amo muito você.

À minha esposa e companheira de longa data, Geandra, pela paciência e compreensão durante essa jornada tão difícil e cansativa. Iremos ter mais tempo agora para nossas viagens e passeios que planejamos.

À minha família, minha irmã Sandra, meus sobrinhos Frederico e Vinicius que também estão na mesma empreitada que o tio. À minha sogra pelo apoio e suporte.

Ao meu orientador prof. Dr. Elias Nazareno pela paciência e sabedoria com que me orientou durante todo esse tempo. Obrigado por compartilhar comigo um pouco do seu conhecimento.

Aos meus queridos e estimados amigos Geraldo e Érika Witeze, pelo apoio e incentivo, principalmente no primeiro ano do mestrado que, com certeza, foi fundamental.

À minha amiga Lyzyê pela presteza e carinho. Muito obrigado.

Aos meus amigos que sempre torceram por mim e, agora, com certeza estão muito felizes com a minha alegria e conquista. Principalmente aos meus amigos do *rock'n'roll*, que muito me incentivaram nessa pesquisa sobre *rock* psicodélico, em especial aos Floydianos como eu.

Aos meus entrevistados, Arnaldo Brandão e Gustavo Schroeter, da banda A Bolha, pela atenção e gentileza com que partilharam seu tempo e suas preciosas histórias. Ao baixista Pedrão Baldanza, da banda Som Nosso de Cada Dia, pelo carinho e atenção dado à minha pessoa. A Lailson de Holanda, grande músico e compositor pernambucano que nos atendeu prontamente. À cineasta Katia Mesel por suas valiosas informações. Ao jornalista Nelio Rodrigues pela disposição em compartilhar conosco um pouco de seu conhecimento sobre *rock* psicodélico.

Quero agradecer aos músicos e compositores goianos Adalto Bento Leal, Almir Moreira Alexandre e Moka Nascimento pelo carinho com que me atenderam e pela contribuição para a realização deste trabalho.

À professora Dr^a. Silvana Beline da cidade de Goiás, que sempre me incentivou e torceu por mim. Ao professor Dr. Thiago Sant'anna pela ajuda com a comissão de ética.

Aos professores Dr. Edgar Franco e à Dr^a. Heloísa Capel pelos importantes apontamentos na minha Qualificação. Com certeza, me ajudaram bastante.

Às professoras Heloísa Capel e Sônia Magalhães, aos professores Alexandre Martins e Carlos Oiti pelas disciplinas ministradas e pelo conhecimento compartilhado. Aos secretários (a) do PPGH, Marco Aurélio, Cintila e Jean, pela presteza.

À Universidade Federal de Goiás por todo apoio, por meio do programa Qualificar, e à Regional da Cidade de Goiás pela minha liberação para o mestrado.

Enfim, a todos aqueles que de alguma maneira contribuíram para minha conquista, muito obrigado!

RESUMO

Esta dissertação visa possibilitar que alguns agentes históricos que transitaram e participaram de manifestações relacionadas ao *rock*, mais precisamente no cenário *underground* da psicodelia brasileira na década de 1970, tenham seus nomes reconhecidos e referenciados dentro da cena do *rock* psicodélico e da música brasileira, e que este material sirva de subsídio para novas pesquisas. Para isso, analisamos a estrutura musical, a letra, a estética e a poética de algumas canções desses personagens. Selecionamos grupos e artistas de quatro regiões do país, como a banda Som Nosso de Cada Dia, da cidade de São Paulo, a banda A Bolha, do Rio de Janeiro, os artistas Lula Côrtes e Zé Ramalho - pertencentes ao movimento Udigrudi de Recife, e os artistas Língua Solta, Adalto Bento Leal e Moka Nascimento da cidade de Goiânia. O recorte temporal proposto foi a década de 1970 devido a sua representatividade com o surgimento de diversas bandas e artistas, e o lançamento de relevantes registros fonográficos do *rock* psicodélico nesse período.

Palavras-chave: Enteógenos. Psicodelia. Rock Underground. Anos 1970. Brasil.

ABSTRACT

The purpose of this essay is to allow some historical agents that took part in and works on manifestations related to rock genre, more precisely to the underground scene from Brazilian psychedelia in the 1970's, have their names as reference and in some way to honor them in the Brazilian rock scene and it works as an aid to new researches. In this regard, we are going to analyse the musical structure, the lyrics and the poetry of some songs of this characters. We selected groups and artists from four different regions of the country: Som Nosso de Cada Dia's band from São Paulo, A Bolha from Rio de Janeiro, the Udigrudi's movement from Recife and the artists Língua Solta, Adalto Bento Leal e Moka Nascimento from Goiânia. This temporal cut is from the 1970's due to its representativeness with the emergence of various bands and artists and the release of relevant phonographic recordings of psychedelic rock in this moment.

Keywords: Entheogens. Psychedelia. Underground Rock. 1970's. Brazil.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Fotografia de Cerâmica: Ritual Enema Maia	33
Ilustração 2 – Capa do Álbum <i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> (1967)	52
Ilustração 3 – Capa do Álbum <i>The Piper at the Gates of Dawn</i> (1967)	56
Ilustração 4 – Capa do Álbum do <i>The Doors</i> (1967)	63
Ilustração 5 – Capa do Álbum <i>Are You Experienced</i> (1967)	67
Ilustração 6 – Capa do Álbum <i>Big Brother And The Holding Company</i> (1967)	71
Ilustração 7 – Capa do Álbum <i>Disraeli Gears</i> (1967)	73
Ilustração 8 – Capa do Álbum <i>Sell Out</i> (1967)	74
Ilustração 9 – Capa do Álbum <i>Tropicália ou Panis et Circensis</i> (1968)	77
Ilustração 10 – Capa do Álbum <i>Caetano Veloso</i> (1968)	84
Ilustração 11 – Capa do Álbum <i>Gilberto Gil</i> (1968)	89
Ilustração 12 – Capa do Álbum <i>Os Mutantes</i> (1968)	94
Ilustração 13 – Capa do Álbum <i>Ronnie Von</i> (1968)	97
Ilustração 14 – Capa do Primeiro Compacto do Cantor Fábio (1968)	102
Ilustração 15 – Capa do Álbum <i>Snegs</i> (1973)	114
Ilustração 16 – Capa do Álbum <i>Um Passo a Frente</i> (1973)	127
Ilustração 17 – Cartaz da Feira Experimental de Música do Nordeste (1972)	133
Ilustração 18 – Capa do Álbum <i>Paêbiru</i> (1975)	136
Ilustração 19 – Banda Língua Solta	147
Ilustração 20 – Banda Língua Solta	151
Ilustração 21 – Mauricinho <i>Hippie</i> , Wanda e Adalto – Grupo Santofício	155
Ilustração 22 – Cartaz do <i>Show A Moda da Casa</i> (1978)	157
Ilustração 23 – Fotografia do Músico Moka	163
Ilustração 24 - Manito, Pedrão Baldanza e Pedrinho Batera	202
Ilustração 25 - Pedrão Baldanza, Manito (ao centro) e Pedrinho Batera	202
Ilustração 26 - A Bolha: Encarte do álbum <i>Um Passo a Frente</i> (1973)	203

Ilustração 27 - A Bolha: Encarte do álbum <i>Um Passo a Frente</i> (1973)	203
Ilustração 28 - Zé Ramalho e Lula Côrtes (1974)	204
Ilustração 29 - Vista panorâmica das Itacoatiaras do Ingá (1974)	204
Ilustração 30 - Banda Língua Solta	205
Ilustração 31 - Banda Língua Solta	205
Ilustração 32 - Mauricinho <i>Hippie</i> , Wanda e Adalto	206
Ilustração 33 – Wanda e Adalto	206
Ilustração 34 - Letra com Alterações da Censura (1978)	207
Ilustração 35 - Letra com Alterações da Censura (1978)	208

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 – Rock Psicodélico, Estados Não Ordinários de Consciência - ENOC, Enteógenos e Xamanismo	18
1.1 Movimento <i>Hippie</i> , <i>Rock</i> Psicodélico e Contracultura: uma breve introdução	18
1.2 Processo Criativo, Estados Não Ordinários de Consciência – ENOC, Arte Visionária e Psicodélico	22
1.3 Enteógenos Mesoamericanos, Andinos e Ameríndios: origens, usos e rituais	27
1.4 Xamanismo Indígena e Ancestralidade	41
CAPÍTULO 2 - Rock, Psicodelia e Tropicalismo	50
2.1 1967: Beatles e Pink Floyd: ícones da psicodelia mundial	51
2.2 Fragmentos Sonoros da Psicodelia em 1967	62
2.3. <i>Tropicália ou Panis et Circensis</i> : outros fragmentos tropicalistas	76
2.4 A Cena Psicodélica Brasileira em 1968: alguns fragmentos	93
CAPÍTULO 3 – O Cenário Underground da Psicodelia Brasileira na Década de 1970: Aspectos da Estética e Poética	104
3.1 Cenário <i>Underground</i> e Cena Musical	104
3.2 Rock Brasileiro na Década de 1970	106
3.2.1 Som Nosso de Cada Dia: psicodelia progressiva em São Paulo	112
3.2.2 A Bolha: um passo à frente na psicodelia carioca	121
3.2.3 Udigrudi Recifense e a Lisergia Pernambucana	129
3.2.4 Cenário <i>Underground</i> do <i>Rock</i> em Goiânia	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS	171

REFERÊNCIAS	174
Bibliografia	174
Sites e Blogs	183
Ilustrações	185
Fontes: Entrevistas	186
Fontes: Álbuns Sonoros Nacionais	187
Fontes: Álbuns Sonoros Internacionais	188
Fontes: Imagens em Movimento	189
APÊNDICES	190
Apêndice A - Questões sugeridas para os participantes da pesquisa	190
Apêndice B - Entrevista realizada com o músico Arnaldo Brandão	191
Apêndice C – Entrevista realizada com a cineasta Katia Mesel	193
Apêndice D – Entrevista realizada com o músico Lailson de Holanda	195
Apêndice E - Entrevista realizada com o jornalista Nelio Rodrigues	198
Apêndice F – Entrevista realizada com o músico Pedro Balanza	200
ANEXOS	202
Anexo A – Fotos e imagens da banda Som Nosso de Cada Dia	202
Anexo B – Fotos e Imagens da banda A Bolha	203
Anexo C– Fotos e imagens de Lula Côrtes e Zé Ramalho	204
Anexo D – Fotos e imagens da banda Língua Solta	205
Anexo E – Fotos e imagens de Adalto, Wanda e Mauricinho Hippie	206
Anexo F –Fotografia de letra de música de Adalto Bento Leal com alterações da censura	207
Anexo G –Fotografia de letra de música de Adalto Bento Leal com alterações da censura	208

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa visa possibilitar que alguns artistas e bandas *undergrounds* da psicodelia brasileira na década de 1970 tenham seus nomes redescobertos e valorizados dentro da cena do *rock* psicodélico e da música nacional. Objetiva-se que esses atores sociais tenham suas obras e seus nomes evidenciados por meio das análises de suas composições, utilizando-se para isso de aspectos relacionados à estética¹ dos álbuns e da poética² de suas canções. Nesse sentido, não realizamos uma discussão aprofundada dos conceitos de estética e poética por entender que esse não é o propósito de nossa pesquisa.

O interesse em estudar a temática desta dissertação surgiu de minha admiração pelo *rock* psicodélico dos anos 1960 e 1970, principalmente pelos trabalhos banda britânica Pink Floyd. Na adolescência, iniciei os estudos em música, bem como, no mesmo período, passei a ter mais contato com o *rock* psicodélico produzido nas duas décadas mencionadas.

¹“A Estética nasceu como um discurso sobre o corpo. Em sua formulação original, pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten, o termo não se refere primeiramente à arte, mas, como o grego *aisthesis*, a toda a região da percepção e sensação humanas, em contraste com o domínio mais rarefeito do pensamento conceitual. A distinção que o termo “estética” perfaz inicialmente, em meados do século XVIII, não é aquela entre “arte” e “vida”, mas entre o material e o imaterial: entre coisas e pensamentos, sensações e ideias; entre o que está ligado a nossa vida como seres criados opondo-se ao que leva uma espécie de existência sombria nos recessos da mente.” ((EAGLETON, 1993, p. 17). “Em sentido geral, é o estudo filosófico da arte, que enfatiza, particularmente, os critérios de avaliação aplicados a estilos e textos particulares, a fim de distinguí-los quanto a suas características de valor. Em sua forma tradicional, a estética concentrava-se sobre o estudo da obra de arte em si e por si mesma (cf. uma ênfase no contexto da produção artística), a partir da filosofia idealista. Segundo essa abordagem, havia critérios universais e atemporais para determinar a beleza, o “bom gosto” e o valor (estético) das obras de arte: “valores transcendententes”. [...] Observa-se uma abordagem estética em vários aspectos dos estudos da música popular. Uma, de modo negativo, sustenta as críticas frequentes às diversas formas de cultura popular – incluindo a música popular –, que as consideram formas adulteradas, comerciais, desvalorizadas e carentes de valor artístico. [...] Em outra abordagem – de modo mais significativo, embora em sentido geral –, os critérios estéticos aplicam-se rotineiramente a formas diferentes de música popular. Isso acontece no discurso diário sobre uma questão musical, entre fãs e músicos, e nos julgamentos dos críticos. Geralmente, os critérios de avaliação não são apresentados, mas são frequentemente sustentados por noções de autenticidade e pela idéia de que o valor dos gêneros musicais está associado ao sexo (masculino ou feminino) e a grupos étnicos.” (SHUKER, 1999, pp. 112-113).

²Em sua etimologia a palavra Poesia se origina do grego *poiein*, que significa realizar, fazer, fabricar, produzir, etc (DUARTE; AGUIAR, 2014, p. 174). “A Poesia ou Poética é a interpretação filosófica do que é a arte, isto é, o poeta, o poema e a *poiesis*. E como tal, há dois mil e trezentos anos tem acompanhado as vicissitudes da filosofia e da arte na cultura ocidental. Mas ao lado da Poética filosófica, que pensa as obras poéticas por um paradigma que lhes é externo, podemos também pensar outra Poética, que se origina na dinâmica do próprio fazer poético. Há, portanto, duas Poéticas: a que nos advém na palavra do filósofo e a que nos advém na palavra do poeta, ou seja, nas obras como manifestação da *poiesis*. Nesta perspectiva, temos um duplo caminho contraditório. De um lado, a Poética filosófica define o que é a *poiesis* a partir da sua concepção de conhecimento e verdade, de outro, é a *poiesis* que se dá como Poética nos poemas dos poetas. Seja na palavra do filósofo, seja na voz do poeta, Poética e *poiesis* radicam na questão da interpretação. Examinar os diferentes aspectos da interpretação é lançar luz sobre a Poética e a *poiesis*.” (CASTRO, 1999, p. 318).

Contudo, foi durante minha graduação em Biblioteconomia, na Universidade Federal de Goiás (UFG), entre os anos de 2003 e 2007, que meu apreço pelo *rock* psicodélico cresceu. Nessa época, montei uma banda do gênero chamada Habitat, da qual também participaram dois amigos externos à universidade e um colega de turma. Como partilhávamos dos mesmos gostos musicais, decidimos adentrar nessa experiência musical.

Além do gosto por nomes do *rock* psicodélico internacional, como Pink Floyd, Jimi Hendrix, Janis Joplin, The Doors, King Crimson e outros, surgiu também, no meio acadêmico e em encontros com amigos fora da faculdade, uma admiração por artistas brasileiros do cenário psicodélico das décadas de 1960 e 1970, como A Bolha, Som Nosso de Cada Dia, Casa das Máquinas, Ave Sangria, dentre outros.

Conhecendo melhor algumas bandas do cenário underground do *rock* psicodélico brasileiro e suas histórias, e percebendo que tais nomes não eram tão divulgados e valorizados, surgiram alguns questionamentos, como o seguinte: Por que artistas hoje tão cultuados se restringiram naquela época a grupos “subterrâneos” e fechados dentro de sua proposta e ideal de vida?

Partindo dessa inquietação, decidi ingressar no mestrado, em 2016, no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de História da UFG, na cidade de Goiânia, objetivo que consegui. Desse modo, minha dissertação insere-se na linha de pesquisa *Fronteiras, Interculturalidades e Ensino de História*, tendo como orientador o prof. Dr. Elias Nazareno.

Minha proposta inicial não incluía artistas e bandas de Goiânia. Havia delimitado as cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e Brasília, mas após alguns encontros de orientação, incluímos também a cena do *rock* psicodélico na capital goiana e excluímos a capital federal. Os atores sociais que propusemos pesquisar foram a banda paulista Som Nosso de Cada Dia, o grupo carioca A Bolha, os artistas Lula Côrtes e Zé Ramalho do movimento, Udigrudi em Recife, e a banda Língua Solta e os artistas Adalto Bento Leal e Moka Nascimento, de Goiânia.

A escolha desses artistas ocorreu de maneira pessoal, por entendermos que tais atores sociais mereciam ter seus nomes lembrados e/ou redescobertos dentro de suas respectivas cenas musicais. O recorte temporal, a princípio, seria o final da década de 1960 e início da década de 1970, mas achamos pertinente delimitar somente a década de 1970 por ser um período em que surgiram muitos nomes no cenário musical psicodélico. Devido ao tempo e a importância da temática, ressaltamos a intenção futuramente em produzir uma tese de

doutorado aprofundando nossos estudos sobre o tema, dando maior ênfase para o cenário *underground* do rock goianiense.

Assim, esta dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, intitulado *Rock Psicodélico, Estados Não Ordinários de Consciência – ENOC, Enteógenos e Xamanismo*, realizamos uma breve explanação sobre o movimento *hippie* estadunidense, *rock* psicodélico e contracultura. Mesmo sendo assuntos já abordados por outros estudiosos, foi necessária essa pequena discussão para melhor situar nossa pesquisa a partir do que se passou a designar por *rock* psicodélico. Este teve seu crescimento maior nas décadas de 1960 e 1970.

Ainda no primeiro capítulo discutimos sobre os Processos Criativos, Estados Não Ordinários de Consciência – ENOC, Arte Visionária e Psicodélico. Essa discussão teve como objetivo apresentar os respectivos conceitos com o intuito de facilitar nossa compreensão sobre as músicas produzidas naquelas décadas, sob a influência de substâncias psicoativas ou enteógenas. Abordamos também os enteógenos mesoamericanos, andinos e ameríndios e suas origens, xamanismo indígena e ancestralidade e sua influência na contracultura estadunidense e no *rock* psicodélico. Assim, tivemos uma compreensão melhor sobre os enteógenos para podermos abordar especificamente a psicodelia nos capítulos seguintes.

No segundo capítulo, intitulado *Rock, Psicodelia e Tropicalismo*, analisamos algumas obras fonográficas de importantes bandas do *rock* psicodélico mundial lançadas em 1967, consideradas essenciais para a psicodelia. Nesse cenário, abordamos duas bandas apontadas pela crítica como precursoras da vertente psicodélica: Beatles e Pink Floyd, com seus álbuns *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* e *The Piper at The Gates of Dawn*, respectivamente. O intuito dessa análise foi mostrar a importância estética e poética desses álbuns e as influências que os mesmos exerceram sobre outros artistas e bandas. Escolhemos essas duas bandas, por considerarmos que ambas promoveram uma revolução sonora, estética e visual com seus trabalhos. Analisamos também outros fragmentos relevantes do *rock* psicodélico lançados nesse mesmo ano.

Também discutimos, ainda no segundo capítulo, sobre Tropicalismo e seus principais nomes e álbuns lançados em 1968, como o disco manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros fragmentos sonoros desse segmento. Investigamos ainda alguns dos mais relevantes nomes do *rock* psicodélico brasileiro que lançaram álbuns em 1968, como Os Mutantes e Ronnie Von. A intenção dessa investigação foi conhecer o que foi lançado no Brasil, naquele ano, dentro da sonoridade psicodélica.

A proposta em se discutir e analisar importantes artistas e obras fonográficas psicodélicas e tropicalistas lançadas em 1967 e 1968, teve como intuito conhecer melhor o cenário da psicodelia mundial e brasileira, para assim, adentrarmos em nossa discussão sobre o cenário *underground* da psicodelia brasileira na década de 1970 no capítulo seguinte.

No terceiro e último capítulo, intitulado O Cenário Underground da Psicodelia Brasileira na Década de 1970: Aspectos da Estética e Poética, apresentamos o cenário do *rock* brasileiro na década de 1970 e seus principais nomes, abordando os artistas que nos propusemos a estudar, como a banda Som Nosso de Cada Dia, com o álbum *Snegs* (1974), e o grupo carioca A Bolha, com seu álbum *Um Passo a Frente* (1973). Também investigamos e demos maior ênfase à obra *Paêbirú* (1975), de Lula Côrtes e Zé Ramalho, dois dos mais importantes artistas da psicodelia pernambucana e do movimento Udigrudi. Concluímos este estudo dissertando sobre o cenário *underground* do *rock* em Goiânia, na década de 1970, demonstrando alguns dos mais importantes nomes que compuseram e ajudaram a fomentar essa cena, como a banda Língua Solta e os artistas Adalto Bento Leal e Moka Nascimento.

CAPÍTULO 1 – Rock Psicodélico, Estados Não Ordinários de Consciência - ENOC, Enteógenos e Xamanismo

1.1 Movimento *Hippie*, Rock Psicodélico e Contracultura: uma breve introdução

Para uma melhor compreensão sobre contracultura é preciso compreender o contexto artístico e comportamental dos Estados Unidos da América na década de 1950, bem como a geração *Beat* (ou os *beatniks*), provavelmente, o primeiro movimento contracultural estadunidense. Os *beatniks* foram uma geração de artistas que produziram marcos da contracultura, como o livro *On the Road* (1957), de Jack Kerouac (1922-1969) e *Howl and Other Poems* (1956), do poeta Allen Ginsberg (1926-1997) – um dos grandes líderes do movimento *hippie* e um dos principais poetas daquela geração. Essas obras reverberaram nas décadas de 1960 e 1970, tendo influenciado diversos artistas nos mais variados campos de atuação. A contracultura levou a mudanças significativas nos ideais, nos valores e nos comportamentos, se opondo à cultura vigente de sua época (PINHEIRO, 2015, p. 35).

Sobre o movimento de contracultura da década de 1960, Carlos Pereira (1983, p. 22) afirma que esse possuía uma “[...] natureza extremamente radical, questionadora, e bastante ‘diferente’ se comparada às formas mais tradicionais de oposição ao *status quo*, sugere a idéia de que estamos de fato diante de algo situado fora da ou contra a cultura oficial”. A juventude daquela época estava “descrente do futuro e desencantada com o presente”. Eles buscavam “cair fora do sistema”, pois viam que a sociedade e a cultura vigentes estavam “doentes”. Por isso, utilizavam seus ideais e comportamentos para criar um mundo melhor, alternativo e *underground*³ (PEREIRA, 1983, p. 22).

A contracultura foi um movimento que surgiu nas classes altas e médias da juventude estadunidense e europeia. Essa juventude tinha acesso à educação e ao mercado de trabalho, mas não concordava com os valores e os pensamentos estabelecidos pela sociedade ocidental, questionando e rejeitando o predomínio da racionalidade científica. Essa recusa pela cultura estabelecida e seus princípios fez com que o termo *contracultura* fosse aceito por aqueles que se opunham à ordem dominante nas mais variadas camadas da sociedade (PEREIRA, 1983, pp. 23-24).

³Significa “subterrâneo”, em português. O termo é usado para designar uma cultura que foge dos padrões tidos como normais. *Underground* é um ambiente com cultura diferente, que não segue modismos, e geralmente, não está na mídia. Exista também a cultura ou movimento *underground*, que é formada por um grupo de pessoas que não está preocupada em seguir padrões comerciais, e pode ser chamado também de cena *underground*. A cultura *underground* está relacionada à música, artes plásticas, literatura e toda forma de expressão por meio das artes, principalmente por meio da cultura urbana contemporânea (SIGNIFICADOS, 2019).

De forma semelhante, Lorenzo Tozzi-Evola (2012, p. 2) entende a contracultura como um fenômeno social inspirado no comportamento de negação por parte de um determinado grupo ao padrão cultural tradicional ou *mainstream*⁴, tendo ocorrido, principalmente, nos Estados Unidos entre as décadas de 1960 e de 1970. O termo contracultura é atribuído a Theodore Roszak (1933-2011), historiador estadunidense e autor da obra *El nacimiento de una contracultura* (1968).

Obra com pontos semelhantes à de Roszak é *Tempos Interessantes*, de Eric Hobsbawm. Nesse livro, o historiador britânico relata sua visão pessoal sobre a década de 1960: “foram tempos extraordinariamente bem-vindos e extraordinariamente desconcertantes” (HOBSBAWN, 2002, p. 277). Foram tempos de luta e envolvimento político, foi uma época de rebelião e engajamento por mudanças contra o autoritarismo imposto pelo *establishment*.

Nesse mesmo período também houve um aumento do uso de substâncias psicoativas como expansores da mente. De acordo com Diogo Saes (2015, pp. 4-5), dois professores da Universidade de Harvard, Timothy Leary (1920-1996) e Richard Alpert (Ram Dass), lideraram pesquisas com a psilocibina e outros tipos de drogas que ativavam áreas do cérebro até então inacessíveis. Leary foi autor de livros como *A Experiência Psicodélica: um manual baseado no Livro Tibetano dos Mortos* (1963), *Turn On, Tune In, Drop Out*⁵(1965), *Flashbacks: LSD: a experiência que abalou o sistema* (1989) e *Your Brain is God*⁶(2001).

Leary foi professor em Harvard entre 1959 a 1963, tendo recebido destaque pela utilização de um método científico, no uso de psicoativos, para o tratamento psicológico. Nesse empreendimento, Allen Ginsberg foi um dos voluntários nos experimentos. Com o sucesso dos resultados, outras pesquisas foram realizadas, levando à substituição da psilocibina⁷ pelo LSD⁸. Esse, naquele período, foi amplamente divulgado e utilizado, sendo

⁴“*Mainstream* é um conceito que expressa uma tendência ou moda principal dominante. A tradução literal de *mainstream* é ‘corrente principal’ ou ‘fluxo principal’. Em português, *mainstream* designa um grupo, estilo ou movimento com características dominantes. Esse conceito está relacionado com o mundo das artes, principalmente com a música e a literatura. [...] Um conteúdo *mainstream* é considerado comercial e obtém uma grande divulgação por parte dos meios de comunicação. [...] O oposto de *mainstream* é *underground*, termo inglês que pode ser traduzido como subterrâneo, subsolo e clandestino” (SIGNIFICADOS, 2013).

⁵*Ligue, Sintonize, Caia Fora*. Tradução nossa.

⁶*Seu Cérebro é Deus*. Tradução nossa.

⁷Psilocibina é uma substância encontrada em fungos enteogênicos que pertencem ao gênero *Psilocybe*, *Panaeolus* e *Stropharia*. Existem cerca de 230 espécies de fungos do gênero *Psilocybe* e pelo menos 54 são encontrados no México e foram utilizados como alucinógenos pelas culturas pré-colombianas da Mesoamérica (CAROD-ARTAL, 2015, p. 45).

⁸LSD ou Dietilamida do Ácido Lisérgico é um derivado do alcalóide do fungo do centeio *Claviceps purpurea*. Foi sintetizado pela primeira vez em 1938 pelo químico suíço Albert Hofmann (1906-2008). Em 1943, Hoffmann ingeriu acidentalmente o LSD e experimentou diversas sensações sem precedentes por algumas horas, descobrindo assim os efeitos alucinógenos da droga extremamente potente em pequenas quantidades (CAMÍ; FARRÉ, 1996, pp. 5-6).

considerado um dos propulsores da psicodelia mundial. Sendo assim, Leary teve um papel fundamental na divulgação e no uso do LSD naquele contexto (TOZZI-EVOLA, 2012, pp. 5-6).

Outro importante nome da contracultura foi Aldous Huxley (1894-1963), autor de alguns dos mais importantes escritos da juventude contracultural, como *The Defeat of Youth*⁹, em 1918. Contudo, o romance que lhe conferiu fama foi *Brave New World* (Admirável Mundo Novo), de 1932, embora outro tenha sido fundamental para sua carreira por ter influenciado as gerações posteriores: *The Doors of Perception* (As Portas da Percepção), de 1954 (HUXLEY, 1983, pp. 6-7).

Nesse contexto histórico, o movimento *hippie* estadunidense, surgido especificamente em 1967 em São Francisco, na Califórnia, incendiou aquela sociedade e apresentou ao mundo novos atores contraculturais que marcariam a história social daquele país e do mundo. Os *hippies* pregavam uma ideologia de paz e amor, sendo, portanto, contrários à guerra e a favor do amor livre, sem culpa ou proibições. O uso de substâncias psicoativas fez parte dessa geração. Além disso, as cores também eram a marca do movimento, manifestadas em roupas extravagantes e veículos pintados com mensagens de esperança por um mundo melhor e mais igualitário.

Para Marcio Pinheiro (2010, p. 47), o dia 14 de janeiro de 1967 foi o marco do movimento *hippie*, pois nesse dia ocorreu, no Parque Golden Gate, em São Francisco, um evento intitulado *Human Be-In*. A atração contou com um público estimado em trinta mil pessoas, reunindo representantes das mais variadas vertentes, como os motoqueiros do *Hell's Angels*, os pacifistas do *Flower Power*, os defensores do despertar ecológico e os apoiadores do uso de drogas como expansores da mente e de uma política de caráter coletivo.

O estado da Califórnia se transformou no centro do movimento *hippie*. Para lá, se dirigiam jovens de diversas partes do país com o intuito de se juntarem aos milhares de *hippies* que inundavam a cidade de São Francisco, mais precisamente o bairro *Haight-Ashbury*, um antigo gueto negro que recebia a juventude branca e jovens artesãos. Pelo bairro, desfilavam figuras exóticas, cores psicodélicas, roupas e enfeites orientais, incenso e *patchuli*, sexo e muito *rock'n'roll* (MUGGIATI, 1984, p. 104).

Pinheiro (2010, p. 51) descreve que os *hippies* admiravam o *rock* psicodélico e nomes como Jefferson Airplane, Grateful Dead, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Beatles, The Doors, Pink Floyd, Joan Baez, Bob Dylan, dentre outros. Seguindo a filosofia de “liberação da mente” de

⁹ A Derrota da Juventude. Tradução nossa.

Timothy Leary, cultuavam a utilização de substâncias psicoativas como maconha, haxixe e LSD. Pinheiro (2015, p. 29) afirma que, através da música, houve um conjunto de experimentos, transgressões, rebeldias e celebrações por meio de grandes festivais, como o Festival de *Woodstock*¹⁰.

Também na década de 1960 surgiu o *rock* psicodélico, também designado como *acid rock*. Podemos compreender o termo *rock psicodélico* como a música produzida ou inspirada pelo uso de substâncias psicoativas, nesse caso, a mais utilizada na época: o LSD. Era bastante considerado o efeito de “expansão da mente” que essa droga proporcionava (SHUKER, 1999, pp. 244-245).

Com relação à performance dentro do *rock* psicodélico, Charles Brown (1992, p. 145 apud SHUKER, 1999, p. 245) afirma que “a ênfase é nos sons altos da guitarra e do cantor, embora as palavras em si não sejam muito importantes”. Porém, há algumas canções que contestam essa afirmação de Brown, como a música *White Rabbit* – uma balada psicodélica da banda estadunidense Jefferson Airplane (SHUKER, 1999, p. 245). Essa canção é uma releitura lisérgica inspirada no livro *Alice no País das Maravilhas*¹¹, com arranjo baseado na clássica *Bolero*, de Ravel (MERHEB, 2012, p. 161).

A estrutura musical do *rock* psicodélico se caracterizava pelo experimentalismo. Tal proposta exerceu forte influência na moda, nos pôsteres, nos projetos de gravação e nos efeitos visuais utilizados nos concertos ao vivo das bandas. A cena desse gênero musical se concentrou em duas cidades: São Francisco e Londres. Na capital inglesa, o estilo fundiu-se ao *rock* progressivo¹² de bandas como Yes, Emerson, Lake and Palmer e Pink Floyd (SHUKER, 1999, pp. 245-246).

Quando surgiu, o movimento *hippie* foi visto como uma esperança para milhares de jovens que viam nele um sentido para suas próprias vidas, mas alguns eventos ajudaram a acabar com esse sonho, como a chacina realizada em nove de agosto de 1969 por Charles Mason e seus seguidores contra o casal La Bianca e a atriz Sharon Tate, de 26 anos, então

¹⁰O Festival de *Woodstock* foi um dos mais importantes eventos de música da história, tendo sido realizado entre os dias 15 e 18 de agosto de 1969 numa fazenda na cidade rural de Bethel, no estado de New York. Diversos artistas participaram da atração, como Janis Joplin, Jimi Hendrix, Joe Cocker e outros (PINHEIRO, 2010, p. 50).

¹¹No original: *Alice in Wonderland*, publicada pela primeira vez em 1865, de autoria de Lewis Carroll, pseudônimo de Charles Dodgson.

¹²“*Rock* progressivo é um metagênero musical abrangente, intimamente relacionado e muitas vezes confundido com a música alternativa, a música independente e o *art rock*. [...] O *rock* progressivo associou-se inicialmente ao movimento de contracultura/underground existente entre meados e o final da década de 1960, particularmente no Reino Unido, logo tornou-se uma categoria de marketing, com diversas bandas alcançando sucesso comercial” (SHUKER, 1999, p. 243).

grávida do diretor polonês Roman Polanski. Segundo Mason, a inspiração para o crime estava no *White Album* (1968) dos Beatles e na faixa *Helter Skelter* (PINHEIRO, 2010, p. 50).

O Festival de Altamont, também em 1969, organizado pela banda Rolling Stones, terminou com quatro mortes. Além desses eventos, as mortes prematuras de Brian Jones (guitarrista do Rolling Stones) em 1969, de Jimi Hendrix e Janis Joplin em 1970 (ambos de overdose) e de Jim Morrison, vocalista do The Doors, em 1971, também colaboraram para o enfraquecimento da cena contracultural *hippie*. Outro fato que contribuiu para o fim do movimento foi a separação dos Beatles em 1970 (BIAGI, 2017, pp. 179-182).

Os surgimentos da contracultura, do movimento *hippie* e do *rock* psicodélico proporcionaram, para a juventude estadunidense e mundial, experiências inusitadas, como a expansão do uso de substâncias psicoativas como – além das já citadas - a mesalina¹³ e a maconha. No *rock* psicodélico, despontaram nomes que criaram suas músicas por meio dos Estados Não Ordinários de Consciência – ENOC.

Em relação ao processo criativo experimentado por esses artistas abordaremos, no tópico seguinte, o processo criativo, os ENOC, a Arte Visionária e a origem do termo “psicodélico”. Posteriormente, discutiremos sobre os alucinógenos mesoamericanos, andinos e ameríndios, seus usos e ritos, bem como o xamanismo e a ancestralidade indígena.

1.2 Processo Criativo, Estados Não Ordinários de Consciência – ENOC, Arte Visionária e Psicodélico

Ao nos debruçarmos sobre alguma atividade intelectual, artística ou musical, vários sentimentos nos envolvem, como medo, frustração, ansiedade, alegria, curiosidade e, também, a satisfação de se criar algo novo. O intuito do processo criativo é exteriorizar aquilo que está dentro de cada um de nós, aquilo que cada ser individual é capaz de produzir. As atividades criadoras, segundo a psicóloga Maria Novaes (1972, p. 106 apud SILVA, 2018, p. 32), têm a capacidade de “canalizar tensões, conflitos, sentimentos de frustração, de insatisfação ou de minusvalia”.

Para Novaes (1972, pp. 26-27 apud SILVA, 2018, p. 37), a criatividade pode ser compreendida como um conjunto de “habilidades características das pessoas criativas”. Tais habilidades são determinantes para delinear um comportamento criativo específico. De acordo

¹³Componente ativo do cacto *peyote*, ainda utilizado e ingerido por povos indígenas das planícies do sudoeste dos Estados Unidos, como os Huichol, Tarahumara e Cora. Os antigos Astecas, Toltecas e Chichimecas utilizavam o *peyote* com finalidades religiosas (INABA; COHEN, 1991, p. 139).

com a autora: “Se o indivíduo que tem tais habilidades será criador, dependerá de aspectos motivacionais e de traços temperamentais” (NOVAES, 1972, pp. 26-27 apud SILVA, 2018, p. 37). Porém, existem pessoas não artistas que, por meio dos Estados Não Ordinários de Consciência – ENOC, passaram a ter contato com as artes depois de experiências com substâncias psicoativas (ENSIGN, 2014 apud SILVA, 2018, p. 37).

De acordo com Matheus Moura Silva (2018, p. 33), para haver criação é preciso um agente criador, nesse caso, cada indivíduo precisa ser um criador. Mesmo que o ato de criar não seja uma capacidade objetiva, ela também não pode ser mensurada ou comprovada cientificamente. O processo criativo está presente nos seres humanos de forma individual, o que diferencia esse processo é a maneira como ele é expressado por cada um. Uns expressam sua criatividade por meio das artes, como na pintura ou na música, outros, por meio da gastronomia, da literatura e das ciências. Para Silva (2018, p. 33) “a criatividade está em praticamente tudo que o homem faz – e até mesmo em outros animais”. Podemos então afirmar que o que distingue o homem dos animais é sua consciência, seja ela ordinária ou não ordinária.

O ato de criar e os processos criativos estão intimamente ligados à consciência humana. A criação artística, realizada com a utilização dos ENOC, está diretamente relacionada ao que se entende por Arte Visionária. Conforme José Mikosz (2009, p. 115), Arte Visionária é “um fazer artístico onde a produção está condicionada às experiências advindas de estados não ordinários de consciência.” O artista maltês Lawrence Caruana por meio de seu Manifesto da Arte Visionária fala da importância do artista visionário e dos ENOC nos processos criativos.

Onde os surrealistas tentaram elevar o estado de sonho a uma realidade mais elevada (e oposição ao uso de narcóticos), o artista visionário usa todos os meios em sua disposição - mesmo com grande risco para si próprio - de aceder a diferentes estados de consciência e expor a visão resultante (CARUANA, 2001, p. 1 apud MIKOSZ, 2009, p. 115)¹⁴.

O propósito da Arte Visionária é “transcender o mundo físico, retratar visões que muitas vezes incluem temas espirituais e místicos ou, pelo menos, alicerçados em tais experiências” (MIKOSZ, 2009, p. 115). Esse tipo de arte não é um fenômeno novo, tendo ocorrido no passado diversos movimentos artísticos que se preocupavam nessa busca dentro da arte, movimentos esses relacionados às artes visuais como pintura, desenho, novas tecnologias da fotografia, cinema e computação. A obra dos visionários, como são chamados

¹⁴ Tradução nossa.

os que praticam esse tipo de arte, “é como uma janela para o mundo interior ou para ‘outros mundos’” (MIKOSZ, 2009, p. 116).

Como dito anteriormente, a Arte Visionária não é um movimento novo. Nesse sentido, Sarane Alexandrian realizou a classificação de alguns artistas que no passado produziam suas obras inspiradas não somente no mundo real (ALEXANDRIAN, 1973 apud MIKOSZ, 2009, pp. 116-117). Walter Schurian utilizou a designação Arte Fantástica para descrever a produção artística baseada na fantasia e na imaginação do artista (SCHURIAN, 2005, p.17 apud MIKOSZ, 2009, p. 117) Entretanto, na Arte Visionária, a produção artística sob os ENOC como meio de se obter visões inspiradoras está mais explícita do que nos processos da Arte Fantástica. Arte Visionária não se trata de frutos da imaginação ou da fantasia, “mas de visões consideradas legítimas na experiência do indivíduo” (MIKOSZ, 2009, p.117). Nessa perspectiva, os sonhos, por exemplo, não são considerados ENOC, somente os sonhos lúcidos: quando o indivíduo está consciente durante o sonho. A Arte Visionária também abrange a Arte Enteógena, que utiliza substâncias psicoativas para se atingir os ENOC. Nesta dissertação, não trabalharemos com as artes visuais em si, mas é interessante saber como funciona o processo criativo na Arte Visionária para compreendermos melhor como eram produzidas as músicas psicodélicas nas décadas de 1960 e de 1970.

Para analisarmos os ENOC, precisamos, primeiramente, distinguir os tipos de consciência e seus estados ordinários e não ordinários. Nos estudos sobre consciência há certa dificuldade de se conceituar o assunto e seus variados tipos. O psicólogo Walter Shanon (2002) apresenta três tipos básicos ou ordinários de consciência. O primeiro se refere à qualidade da consciência, sendo essa do tipo indiferenciada, presente tanto nos seres humanos como nos animais, ligada ao mundo exterior ou ao “mundo real”. O segundo tipo de consciência está relacionado a eventos internos, como pensamentos, sonhos, imagens mentais e devaneios. Essa é a que distingue o indivíduo e o mundo que o cerca. O terceiro tipo é o que conhecemos como autoconsciência, que é a capacidade de compreensão mental sobre as próprias produções como objeto, analisando-o e refletindo sobre ele e sua individualidade (SHANON, 2002, p. 269 apud MIKOSZ, 2009, p. 25).

Shanon (2002) também descreve mais dois tipos de consciência. O quarto tipo de consciência aparece nos ENOC, onde o indivíduo não consegue sentir essas experiências como sendo suas. Há uma independência e existência externa. Esse fenômeno acontece,

geralmente, com o uso de substâncias psicoativas como a *Ayahuasca*¹⁵. Há ainda um quinto tipo de consciência, na qual o indivíduo acredita não existir mais um eu subjetivo. Esse tipo de consciência está relacionado a uma superconsciência, também experimentada por meio da *ayahuasca* (SHANON, 2002, p. 269 apud MIKOSZ, 2009, p. 25).

Richard Maurice Bucke (1996) também apresenta alguns graus de consciência, dividindo-a em três. A primeira é a consciência simples, na qual “um cão ou um cavalo é tão consciente das coisas ao seu redor quanto um ser humano”. O segundo grau de consciência é a autoconsciência, em que o ser humano “torna-se consciente dele próprio como entidade distinta, separada do resto do universo”, estando relacionado à linguagem. O terceiro tipo é consciência cósmica, em que ele afirma que é “uma consciência do Cosmos, isto é, da vida e da ordem do universo”. Bucke afirma que, nesse último caso, ocorre uma elucidação intelectual do indivíduo. É o estado de júbilo e exaltação moral em que a pessoa desperta para o senso de imortalidade (BUCKE, 1996, p. 36 apud MIKOSZ, 2009, pp. 25-26)

Não nos deteremos em mais conceitos ou graus de consciência por entender que o mais importante é adentrarmos diretamente nos ENOC, haja vista que, a partir desse estado de consciência não ordinária, iremos tentar compreender o processo de composição ou criação de objetos ou músicas psicodélicas. O que chamamos de estados alterados de consciência são considerados, na realidade, segundo o arqueólogo David Lewis-Williams (2004, p. 125 apud MIKOSZ, 2009, p. 22), estados alternativos ou não ordinários de consciência. Para Lewis-Williams, a frase “estados alterados de consciências” é bastante útil, mas carrega em si “muita bagagem cultural”.

Ambos os estados de consciência carregam em si uma carga positiva com elementos agregadores capazes de produzir feitos maravilhosos, mas também apresentam elementos negativos. A consciência ordinária é generosa e ocorre nas diversas áreas do conhecimento sendo capaz de grandes feitos, mas também não está isenta de falhas. No caso da consciência não ordinária, em que se pode atingir um grau elevado de discernimento, lucidez e criatividade, também ocorrem algumas situações ilusórias e que pode induzir o indivíduo a cometer equívocos e erros (MIKOSZ, 2009, p. 22).

Segundo José Eliézer Mikosz (2007, pp. 1-2) “os seres humanos não são iguais quanto ao metabolismo, herança genética e tampouco são iguais em relação à percepção, inteligência ou grau de consciência”. Pode-se medir o grau de “normalidade” por meios de parâmetros em

¹⁵*Ayahuasca* é uma bebida enteógena composta da associação de duas plantas, a *Banisteriopsis caapi*, que contém as beta-carbolinas harmalina, harmalina e a tetrahydroharmina, e as folhas de um arbusto, a *Psychotria viridis*, que contém a N, N-dimetiltriptamina (DMT) (OTT, 1994 apud BIANCHI, 2005, pp. 319-320).

que se consegue perceber quando ocorre “um desvio da trajetória normal em direção à trajetória intensificada ou não ordinária da consciência”.

Mikosz (2007, pp. 1-2) também elencou quais práticas ou situações podem levar o indivíduo aos ENOC:

1. Nas pessoas que possuem estados particulares mentais adquiridos ou herdados como psicoses e esquizofrenias;
2. Em certas práticas místico-religiosas como longas meditações, ioga, jejuns, nas técnicas respiratórias, no entoar mantras, ouvir músicas específicas, batidas rítmicas de tambores, danças e rodopios como as dos Sufis e Dervixes, e movimentos corporais específicos como os usados por Gurdjieff e Feldenkrais;
3. Em experiências emocionais extremas como acidentes, sustos, proximidade com a morte, situações de emergência em geral, ou mesmo situações positivas de intensa alegria, amor, recompensa e reconhecimento, atos de abnegação e heroísmo, etc.;
4. Experiências de privação dos sentidos como ficar em um quarto escuro e isolado acusticamente, provocando em questão de horas algumas alucinações;
5. Em algumas doenças como febre alta, por exemplo;
6. Autoflagelo, como nas técnicas dos faquires;
7. Estados de excitação sexual, onde odores, sensibilidade à dor, temperatura e outras sensações associadas à consciência, ficam temporariamente alteradas;
8. Em pessoas sob efeito de psicoativos como: *psilocibina* presente em alguns cogumelos, DMT (*N,N-dimetiltriptamina*), LSD (ácido lisérgico), MDMA (Ecstasy), THC (*cannabis*), ácido ibotênico presente no cogumelo *Amanita Muscaria*, Mescalina presente no cacto *Peyote* e nos conhecidos como *SãoPedro*, entre outros.

Em nossa pesquisa, nos atentaremos ao último elemento elencado por Mikosz, no que tange aos efeitos causados pelo uso de substâncias psicoativas no processo criativo: a composição de músicas do *rock* psicodélico nas décadas de 1960 e de 1970. Não vamos abordar, com detalhes, a composição musical em si com o uso de ENOC, porém, analisaremos alguns álbuns que foram criados por meio dos ENOC e a importância dos mesmos para o contexto musical mundial e brasileiro. Primeiramente, mostraremos a origem do termo psicodélico para uma melhor compreensão etimológica utilizada para designar um dos estilos de *rock*. Em seguida, adentraremos nos conceitos de alucinógenos e enteógenos e suas utilizações pelos povos ancestrais mesoamericanos, andinos e ameríndios.

O termo psicodélico foi cunhado pelo psiquiatra britânico Humphry Osmond (1917-2004) em uma carta enviada ao seu compatriota, o escritor inglês Aldous Huxley, em 1956. Segundo Jonathan Ott (2000) Osmond propôs na carta o uso do termo *psicodélico*, em substituição à mescalina e outras substâncias psicoativas, com a seguinte frase: “Para penetrar no inferno ou ter um vôo angelical, basta tomar um pouco de psicodélico” (OTT, 2000, p. 96). Devido aos problemas de visão de Huxley, ele se confundiu com a palavra *psicodélico*, em resposta ao psiquiatra, propôs o uso de fanerotime¹⁶, como alternativa, com a frase: “Para que este mundo trivial seja sublime, tome meio grama de fanerotime” (HOROWITZ; PALMER, 1977 apud OTT, 2000, p. 96). Osmond adotou o termo psiquedélico e Huxley passou a utilizar psicodélico por essa ser a forma etimológica mais correta (OTT, 2000, p. 96).

Posteriormente, Osmond adotou a nomenclatura psicodélico e, em 1957, publicou o termo em um artigo científico sob o título *A Review of the Clinical Effects of Psychotomimetic Agents*¹⁷. Ainda naquele ano, o termo psicodélico foi apresentado publicamente num encontro da Academia de Ciências de Nova Iorque. Durante as décadas de 1950 e de 1960, Osmond participou de um grupo de terapeutas que estudavam os efeitos da mescalina e do LSD no tratamento da esquizofrenia. O termo psicodélico vem da composição de duas palavras gregas: *psykhe* ((ψυχή), que significa “mente” ou “alma”, e *deloun* (δηλοῦν), que significa “tornar visível”, “manifestar”. Seria algo como a manifestação da mente ou da alma. No sentido dos efeitos dos psicodélicos sobre a consciência humana, esse é o termo mais apropriado (HOROWITZ, PALMER, 1977 apud OTT, 2000, p. 96).

Com isso, encerramos este tópico. A seguir, abordaremos os enteógenos mesoamericanos, andinos e ameríndios. Também dissertaremos sobre as origens de alguns enteógenos, seus usos e os rituais em que eram utilizados.

1.3 Enteógenos Mesoamericanos, Andinos e Ameríndios: origens, usos e rituais

“Todas las cosas tienen veneno, y no hay nada que no lo tenga. Si una cosa es veneno o no, depende solamente de la dosis”.
(Paracelso¹⁸)

¹⁶*Fanerotime* foi uma palavra criada por Huxley para descrever o impacto das drogas que alteram a mente. Outro significado da palavra fanerotime é “aquela que manifesta paixão, gênio ou raiva” (OTT, 2000, p. 96).

¹⁷*Uma Revisão dos Efeitos Clínicos dos Agentes Psicotomiméticos*. Tradução nossa.

¹⁸Pseudônimo de Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim (1493-1541), considerado o fundador da toxicologia enquanto ciência. A esse estudioso também é atribuído o conceito básico de *toxicologia* (SHIBAMOTO; BJELDANES, 2014).

A afirmação de Paracelso revela que todas as coisas podem ser nocivas. O que as torna fatais ou não é a dose utilizada. As substâncias psicoativas estiveram presentes tanto na criação e quanto no fim do sonho *hippie*. A década de 1960 é considerada uma das mais criativas e inovadoras da história do *rock* mundial e a produção musical desse período foi rica, em termos de qualidade, principalmente no gênero do *rock* psicodélico. Inúmeras bandas e artistas criaram suas músicas sob o efeito de psicoativos. Não queremos aqui fazer uma apologia ao consumo de drogas e entorpecentes, mas queremos mostrar a qualidade estética e poética dos álbuns que foram produzidos naquele contexto.

Para isso, utilizaremos em nossa pesquisa um levantamento teórico-bibliográfico sobre as plantas com substâncias psicoativas dos povos mesoamericanos, andinos e ameríndios. Assim, buscaremos mostrar que as plantas psicoativas nativas da América já faziam parte da etnografia dos povos ancestrais antes da chegada dos colonizadores europeus. Essas substâncias alucinógenas sempre estiveram ligadas aos cultos religiosos, ao xamanismo e também como prática social dessas populações. Do ponto de vista etnobotânico, o continente americano possui uma riqueza incalculável, abrigando a maioria das plantas e animais com propriedades alucinógenas do planeta.

Para iniciarmos nossa discussão sobre os alucinógenos e sua utilização na década de 1960, Richard Schultes e Albert Hofmann (2000, p. 9) afirmam que a utilização de plantas alucinógenas, ou plantas que elevam a consciência, fazem parte da experiência humana há milênios. Os conhecimentos ancestrais dos povos mesoamericanos, andinos e ameríndios, despertaram recentemente, nas sociedades europeias e estadunidenses, o interesse nas propriedades das plantas com substâncias psicoativas. A modernidade tomou conhecimento da importância e significado dessas substâncias para a formação dos povos tradicionais da América e também na contribuição para a formação das sociedades atuais.

O antropólogo Peter Furst (1980, p. 72) afirma que, mesmo com a identificação botânica e química de mais de cem variedades na farmacopeia das plantas psicoativas de diferentes povos do mundo, a maioria delas se encontra na América. Além disso, há muito mais plantas com substâncias psicoativas a serem descobertas do que as já existentes. O mundo vegetal possui uma vasta quantidade de plantas, estimada em 800 mil espécies, nos dois hemisférios. Essa riqueza botânica tem despertado cada vez mais interesse nas plantas com substâncias psicoativas ou alucinógenas.

Schultes e Hofmann (2000, p. 9) afirmam que, a partir da década de 1960, houve um crescimento vertiginoso no interesse pelos alucinógenos, no seu possível valor e utilização na sociedade moderna industrial e urbanizada. Esses autores ainda mencionam que a utilização correta dessas substâncias pode trazer benefícios ao ser humano, mas em contrapartida, o uso das mesmas ainda não foi totalmente avaliado e, por isso, não podem afirmar que suas utilizações sejam seguras. Porém, como já dito, a humanidade e as comunidades tradicionais têm utilizado plantas e animais com efeitos psicoativos há muito tempo. Apesar de incertezas quanto ao uso, Schultes e Hofmann (2000, p. 9) descrevem os benefícios dos alucinógenos:

No entanto, os benefícios que poderiam ser obtidos com o uso correto dos princípios ativos dessas plantas para aliviar o sofrimento humano ainda não foram totalmente avaliados. Algumas plantas contêm compostos químicos capazes de alterar as percepções visuais, auditivas, táteis, olfativas e gustativas, ou de causar psicoses artificiais que, sem dúvida, são conhecidas e utilizadas pelo ser humano desde suas primeiras experiências com a vegetação ambiente. Os efeitos surpreendentes dessas plantas são muitas vezes inexplicáveis e misteriosos¹⁹.

Há dois séculos são utilizados diversos termos para designar as substâncias que, uma vez assimiladas pelo organismo humano, podem causar estados alterados de consciência. Segundo Santiago López Pavillard (2003, p. 2), atribuir a esses termos o significado de droga é incorreto. Outras designações como alucinógenos, psicodélicos, psicotomiméticos, psicotogênicos, visionários, dentre outros, têm sido utilizadas. Quando propusemos este estudo sobre as plantas e animais com propriedades psicoativas, o fizemos também com o intuito de compreender suas terminologias. A princípio, iniciaremos nossa discussão utilizando o termo alucinógeno.

De acordo com Francisco Javier Carod-Artal (2015, p. 43), “os alucinógenos são substâncias que uma vez ingeridas em doses não tóxicas, podem provocar um estado alterado do nível de consciência e induzir a uma percepção inexistente ou uma distorção do ambiente”²⁰. Carod-Artal (2015) ainda pondera que, ao longo da história, inúmeras sociedades isolaram substâncias alucinógenas retiradas de fungos, plantas e animais. As diversas civilizações que habitaram a Mesoamérica possuíam um enorme conhecimento acerca dos numerosos alucinógenos existentes, sendo capazes de manejar, de maneira segura, os diversos tipos de alucinógenos.

¹⁹ Tradução nossa.

²⁰ Tradução nossa.

Carod-Artal (2015, p. 43) destaca que há várias evidências, desde arqueológicas a etnográficas, que corroboram o uso de substâncias alucinógenas com fins mágicos, terapêuticos e religiosos pelas culturas mesoamericanas pré-colombianas. Nesse campo de elementos, o termo “enteógeno” designa um tipo de substância capaz de estimular o misticismo e a comunicação com as divindades. O objetivo dessas comunidades, com o uso de substâncias psicoativas, era atingir um estado de transe ou êxtase, obtendo assim, uma maior iluminação e abertura da mente.

Com relação ao termo “enteógeno”, Alexandre Camera Varella (2005, p. 10) afirma que essa nomenclatura foi a que mais se aproximou de uma compreensão “tradicional” ou “arcaica” dos alucinógenos. Esse termo foi proposto em 1979 por Gordon Wasson, um estudioso das religiões micólatras, pelos filólogos Carl Ruck e Danny Staples, pelo etnobotânico Jeremy Bigwood e por Jonathan Ott (RUCK et al., 1979 apud PAVILLARD, 2003, p. 2). Conforme Jonathan Ott (2000, p. 19), o termo “enteógeno” deriva de uma antiga palavra grega, que significa “tornar-se divino interiormente”. Esse vocábulo foi utilizado para designar estados de inspiração poética, profética e também para representar um estado enteogênico provocado pelo uso de plantas sagradas. Esse termo substitui os pejorativos “psicotomimético” e “alucinógeno”, relacionados a psicose ou alucinação. Já a palavra “psicodélico” está ligada à contracultura da década de 1960, tanto por meio da música quanto por meio da arte psicodélica, por isso não seria apropriado relacionar esse nome ao uso xamânico das plantas sagradas.

Tal definição é bastante coerente ao imaginarmos o que sentiram ou sentem as pessoas ao utilizarem, nos dias atuais, as plantas sagradas em ritos ou seitas religiosas, como a ayahuasca e o *peyote*. Mesmo assim, o termo alucinógeno tem sido mais utilizado por ser mais usualmente difundido, carregando uma carga emocional menor e um conceito mais abrangente (VARELLA, 2005, p. 10). Apesar dessa afirmação de Varella, utilizaremos, a partir de agora, o termo enteógeno para uma abordagem sobre as plantas com propriedades psicoativas e seus usos pelos povos ancestrais.

Mercedes De La Garza (2012, p. 34) afirma que 10% das espécies vegetais possuem alcaloides. Dentre eles, estão os psicoativos ou psicotrópicos, que são capazes de afetar a mente e alterar a percepção. Esses alcaloides psicoativos são os alucinógenos ou psicodélicos, os narcóticos, os depressores, os estimulantes e são encontrados em fungos, plantas e animais, sendo considerados sagrados para os mesoamericanos e também para muitos outros povos do mundo.

De La Garza (2012, p. 34) também entende os enteógenos como substâncias que eram utilizadas – e ainda são – para conduzir o indivíduo a estados de alteração dos níveis de consciência em cerimônias e rituais de cura. Sobre o mundo dos sacerdotes, adivinhos e médicos Nahuas e Mayas, essa investigadora aprofundou sua pesquisa no xamanismo, vocábulo que se refere aos fenômenos de alteração de consciência, às experiências oníricas e aos tranSES estáticos.

Já para Evan Schultes (1972, p. 4), o termo enteógeno especifica uma classe de psicoativos distinta dos estimulantes e calmantes. Essa autora ainda pondera que são utilizadas várias nomenclaturas, imprecisas e incompletas, para fazer referências às substâncias psicoativas. Nomes mais apropriados para se referir a alucinógeno seriam psicodélico, psicotomimético, psicodisléptico, esquizógeno, dentre outros.

Schultes (1972) também adverte que, para os povos nativos americanos, nenhuma dessas nomenclaturas tem sentido, pois eles o veem de outra maneira devido às suas relações diferentes com as substâncias psicoativas. Esses povos não viam essa experiência como uma alucinação ou ilusão - como os *hippies* viam -, mas sim como um fenômeno revelador da realidade última das coisas.

Diferentemente de drogas psicotrópicas que normalmente atuam somente para acalmar ou para estimular (tranqüilizantes, cafeína, álcool, etc.), os alucinógenos agem no sistema nervoso central para trazer um estado parecido com o de sonho, marcado, como Hofmann havia notado, por alteração extrema na esfera da experiência, na percepção da realidade, mudanças até mesmo de espaço e tempo e na consciência de si (SCHULTES, 1972, p. 4).

Na concepção de Varella (2005, p. 7), os psicoativos são organizados em classes, e esse modo de entendimento se deve muito ao pioneirismo do farmacólogo alemão Loius Lewin (1850-1929) no século XIX. Lewin apresentou uma categorização composta por cinco classes: os fantásticos, os excitantes, os sedativos, os euforizantes e os inebriantes. Disso, foram criadas três categorias distintas: os psicolépticos, psicoanalépticos e os psicodislépticos, que englobam os depressores, os estimulantes e os alteradores de consciência, respectivamente (CARNEIRO, 2002, p. 138 apud VARELLA, 2005, p. 7).

Diversas substâncias psicoativas encontradas nas Américas pertencem às cinco classes criadas por Lewin. O uso dessas substâncias teve maior divulgação e utilização no contexto social e xamânico das culturas ancestrais da Mesoamérica, dos Andes e povos indígenas da

Amazônia. Vários elementos dessas sociedades existem apenas em sua macrorregião e em mais nenhum outro lugar do planeta.

Varella (2005, p. 5) relata que o atual *pulque*²¹ mexicano não é mais feito como era antigamente, na cultura asteca. Grande parte do conhecimento ancestral dos atuais povos mexicanos se perdeu. O antropólogo Weston La Barre (1911-1996) afirma que algumas plantas astecas como o *aquiztli*, o *atlepatli*, o *mixitl*, o *quimichpatli*, o *tenxoxoli*, o *tlapatl*, o *tochtetepi* e o *tzintzinlapatl* continuam sem ser identificadas e têm, como principal fonte de consulta, os relatos do frade Bernardino de Sahagún (1499-1590) em sua *História General de Las Cosas de la Nueva Españã*, do século XVI. Contudo, alguns enteógenos ainda resistiram, como é o caso do *peyote* e dos cogumelos mágicos, que ainda são utilizados em rituais tradicionais de algumas poucas populações indígenas do México.

Para Carod-Artal (2015, p. 43), o continente americano, do ponto de vista antropológico e etnobotânico, é um lugar riquíssimo e com uma grande quantidade de enteógenos naturais, que podem ser encontradas em plantas, cipós, cogumelos, fungos, cactos, raízes, sapos, etc. Ao longo da história, várias sociedades, incluindo as mesoamericanas, utilizaram substâncias psicoativas em seus rituais. Carod-Artal (2015, p. 43) descreve como eram realizados esses rituais:

Drogas, bebidas e enemas²² rituais foram usadas em cerimônias sagradas em toda a Mesoamérica. Também era comum a utilização ou combinação de diferentes plantas psicoativas com elixires intoxicantes. Muitas destas substâncias foram utilizadas desde a época Olmeca (1200-400 a.C.). No entanto, se tem maiores informações sobre as sociedades Maia e Asteca, devido aos livros religiosos Maias (PopolVuh) e aos escritos dos primeiros cronistas do Séc. XVI sobre os Astecas.

²¹Bebida alcoólica tradicionalmente utilizada na Mesoamérica. É composta com o suco fermentado do agave, planta originária do México e das Antilhas.

²²Ritos em que se introduziam substâncias psicoativas e medicamentos líquidos no organismo por via retal.

Ilustração 1 – Fotografia de Cerâmica: Ritual Enema Maia



Fonte: CAROD-ARTAL, 2015, p. 44.

A partir de agora abordaremos as substâncias com princípios enteógenos, informando também onde são encontradas. O pesquisador Carod-Artal (2015, p. 43) comenta sobre algumas substâncias utilizadas pelos maias e astecas em seus rituais. Os maias (250-900 a.C.) consumiam uma bebida embriagante chamada *balché*. Essa bebida era a junção da casca de *Lonchocarpus longistylus* com mel de abelhas alimentadas com as flores de campanillas, ricas em ergina, substância da família do LSA (amida de ácido d-lisérgico), um ácido semelhante ao LSD (dietilamida do ácido lisérgico). O *balché* era utilizado em rituais de adivinhações e consulta aos espíritos. O teor alcoólico dessa bebida era baixo, sendo necessário ingerir grandes quantidades para se obter o efeito embriagante desejado.

Outra bebida alcoólica utilizada era o *chi*, a qual era obtida por meio da fermentação da seiva do *pulque*. Junto ao *pulque* eram consumidos os psicoativos e o tabaco silvestre mesoamericano (*Nicotiana rústica*). Essas substâncias também eram usadas nas práticas dos rituais enemas pelos maias com o intuito de alcançar um estado de transe mais rápido e com efeito mais duradouro (CAROD-ARTAL, 2015, p. 44).

Diversos relatos da época colonial, como o Código Florentino, descrevem o uso de enemas para tratar enfermidades e doenças do aparelho digestivo. Seu uso também está relacionado às cerimônias de alcance do êxtase por meio da embriaguez. Os enemas alcoólicos eram realizados com a utilização de seringas feitas de cabaças de abóbora e/ou argila. Acrescentavam-se outras substâncias psicoativas, introduzidas no ânus. Fazendo uma

comparação entre os ritos da mitologia romana e dos mesoamericanos, os cronistas espanhóis chamavam o deus Akan dos maias, de Baco (Dionísio), deus romano do vinho (CAROD-ARTAL, 2015, p. 44).

O antropólogo Peter Furst (1980, pp. 61-62), em seu livro *Alucinogenos y Cultura*, descreve alguns ritos enemas com substâncias psicoativas nas sociedades mesoamericanas, andinas e povos autóctones sul-americanos. Segundo esse autor, a seringa de borracha, utilizadas nos enemas, é uma invenção dos nativos sulamericanos. Além do frei Bernardino de Sahagún, Furst (1980) também menciona que outros cronistas descreveram os costumes dos povos nativos no século XVI. Eram utilizados nos rituais embriagantes com suco de tabaco, *ayahuasca* (*banisteriopsis caapi*) e *anadenathera* (*a. colubrina*), cujas sementes eram usadas no preparo de inalantes enteógenos e bebidas intoxicantes. Conta-se que essas substâncias eram utilizadas também para enemas no oeste da América do Sul.

Furst (1980) relata que dicionários antigos dos Quéchuas mencionam as seringas Huilca. O cronista ameríndio do século XVI, Felipe Huamán Poma de Ayala (1534-1615), descreve que os incas realizavam rituais enemas com sementes enteógenas. A arte pictórica da civilização Moche, mil anos anteriores aos incas, também mostram seringas enemas em suas pinturas. O frade Sahagún também relatou a utilização de enemas na medicina maia, mas não soube informar para qual finalidade eles foram empregados. Nas crônicas do Conquistador Anônimo, uma fonte importante da historiografia mexicana do século XVI, há descrições de rituais dos índios Huasteca de Veracruz. Eles se embriagavam com o *pulque* e também usavam essa substância intoxicante nos enemas retais (FURST, 1980, pp. 61-62).

Carod-Artal (2015, p. 45) explana que os mesoamericanos utilizavam cogumelos sagrados em seus ritos. O consumo ritualístico desses cogumelos se difundiu rapidamente nas culturas mesoamericanas, já que o culto aos cogumelos sagrados ocorreu em toda a região que seria o México e América Central, sendo utilizados há cerca de 3.500 anos. Cronistas do século XVI como Diego Durán (1537-1588), Bernardino de Sahagún (1499-1590) e Toribio de Benavente Motolinía (1482-1569) relataram o uso dos cogumelos sagrados pelos astecas em suas cerimônias religiosas. Esses cronistas tinham a missão de descrever o cotidiano dos povos mesoamericanos e suas práticas diárias.

Frei Bernardino de Sahagún, em seu livro *Historia de Las Cosas de Nueva España*, registrou o uso e as propriedades dos cogumelos sagrados:

Há algumas leveduras nesta terra chamadas teonanácatl. Eles são criados debaixo de feno nos campos ou pântanos. Eles são redondos e têm o pé alto,

delgado e redondo. Comidos tem um sabor desagradável; danifica a garganta e embebeda. São medicamentos contra a febre e gota. Tem que se comer dois ou três, não mais. Aqueles que os comem tem visões e sentem acelerar o coração, tem visões as vezes assustadoras e as vezes engraçadas. Aqueles que comem muitos deles provocam luxúria, embora sejam poucos. E os moços loucos e travessos dizem que tinham comido nanácatl (SAHAGÚN, 1985 apud CAROD-ARTAL, pp. 45-46).

Frei Sahagún também relatou sobre o *peyote*, um cacto globular e sem espinhos que contém mais de sessenta alcaloides alucinógenos da família dos feniletilaminas. Desses alcaloides, se destaca a mescalina. O uso do *peyote* por povos mesoamericanos e ameríndios tem mais de 5 mil anos. O *peyote* foi encontrado no México, em Cuatro Ciénegas, Coahuila, e na curva de Shumla, no Texas. O *peyote* também está associado a rituais e práticas xamanicas (SAHAGÚN, 1985 apud CAROD-ARTAL, 2015, p. 46).

O *peyote* foi consumido por diversas culturas mesoamericanas em seus ritos sagrados. Frei Sahagún afirma que o *peyote* foi perseguido e proibido pela Inquisição em 1720 (SAHAGÚN, 1985 apud CAROD-ARTAL, 2015, p. 46). Atualmente, os índios Tarahumaras, Tepehuanes e Huicholes do norte do México, bem como os Navajos e Comanches, do sul dos Estados Unidos, utilizam o *peyote* em rituais de cura e de comunicação com os espíritos.

Carod-Artal (2015, pp. 47-48) afirma que outras plantas e animais com propriedades psicoativas também foram utilizadas pelos povos mesoamericanos, como *ololiuhqui*, *salviadivinatorum*, *toloache*, *teotlaqualli* (comida divina) e as bufotoxinas, substâncias venenosas com propriedades enteógenas encontradas nas glândulas paratireóides presente em diversas espécies de sapos. Todas essas substâncias foram utilizadas pelos maias e astecas em suas práticas xamânicas, rituais espirituais e em seus cotidianos.

Schultes & Hofmann (2000, p. 124) mencionam outra substância psicoativa utilizada pelos povos indígenas sul-americanos, a *ayahuasca*, já mencionada anteriormente. Segundo esses autores, em quéchua, o nome “*ayahuasca*” significa “laço do carrasco” ou “vinha da alma”. É um enteógeno encontrado no extremo noroeste da América do Sul, sendo consumido pelos autóctones em rituais sagrados para libertar a alma do confinamento corporal, proporcionando assim, que o espírito viaje livremente fora do corpo e retorne quando quiser. O uso da *ayahuasca* também é muito difundido em meio aos ribeirinhos que vivem naquela região.

A *ayahuasca* tem uma ligação forte com os ritos xamânicos dos povos indígenas sul-americanos (SCHULTES; HOFMANN, 2000, p. 124). Atualmente, no Brasil, essa bebida é muito utilizada por comunidades alternativas que fazem uso do Santo Daime, como é

popularmente mais conhecido. A *ayahuasca* é uma mistura de duas plantas que se potenciam, provocando uma ação de sinergia, onde uma não poderia agir sem a outra (CARNEIRO, 2004, pp. 107-108).

Schultes e Hofmann (2000, p. 49) mencionam outra planta com propriedades psicoativas da América do Sul, a *Mimosa hostilis*, popularmente conhecida por jurema preta, idêntica ao *tepescohuite* (*M. tenuiflora*) do México. Essa planta cresce abundantemente na região das caatingas do leste brasileiro. Ela possui espinhos com cerca de 3 mm e sua vagem ou leguminosa tem cerca de 2,5 a 3 cm de comprimento. A raiz da jurema preta possui um alcaloide chamado nigerina, idêntico ao enteógeno *N, N-dimetiltriptamina*. A espécie *Mimosa verrucosa*, conhecida também como jurema branca, possui em sua casca uma substância psicoativa.

Segundo o folclorista Luís da Câmara Cascudo, a jurema é “a mais poderosa e cheia de tradições do encantamento indígena” (CASCUDO, 1978, p. 98 apud CARNEIRO, 2004, p. 108), tendo sobrevivido nas cerimônias do catimbó, principal herança da religiosidade indígena a permanecer na cultura brasileira; no toré, dança indígena ritual, e também no candomblé de caboclo, rito sincrético afro-indígena em que se fuma um cachimbo de tabaco e jurema (CARNEIRO, 2004, p. 108).

A jurema está também presente no imaginário brasileiro desde o século XIX por meio de obras literárias como *Iracema*, de José de Alencar. Nesse romance, narra-se a sorte da virgem dos lábios de mel, filha do pajé Araquém. A indígena Iracema (anagrama de “América”) é a detentora do segredo da jurema, planta do saber secreto xamânico. A jurema era servida como libação onírica aos guerreiros Tabajaras (CARNEIRO, 2004, p. 111).

Dentro da cosmogonia dos povos indígenas da América do Sul, o xamã Davi Kopenawa nos apresenta o enteógeno *yākoana*, utilizado por seu povo, o Yanomami. O pó da *yākoana* é fabricado a partir da resina retirada da parte interna da casca da árvore *Virola elongata*, que contém um poderoso alcaloide enteógeno, a *dimetiltriptamina* (DMT). A DMT apresenta uma estrutura parecida com a da serotonina, um neurotransmissor. Os efeitos psíquicos da *yākoana* são semelhantes aos do LSD. O pó da *yākoana* contém em sua composição vários ingredientes que possivelmente aumentam seu efeito, como as folhas secas, que são transformadas em pó da *maxarahana*, cinzas de cascas das árvores *ama hi* e *amat'a hi*. A sessão de xamanismo (*xapirimuu*, “agir como espírito”) do povo Yanomami é também chamada *yākoanamuu*, que significa “agir sob influência do pó de *yākoana*”. Embora

se utilize a expressão “beber” (*koai*), a *yãkoana* é inalada (ALBERT; MILLIKEN, 2009, pp. 114-116 apud KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 612).

Pedro Eugênio M. Ferreira e Rodrigo K. Martini (2001, p. 96) apresentam outra substância psicoativa muito utilizada e difundida na América Andina e no mundo: a coca. As grandes civilizações pré-colombianas dos Andes a utilizavam há mais de 4.500 anos, como descobriu-se por meio de escavações arqueológicas no Peru e na Bolívia. A coca é extraída da planta *Erythroxylon coca* ou coca boliviana. Ela cresce na forma de um arbusto ou em árvores ao leste dos Andes e acima da Bacia Amazônica. Portanto, é cultivada em clima tropical e em altitudes que variam entre 450 m e 1.800 m acima do nível do mar.

Segundo Ferreira e Martini (2001, p. 96), a palavra “coca” deriva de uma palavra aimará, “*khoka*”, que significa “árvore”. Para os incas, era uma planta sagrada, um presente do Deus Sol (Inti). Logo, é uma planta relacionada à “lenda de Manco Capac, o filho do sol, que desceu do céu sobre as águas do lago Titicaca para ensinar aos homens as artes, a agricultura e para presentear-lhes com a coca” (FERREIRA; MARTINI, 2001, p. 96). Antes da chegada dos colonizadores espanhóis à América, o uso da coca era restrito à nobreza do Império Inca. Contudo, no período colonial, o consumo da planta entre os povos indígenas se popularizou, mesmo com a oposição da Igreja Católica ao seu uso.

Ferreira e Martini (2001, pp. 96-97) afirmam que a popularização do uso da coca pelos Incas ocorreu no período colonial. Atualmente, ela é utilizada pelos peruanos, bolivianos e povos indígenas sul-americanos. No norte do Brasil a coca é conhecida como *epadu*. Diversas tribos da Bacia Amazônica, na fronteira entre Brasil, Colômbia e Venezuela mantêm o hábito de mascar o “*epadu*” ou “*ipadu*”. Os indígenas utilizam a coca pelo bem-estar e ação euforizante que a mesma proporciona. O uso da planta está intimamente relacionada à cosmovisão dessas populações autóctones. Os índios Tukanos chamam a coca de “*ahpi*”, que significa leite, leite materno e via láctea.

Os primeiros relatos europeus sobre o uso da coca são de 1499, de autoria de Américo Vespúcio (1454-1512), tendo sido publicados em 1507. O ato de mascar a folha da coca, pelos nativos sul-americanos, é semelhante ao estímulo provocado pela ingestão de altas doses de cafeína, porém, sem apresentar um estado de euforia. No entanto, esse rito dos nativos peruanos não foi reconhecido pelos conquistadores espanhóis e, em 1551, o Conselho Eclesiástico de Lima declarou a coca como uma “planta enviada pelo demônio para destruir os nativos”, e proibiu seu uso (FERREIRA; MARTINI, 2001, p. 97).

Como explicam Ferreira e Martini (2001, p. 97), os espanhóis acreditavam que a coca era um obstáculo na disseminação do cristianismo entre os nativos sul-americanos. Todavia, essa proibição não durou muito tempo, pois os hispânicos notaram que a mastigação da coca ajudava os indígenas a realizarem o trabalho árduo. O Rei Felipe II da Espanha (1527-1598), em 1569, declarou o ato de mascar a folha da coca como um hábito essencial para a saúde do índio. No final do século XVI, a coca foi introduzida na Espanha pelos colonizadores para fins medicinais, mas seu uso no país não se disseminou.

Em relação a outras substâncias psicoativas e excitantes, a cocaína, produzida a partir do extrato de folhas de coca, é considerada uma descoberta recente. Em 1855, o químico alemão Friedrich Gaedecke (1776-1840) conseguiu o extrato das folhas de coca, o *erythroxyline*. Em 1859, o químico alemão Albert Niemann (1834-1861) conseguiu isolar dentre os diversos alcaloides, o extrato da cocaína, com um percentual de 80%. Os outros alcaloides encontrados na folha da coca foram: nicotina, cafeína, morfina, tiamina, riboflavina e o ácido ascórbico. Porém, somente em 1898 foi descoberta a fórmula exata da estrutura química da cocaína. Em 1902, Richard Martin Willstätter (1872-1942), prêmio Nobel de Química em 1915, sintetizou a cocaína em laboratório, sob a forma de um pó branco cristalino, o cloridrato de cocaína (FERREIRA; MARTINI, 2001, p. 97).

Em 1863 o médico e químico Ângelo Mariani de Córsega (1838-1914) desenvolveu uma mistura de folhas de coca com vinho. Nasceu assim o *Vin Mariani*. Esse vinho foi muito apreciado por grandes personalidades da época, como Jules Verne, Thomas Edson, H. G. Wells e o Papa Leo XVIII. Três anos depois, John Stith Pemberton (1831-1888) inventou o *soft drink*, uma bebida isenta de álcool, seguindo os princípios religiosos da sociedade estadunidense do século XIX, apesar de esse *drink* conter, em sua formulação, cocaína e extrato de noz de cola. Essa bebida era utilizada como tônico para o cérebro e para o sistema nervoso central, surgia assim uma das bebidas mais conhecidas no mundo, a Coca-Cola. Atualmente, a cocaína foi substituída pela cafeína e, em 1906, o alcaloide foi retirado da fórmula. No entanto, ainda se utilizam as folhas de coca “descocainizadas” no preparo dessa bebida (FERREIRA; MARTINI, 2001, pp. 97-98).

Um alucinógeno não nativo da América e muito utilizado, desde a Antiguidade, é o cânhamo (maconha). O cânhamo é extraído da *Cannabis*, espécie herbácea da Ásia Central que possui três variedades distintas: *Cannabis indica*, *Cannabis ruderalis* e *Cannabis sativa*. Essa última variação é a mais conhecida e utilizada no mundo. Uma tradição indiana diz que os deuses deram o cânhamo à humanidade para a obtenção de deleite, coragem e para realizar

desejos sexuais potencializados. Nessa tradição, a *cannabis* é considerada um dos néctares divinos. Os indianos acreditam que a *cannabis* foi consagrada à deusa Shiva, sendo a bebida predileta de Indra, o deus do Céu no hinduísmo. Após venceram uma batalha contra demônios, os deuses deram o nome de *vijaya* (vitória) à *cannabis* em comemoração à vitória. Desde então na Índia, acredita-se que essa planta divina confere poderes sobrenaturais aos que a utilizam (SCHULTES; HOFMANN, 2000, pp. 92-93, 95).

A relação do homem com a *cannabis* existe há, aproximadamente, 10 mil anos. Logo, a cultura da *cannabis* é antiquíssima. A partir dela se produz a fibra do cânhamo. Óleo e suas sementes também são utilizadas como alimento. A *cannabis* possui substâncias psicoativas, sendo utilizada também na medicina tradicional e na farmacologia moderna para a cura de diversos tipos de doenças (SCHULTES; HOFMANN, 2000, pp. 92-94).

Acerca da fibra do cânhamo, existem datações de seu uso, na China, que remetem ao período de 4 mil anos antes de Cristo. No Turquestão foram encontradas cordas de fios feitas de cânhamo datadas por volta de 3 mil antes de Cristo, bem como em tumbas egípcias, datadas por volta de 3 mil a 4 mil antes de Cristo. Na Turquia, há registros de usos de cânhamo datados no final do século VIII a. C. Os assírios, no século IX a. C., já usavam a *cannabis* em forma de incenso. O livro sagrado *Zend-Avesta*, do século seis antes de Cristo, faz uma referência ao uso da resina intoxicante da *cannabis*. Na Antiguidade ocidental, o escritor grego Heródoto, por volta de 500 a. C., menciona o uso do cânhamo, assim como o poeta romano Caio Lucílio, em 120 a. C. (SCHULTES; HOFMANN, 2000, pp. 92-95).

Schultes e Hofmann (2000, p. 95) afirmam que a *cannabis* chegou à Europa pelo norte do continente. Há relatos sobre o cânhamo, na Inglaterra, que datam de 140-180 d. C. Nas colônias inglesas no continente americano, a planta chegou em 1606, no Canadá, e em 1611, na Virgínia. O cânhamo também foi introduzido nas colônias espanholas da América em 1545, no Chile, e em 1554 no Peru. Elisaldo Araújo Carlini (2002, p. 315) afirma que a *cannabis sativa* estava presente nas velas e no cordame das embarcações portuguesas que chegaram ao Brasil por volta de 1500. O outro termo para a substância é “maconha”, que nada mais é do que um anagrama de “cânhamo”. Em documento oficial do governo brasileiro de 1959, afirma-se que a *cannabis* foi introduzida no país em 1549 pelos negros escravos que escondiam as sementes em bonecas de pano, tendo seu uso se disseminado, posteriormente, entre os indígenas e os brancos.

O uso da *cannabis* pode ser feito das seguintes formas: resina (haxixe), natural (folhas trituradas) e o haxixe líquido (destilado oleoso). Esse último pode ser sorvido e injetado nas

veias. Schultes e Hofmann (2000, pp. 96-97) descrevem que, há cerca de 5 mil anos, o imperador e herbário chinês Shen Nung utilizava, como anestésico em cirurgias, a resina de cânhamo junto ao vinho. A medicina indiana também utilizava a *cannabis* como analgésico no tratamento de enfermidades venéreas, dores de ouvido e tuberculose. Na África, a *cannabis* era utilizada para disenteria e para estados febris.

Furst (1980, p. 26) apresentou descobertas arqueológicas sobre o primeiro enteógeno ameríndio fisiologicamente nocivo, a *Sophora secundiflora*, também chamado de “grão mescal”, embora não tenha relação alguma com o *mezcal*, o liquor mexicano. A *sophora* é um arbusto leguminoso com semente vermelha em forma de feijão, sendo nativo do Texas e do norte do México. A *Sophora secundiflora* parece ser uma das plantas enteógenas mais antigas do continente americano. Suas sementes possuem um alcaloide altamente tóxico derivado da quinolizidina chamado cistina, que, se consumido em doses elevadas, pode causar náuseas, convulsões, alucinações e até a morte por insuficiência respiratória. Essas sementes foram utilizadas com fins medicinais, estáticos, visionários e xamanísticos entre as tribos do sul dos Estados Unidos até as últimas décadas do século XIX, sendo posteriormente substituídas, nos cultos, pelo cacto *peyote*, menos agressivo e menos tóxico. Em 1539 ocorreu a primeira citação europeia à *Sophora secundiflora*, descrita por Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, que mencionou as sementes como objeto de troca entre ameríndios do Texas.

Ainda segundo Furst (1980, p. 9), arqueólogos encontraram vários depósitos de sementes de *Sophora secundiflora*, bem como artefatos ligados a ela e pinturas rupestres remanescentes dos cultos com o grão vermelho. Em Frightful Cave foi encontrado o primeiro indício de *Sophora secundiflora*, que remonta a 7.265 a.C. Suas sementes foram encontradas desse período até por volta do ano mil d.C. Posteriormente, as culturas ancestrais do deserto substituíram a *sophora*, basicamente, pelo cultivo do milho. A *sophora*, ao contrário do *peyote*, é extremamente perigosa, podendo causar loucura permanente e até a morte.

A *sophora* também está na mitologia dos Huichol, grupo étnico indígena mexicano localizado na região de Sierra Madre Occidental. Para esse povo, ela é considerada a personificação da figura de Kieri, um feiticeiro perigoso e temido. O Kieri era recitado pelos xamãs nos tempos antigos nas cerimônias com o cacto *peyote*, que possui flores brancas em forma de funil e vagens de sementes espinhosas (FURST, 1980, p. 236)

Furst (1980, pp. 237-238) afirma que o pesquisador Robert Zingg (1900-1957) identificou a Kieri como sendo a *Datura inoxia* (meteloides, toloache). O próprio Furst, juntamente com Barbara Myerhoff (1935-1985), entre 1964 e 1966, concordou que as

principais características da *Datura* eram as flores em forma de funil e as vagens em forma de sementes espinhosas ou “maçã de espinhos”. Os nomes científicos das duas espécies encontradas são *Datura inoxia* e *Datura stramonium*. Contudo, apenas uma parte da população dos Huichol concorda que a Kieri seja a *datura*. Outro pesquisador, Timothy Knab, relata que alguns Huichol afirmaram que o nome Kieri se refere a uma variedade chamada *solandra*, um gênero semelhante a *datura* tanto na composição química quanto na periculosidade.

Os primeiros cronistas espanhóis informaram que era utilizado, em rituais astecas de sacrifício humano, um analgésico à base de plantas para que as vítimas não sentissem dor. Alguns botânicos acreditam que a planta utilizada provavelmente seria a *datura*, mas não podem afirmar com precisão, embora ela possua efeitos analgésicos comprovados. Furst (1980) relata que, desde o século XVI, surgiu a dúvida envolvendo esse misterioso enteógeno. Muito provavelmente se a *solandra* e *datura* partilham das mesmas propriedades analgésicas, certamente uma ou outra foram utilizadas nos rituais astecas (FURST, 1980, p. 239).

O antropólogo canadense Jeremy Narby (2018, p. 48) ressalta que nem todos os povos ancestrais utilizam de plantas e animais com substâncias psicoativas em seus rituais xamânicos. Na Amazônia, por exemplo, existem algumas formas de xamanismo que se baseiam em técnicas que excluem o uso dos psicoativos. Mas na parte ocidental da floresta, onde estão localizados o Peru, Equador e Colômbia, a imensa maioria dos povos indígenas utiliza uma variedade considerável de plantas enteógenas, sendo a *ayahuasca* a mais usada.

Conforme apresentamos, a utilização de substâncias enteógenas esteve presente em diversas sociedades ancestrais, fazendo parte de seus ritos, celebrações e festividades, incluindo, claro, as sociedades no continente americano. Dentro dessa cosmovisão, das culturas consideradas pela sociedade moderna como “arcaicas”²³, uma das figuras mais importantes é o xamã, responsável pelos rituais de cura e de ligação com os espíritos e os antepassados. Discutiremos a seguir sobre o xamanismo e a ancestralidade nas sociedades mesoamericanas, andinas e ameríndias. Bem como a influência das culturas ancestrais na contracultura hippie e psicodelia.

1.4 Xamanismo Indígena e Ancestralidade

²³ Ressaltamos que esse termo é um equívoco devido à atualidade dessas culturas.

O xamanismo é uma das mais antigas formas de conhecimento ancestral existente. Em diferentes locais do mundo, diversas sociedades utilizaram e ainda utilizam práticas e ritos xamânicos. A importância desses ritos e do uso de substâncias psicoativas para essas comunidades está intrinsecamente relacionada à cultura, à tradição, ao misticismo, à religião e ao modo de vida desses povos. Os povos da floresta - no caso dos indígenas sul-americanos, em específico -, têm uma relação de cumplicidade com as plantas, uma verdadeira simbiose, já que a floresta é de uma riqueza imensurável, com uma variedade infinita de espécies que coexistem entre si e que, em sua grande maioria, só existem nesses locais.

De acordo com Schultes e Hofmann (2000, p. 7), as plantas e os vegetais foram as primeiras formas de vida na Terra, servindo de base para o desenvolvimento de formas superiores de vida, como o reino animal e o ser humano. Somente há poucas décadas os europeus e os estadunidenses somente se deram conta da importância das plantas psicoativas na formação dos povos nativos e de suas culturas. Essas plantas são compostas por substâncias benéficas que podem, inclusive, ser utilizadas na farmacopeia moderna. Com isso, nos últimos anos aumentou o interesse no mundo pelos enteógenos e plantas ancestrais com princípios psicoativos.

Sergio Dario Seibel e Alfredo Toscano Junior (2001, p. 7) defendem que o uso de substâncias psicoativas sempre existiu ao longo da história da humanidade e essa utilização vem adquirindo significados muito distintos. Desde épocas remotas as sociedades têm procurado, em substâncias oferecidas pela natureza, maneiras de alívio mental, cura e revigoramento físico, bem como formas de aproximação do divino e de práticas místicas.

[...] a relação do homem com substâncias psicoativas é bastante antiga, ou, melhor dizendo, ancestral. Assim, mostra-se equivocada a idéia de que a presença das “drogas” é um evento novo no repertório humano. Na verdade, trata-se de uma presença contínua no tempo e que envolve não somente medicina e ciência, mas também magia, religião, cultura, festa e deleite (SEIBEL; TOSCANO JUNIOR, 2001, p. 7).

O historiador espanhol Antônio Escohotado (2004, p. 10) afirma que, nas culturas de caçadores-coletores, “os sujeitos aprendem e reafirmam sua identidade cultural passando por experiências com alguma droga psicoativa”. Além disso

[...] antes de o sobrenatural se concentrar em dogmas escritos, e de castas sacerdotais interpretarem a vontade de qualquer deus único e onipotente, o fulcro de inúmeros cultos era o que se percebia em estados de consciência alterada, e foi-o precisamente a título de conhecimento *revelado*. As

primeiras hóstias ou formas sagradas eram substâncias psicoativas, como o *peyote*, o vinho ou certos cogumelos (ESCOHOTADO, 2004, pp. 10-11).

Nesse período, as substâncias psicoativas eram inerentes à religião, à medicina e à magia, e os xamãs eram a mais antiga fusão dessas três dimensões. Assim, essas figuras eram os detentores de todo o conhecimento e práticas rituais do seu povo (ESCOHOTADO, 2004, p. 12).

Segundo De La Garza (2012, p. 17) o termo *xamã* procede da linguagem dos Evenki, um pequeno grupo de caçadores e pastores de rena da Sibéria. Esse termo passou a ser usado de forma generalizada para designar *curador, feiticeiro, mago e médico-bruxo*, sujeitos (ou ofícios) não pertencentes às religiões institucionalizadas ou modernas. No xamanismo, o xamã é o responsável por realizar as práticas rituais e extáticas, sendo capaz de controlar os sonhos e de separar espíritos dos corpos. O xamã possui conhecimento sobre as imagens oníricas e, para exercer suas atividades, utiliza plantas e animais com substâncias psicoativas.

Narby (2018, pp. 9, 22), pesquisador do povo Ashaninka (localizados no vale dos Pichis na Amazônia peruana), argumenta que o termo “xamanismo” foi uma invenção dos antropólogos com o intuito de classificar as práticas menos compreensíveis dos povos “primitivos”. Concordando com De La Garza (2012), Narby (2018) defende que a palavra “xamã” é de origem siberiana, porém, com etimologia incerta. Na língua tungústica, *samané* quem toca um tambor, entra em transe e tem a habilidade de curar pessoas. No início do século XX, os antropólogos ampliaram a utilização do termo siberiano para outras populações ancestrais que também possuem a figura do xamã, localizadas em diferentes regiões do planeta, como Indonésia, Uganda, Polo Norte e Amazônia.

Mircea Eliade (2002, p. 14) registra que, desde o início do século XX, os etnólogos têm utilizado alguns sinônimos para o termo *xamã*, como *medicine-man*, feiticeiro e mago. Poderiam se acrescentados a essa lista os termos, em português, curandeiro e pajé. Tais palavras designam os indivíduos com prestígio mágico-religioso encontrados nas sociedades ditas “primitivas”. A mesma terminologia foi utilizada, para os povos ditos “civilizados”, para designar o xamanismo indiano, iraniano, germânico, chinês, e inclusive o babilônico.

Eliade (2002, pp. 14-15) afirma ainda que, para se evitar equívocos de interpretação, limitou-se o uso do termo “xamã”, haja vista que o xamã também é considerado um mago e um *medicine man*, e cabe a ele realizar curas por meio de seus ritos. Nessa perspectiva, o xamã é um psicopompo (condutor das almas), podendo ser ainda considerado um sacerdote, místico e poeta.

Com relação ao xamanismo, em sentido estrito, Mircea Eliade (2002, p. 15) o descreve assim:

O xamanismo *stricto sensu* é, por excelência, um fenômeno religioso siberiano e centro-asiático. A palavra chegou até nós através do russo, do tungue saman. Nas outras línguas do centro e do norte da Ásia, os termos correspondentes são o iacutoojun, o mongol bügä, bögä (buge, bü) e ugadan (cf. também o buriateudayan e o iacutoudoyan, “a mulher-xamã”), o turco-tártaro kam (altaico kam, Gam; mongol kami etc.). [...] Em toda essa imensa área que compreende o centro e o norte da Ásia, a vida mágico-religiosa da sociedade gira em torno do xamã. O que não quer dizer, evidentemente, que ele seja o único manipulador do sagrado, nem que a atividade religiosa seja monopolizada pelo xamã. Em muitas tribos, o sacerdote-sacrificante coexiste com o xamã, sem contar que todo chefe de família é também chefe do culto doméstico. Contudo, o xamã é sempre a figura dominante, pois em toda essa região, onde a experiência extática é considerada a experiência religiosa por excelência, é o xamã, e apenas ele, o grande mestre do êxtase. Uma primeira definição de um fenômeno tão complexo e talvez o menos arriscado seria o seguinte: o xamanismo é a técnica do êxtase.

Nas sociedades mesoamericanas, andinas e ameríndias as substâncias psicoativas eram usadas para estimular o misticismo e a comunicação com as divindades. O intuito era atingir o transe e uma maior iluminação e abertura da mente. Tal estado de alteração da mente e da consciência tinha, como base, a desorientação no tempo-espaço com o intuito de se atingir o êxtase e a paz interior. Durante o transe se tinha visões e contatos com a natureza, com as divindades e com os mortos.

Schultes e Hofmann (2000, p. 14) afirmam que as alterações psíquicas e os ENOC provocados pelo uso de enteógenos proporcionam um distanciamento do mundo familiar, ações segundo outras regras e a percepção de outra dimensão e tempo-espaço. Embora a maioria dos enteógenos esteja presente nas plantas, muitos deles derivam de substâncias do reino animal, como de rãs, sapos e peixes. Há ainda aqueles que são de origem sintética, como é o caso do LSD (dietilamida do ácido lisérgico), TMA (trimetoxi-anfetamina) e DOB (dimetoxi-4-bromo-anfetamina).

O uso indígena dos enteógenos apresenta um aspecto fundamental e inseparável das práticas médicas. Os xamãs utilizavam as plantas e substâncias enteógenas para tratar enfermidades, exercendo um papel importante na terapêutica das sociedades indígenas.

Como os alucinógenos permitem ao curandeiro e, às vezes, ao próprio doente, estabelecer uma comunicação com este universo sobrenatural, eles são os remédios mais importantes da farmacopéia tradicional, o medicamento por excelência. O seu papel é muito mais importante do que o

dos remédios que exercem uma ação física direta. Eles se tornaram pouco a pouco o fundamento da terapêutica na maior parte, se não na totalidade, das sociedades primitivas (SCHULTES; HOFMANN, 2000, p. 14).

De acordo com Furst (1980, p. 19) a etnologia indígena nos ensinou que os sistemas simbólicos dos povos caçadores são essencialmente xamânicos e compartilham muitas características de tempo e espaço, sugerindo suas origens históricas e psicológicas comuns. No xamanismo, o xamã personifica diversos papéis junto ao seu povo, mas a experiência extática é realizada somente por ele. O xamã é vidente, visionário, mágico, poeta, cantor, artista, profeta da caça e do clima, preservador das tradições e curandeiro de enfermidades físicas e espirituais. É também o guardião ou protetor do equilíbrio físico e psíquico de um grupo, sendo instruído, misticamente, para desenvolver a iniciação, o treinamento e o transe extático.

Ainda segundo Furst (1980, pp. 19-20), não há dúvida de que o xamanismo é bem antigo. Evidências arqueológicas sugerem que exista algo muito semelhante às religiões xamânicas de caçadores modernos há mais de 50 mil anos entre os povos neanderthais da Europa e Ásia. Esse autor sugere que as práticas do xamanismo descritas como as “técnicas arcaicas de êxtase” – termo utilizado por Mircea Eliade (2002, p. 15) - existam desde os primórdios da própria religião, utilizando-se do potencial psicodélico do ambiente natural existente ao redor das comunidades ditas “primitivas”.

Com relação aos ritos xamânicos, alguns xamãs não utilizam substâncias enteógenas em seus ritos a fim de atingir o êxtase, mas que, por meio dos psicoativos, se obtinha uma maior efetividade para se chegar a esse estado.

Nem todos os xamãs usam intoxicação com plantas para obter êxtase, mas toda prática xamânica visa ganhar ascensão ao êxtase. As batidas do tambor, a manipulação da respiração, penitências, jejuns, ilusões teatrais, abstinência sexual - todos são desde muito tempo respeitados métodos para adentrar no transe necessário para o trabalho xamânico. Ainda, nenhum desses métodos é tão efetivo, tão antigo, e tão surpreendentemente forte como o uso de plantas que contêm compostos químicos que produzem visões (MCKENNA, 1992, p. 6 apud VARELLA, 2005, p. 41).

Com uma perspectiva semelhante, Antônio Escotado (2004, p. 12) defende que o xamanismo é uma instituição disseminada por todo o planeta e, por meio de técnicas de êxtase, o xamã (homem ou mulher) é impulsionado a um elo entre o comum e o

extraordinário, e essa ligação serve tanto para adivinhações quanto para as cerimônias religiosas, curativas e terapêuticas.

A antropóloga Esther Langdon (1996, p. 29 apud BARABAS; BARTOLOMÉ, 2013, p. 32) afirma que “o xamanismo é uma importante instituição nas sociedades nativas da América do Sul”. Conforme essa pesquisadora, o principal objetivo do xamanismo é revelar e trabalhar com as forças existentes por trás dos eventos cotidianos das comunidades indígenas. O xamã desenvolve um importante papel ao interagir com essas energias utilizando as experiências extáticas através dos sonhos, dos transe por meio de substâncias enteógenas ou de outras técnicas que o induzam a isso. Com isso, o xamã se torna o mediador entre o universo humano e o universo extra-humano. Esse poder do xamã é a origem da própria cultura.

Na cosmogonia do povo Yanomami, o líder e xamã Davi Kopenawa e o antropólogo francês Bruce Albert - responsável pela transcrição da narrativa do xamã, descrevem o surgimento do primeiro xamã e do ritual de cura com o *yākoana*.

Omana buscou uma árvore *yākoana hi* na floresta e disse ao seu filho: “Com esta árvore, você irá preparar o pó de *yākoana*! Misture com as folhas cheirosas *maxarahana* e as cascas das árvores *ama hi* e *amat^hahi* e depois beba! A força da *yākoana* revela a voz dos *xapiri*, Ao bebê-la, você ouvirá a algazarra deles e será sua vez de virar espírito! Depois, soprou *yākoana* nas narinas do filho com um tubo de palmeira *horoma*. Omana então chamou os *xapiri* pela primeira vez e disse: “Agora, é sua vez de fazê-los descer. Se você se comportar bem e eles realmente o quiserem, virão a você para fazer sua dança de apresentação e ficarão ao seu lado. Você será o pai deles. Assim, quando seus filhos adoecerem, você seguirá o caminho dos seres maléficos que roubaram suas imagens para combatê-los e trazê-las de volta! Você também fará descer o espírito *japim ayokora* para regurgitar os objetos daninhos que você terá arrancado de dentro dos doentes. Assim você poderá realmente curar os humanos! – o uso da *yākoana* lhe ensinou a ver os espíritos que acabara de trazer à existência. Nossos maiores continuaram a seguir o rastro de suas palavras até hoje. Por isso continuamos a beber *yākoana* para fazer os *xapiri* dançar. Não fazemos isso à toa. Fazemos porque somos habitantes da floresta, filhos e genros de Omana (KOPENAWA; ALBERT, 2015, pp. 84-85).

Os yanomami não se tornam xamãs comendo da carne de caça ou das plantas de suas roças, mas sim graças às árvores da floresta. Assim como foi descrito acima, o pó da *yākoana* é retirado da seiva das árvores *yākoana hi* e, por meio dela, os xamãs fazem com que as palavras dos espíritos sejam reveladas e se propaguem. Também é relato que o pai da *yākoana* é *Yākoanari*, e sua imagem continua habitando onde Omana fez seu filho Pirimari ter a primeira experiência com a *yākoana*. “*Yākoanari* é um antepassado de verdade, um espírito

muito poderoso. Nas palavras dos brancos, é o dono da *yãkoana*” (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 136).

No trecho acima, o xamã Davi Kopenawa e o antropólogo Bruce Albert (2015) descreveram a cosmovisão do povo Yanomami e sua relação de respeito com as substâncias psicoativas em seus ritos sagrados e de contato com o mundo dos espíritos. O interessante é a ligação muito forte do indígena com o espiritual, e isso vai além do transe. Esse elo está intimamente relacionado ao contato do povo Yanomami, por meio do xamã, com seus antepassados e espíritos. Portanto, é claramente perceptível que as plantas psicoativas exercem um papel muito importante no contexto cultural e ritual dos povos da floresta.

A herança ancestral dos enteógenos resistiu ao longo da história e se manteve presente nas sociedades ameríndias. Esse legado deixado pela cultura dos povos mesoamericanos, andinos e ameríndios é de grande valor. Os ritos, os cultos, as plantas e os animais com propriedades psicoativas foram disseminados para diversas outras culturas e sociedades. O movimento *hippie* também utilizou, em sua filosofia, alguns ritos xamânicos e conhecimentos ancestrais sobre os enteógenos. A década de 1960 foi um dos períodos, do século XX, em que mais se consumiu substâncias psicoativas.

O uso desses elementos pelos *hippies* teve uma forte ligação com os povos ameríndios e mesoamericanos, a começar pela mescalina. Carlos Castañeda (2016), em seu livro *A Erva do Diabo*, relata sua experiência psicodélica com o *peyote* sob orientação de um índio Yaqui chamado Don Juan. As “plantas de poder”, mencionadas por Castañeda, exerceram uma forte influência na cultura *hippie* e no movimento psicodélico. Na música, os enteógenos colaboraram para as chamadas “viagens lisérgicas”.

O cantor, compositor e poeta Jim Morrison, fundou no final dos anos 1960, na Califórnia, a banda de *rock* psicodélico The Doors. O nome foi inspirado no livro *As Portas da Percepção*, de Aldous Huxley, onde o autor narra sua experiência pessoal com a mescalina. O escritor inglês escolheu o experimento com o *peyote* por causa de seu uso ritual e sagrado dentro das religiões dos índios americanos (HUXLEY, 2002, p. 7).

Segundo Huxley (2002, p. 7) Jim Morrison conferia às suas experiências com a mescalina e o LSD um caráter sagrado inspirado no xamanismo dos povos ameríndios. Morrison, aliás, ia com seus amigos ao deserto para terem experiências enteógenas com o *peyote* e a maconha. Ele se inspirava nos mitos indígenas e buscava, nos ritos xamânicos, um canal de percepção para se ter contato com o mundo espiritual e o sagrado (ASSIS, 2015, p. 15). Sobre os efeitos da mescalina na mente humana, Huxley (2002, pp. 20-29) escreveu:

A mescalina aviva consideravelmente a percepção de todas as cores e torna o paciente apto a distinguir as mais sutis diferenças que, sob condições normais, ser-lhe-iam totalmente imperceptíveis. Poder-se-ia dizer que, para a Onisciência, os chamados caracteres secundários das coisas seriam os principais... [...] muitos místicos percebem cores de uma intensidade preternatural, não só em seu mundo interior como também no das coisas objetivas que os rodeiam... [...] De modo geral, quem toma mescalina descobre um mundo interior tão claramente definido, tão axiomáticamente infinito e sagrado quanto aquele mundo exterior transfigurado que eu havia visto de olhos abertos.

Luiz Carlos Maciel (2007), em seu ensaio intitulado *O tao da contracultura*, faz um relato do uso das substâncias psicoativas utilizadas nas culturas tradicionais e na contracultura *hippie*:

As drogas que na contracultura tiveram mais prestígio são o tipo de drogas que as culturas tradicionais consideram sagradas. São as drogas alucinógenas, drogas como o *peyote*, o aiuasca e finalmente a grande descoberta tecnológica do século XX, comparável à bomba atômica, que é o famoso LSD... A liberdade e esse espaço novo, esse espaço virgem que as drogas abriram é que levaram essa geração àquilo que se chamou [por Timothy Leary] de drop-out, que significa “cair fora”. Você “cai fora” do mundo organizado tal como ele se apresenta para criar um outro mundo. Um mundo diferente, com valores diferentes. Um mundo em que possa ser feita uma saudável subversão total de todos os valores. O drop-out foi a característica fundamental da organização social da contracultura. Aqui a contracultura se contrapõe a todas as soluções tradicionais para o conserto da sociedade... Os *hippies* queriam paz e amor, eles não queriam brigar com ninguém. Eles só queriam ser deixados em paz para organizar a própria vida e fazer o que quisessem dessa vida. Então, mais uma vez aqui, não há transgressão, não há confronto, não há choque. Há uma marginalização, sem dúvida nenhuma... [da] “Sociedade Alternativa”. Esse que é o sentido da sociedade alternativa; é uma sociedade em que você escolhe em detrimento da sociedade estabelecida (MACIEL, 2007, pp. 70-71).

Naquele contexto, as drogas psicodélicas encontraram campo fértil para sua disseminação. Um dos grandes nomes do período, Timothy Leary, mencionando anteriormente, desenvolveu algumas pesquisas com humanos utilizando os psicoativos. Nesses estudos, ele se preocupava em preparar a ambientação adequada e propícia para as viagens psicodélicas. Esse tipo de ambientação era realizado para se evitar as *badtrips* - experiências negativas com as drogas (SAES, 2015, p. 11).

Com o intuito de repassar seu conhecimento com os enteógenos e proporcionar um entendimento alternativo do mundo, Leary também relatou sua primeira experiência com os

cogumelos do México. Segundo ele, essas substâncias faziam com que “as cores e as formas se tornassem vivas e mais definidas” (LEARY, 1989, p. 37 apud SAES, 2015, p. 11), proporcionando que a observação simples de objetos trouxesse significados até então jamais vistos. Ao descrever os ritos xamânicos dos povos mesoamericanos, Leary o fez com propriedade, pois vivenciou os efeitos alucinógenos em seu próprio corpo. Sua credibilidade junto à juventude estadunidense fez com que a influência dos enteógenos indígenas estivesse bastante presente no movimento *hippie*. As práticas xamânicas, o que incluía as músicas e danças, também foram fortes no contexto cultural e ideológico do movimento *hippie*.

Os ritos xamânicos descritos anteriormente mostram como os povos ancestrais utilizavam as substâncias psicoativas. Os enteógenos ameríndios exerceram fascínio na juventude *hippie* e contracultural. Também houve naquela época uma busca por essas substâncias como forma de inspiração para a criação das músicas psicodélicas. Nesse período, surgiram várias bandas e artistas que produziram a maioria de suas músicas sob o efeito de enteógenos ancestrais e também drogas psicoativas de origem sintética, como o LSD. O que se produziu no final da década de 1960 e início da década de 1970 foi o que se intitulou de *rock* psicodélico.

No próximo capítulo, abordaremos especificamente os anos de 1967 e 1968, e algumas importantes obras fonográficas produzidas no cenário da psicodelia mundial e brasileira respectivamente. O intuito é demonstrar a influência dos psicoativos e dos enteógenos ancestrais no cenário do *rock* psicodélico mundial e brasileiro. Assim, mostraremos no último capítulo a cena psicodélica brasileira dos anos 1970 com alguns de seus atores sociais e a música produzida por eles.

CAPÍTULO 2 - Rock, Psicodelia e Tropicalismo

1967 foi um marco da contracultura, sendo considerado o ano do *rock* psicodélico mundial. Conforme mencionado anteriormente, em 14 de janeiro daquele mesmo ano foi realizado o *Human Be-In*, evento que marcou o surgimento do movimento *hippie* em São Francisco, Califórnia. Meses depois, em abril, surgiu o Verão do Amor pelas ruas de New York. Tempos depois, de 16 a 18 de junho, foi realizado o *Monterey Pop Festival*, que antecedeu o Festival de *Woodstock* de 1969. Naquela década, o mundo passava pela Guerra Fria (1945-1991), a revolução cultural na China de Mao-Tsé Tung foi iniciada em 1966 e a Guerra do Vietnã (1955-1975) mostrava ser uma guerra imperialista. Todos esses acontecimentos serviram de combustível para que parte da juventude ocidental se posicionasse e se manifestasse de forma contrária a esses eventos.

Em 1967 também ocorreu a Guerra dos Seis Dias, quando Israel atacou a Síria e a Cisjordânia. Na Bolívia, Ernesto “Che” Guevara foi capturado e morto pelo exército boliviano. Diversos países da América Latina presenciavam o avanço das ditaduras militares. Foi também um ano em que a juventude se posicionou contra o *establishment* e a sociedade do consumo. Um ano que precedeu as manifestações que eclodiriam em todo o mundo, no ano de 1968. Os *hippies*, com seus ideais de paz e amor, de vida em comunidade e comunhão com a natureza, ganhavam mais adeptos. O uso de substâncias psicoativas se disseminou rapidamente entre os jovens, e os festivais de *rock* começaram a surgir.

Timothy Leary defendia o uso de enteógenos e as experiências por meio dos ENOC como uma forma de se libertar da verdadeira alucinação que o *establishment* provocava nas pessoas. Leary exortava as virtudes sexuais e libertadoras contidas numa viagem de LSD, e isso fez dele um dos apologistas do uso desse psicoativo que, naquela época, ainda não tinha utilização restrita nos Estados Unidos. A importância do LSD para o *rock*, na década de 1960, fez com que grandes nomes como John Lennon (1940-1980) passassem parte do mês de janeiro de 1966 trancado no sótão de sua casa experimentando ácido lisérgico e lendo *A Experiência Psicodélica*, de Timothy Leary e Robert Alpert, e relatando suas experiências psicodélicas num gravador (MERHEB, 2012, p. 69).

O ano de 1967 também marcou o primeiro evento musical transmitido mundialmente via satélite e ao vivo. Mais uma vez, o *rock* esteve à frente desse momento coletivo. O canal BBC de Londres convidou os Beatles para realizar esse feito. O programa da emissora, *Our World*, foi transmitido para 26 países, incluindo diversas emissoras de televisão das Américas, Europa, Escandinávia, África, Austrália e Japão. A música escolhida para esse momento

histórico foi *All You Need Is Love*, um clássico escrito por Lennon. A letra continha uma mensagem de amor que poderia facilmente ser interpretada em todos os cantos do planeta. Em 25 de junho de 1967 os Beatles tiveram sua canção transmitida ao vivo dos estúdios Abbey Road. Cerca de 350 milhões de pessoas assistiram a esse marco das transmissões televisas e do *rock* mundial em tempo real (TURNER, 1994, p. 219).

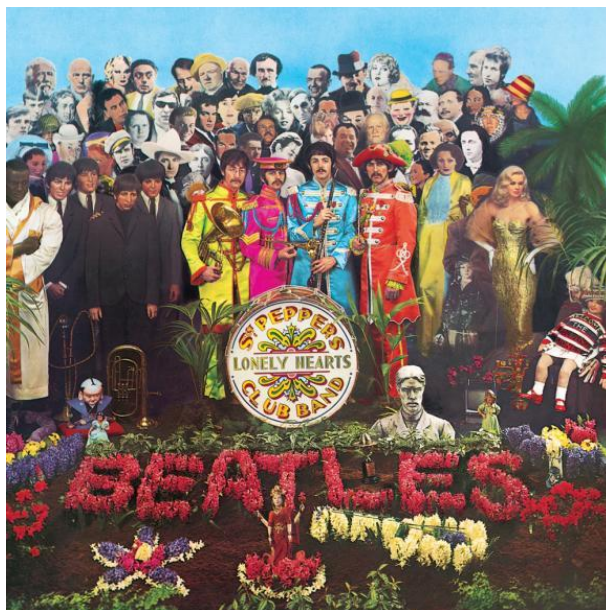
Nessa onda lisérgica de 1967, diversas bandas de *rock* psicodélico surgiram e produziram obras musicais importantes. Abordaremos, neste capítulo, alguns nomes do cenário do *rock* psicodélico e seus álbuns produzidos, nomes já consagrados como os Beatles - e seu álbum *Stg. Peppers* - e as bandas The Who e Cream, além de outros grupos e artistas que lançaram seus primeiros álbuns nesse ano criativo para o *rock* psicodélico, como Pink Floyd, The Doors, Jimi Hendrix e Janis Joplin. Trabalharemos também o cenário da Tropicália e da psicodelia brasileira em 1968, analisando alguns dos mais representativos artistas e seus respectivos registros fonográficos lançados naquele ano, como o disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duprat, Tom Zé, Os Mutantes, Ronnie Von e o cantor Fábio.

2.1 1967: Beatles e Pink Floyd: ícones da psicodelia mundial

Iniciamos nossa abordagem com o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dos Beatles, considerado, por especialistas e críticos, um dos mais importantes do *rock* mundial e psicodélico. A banda era formada por John Lennon (guitarra e vocal), George Harrison (guitarra e vocal), Paul McCartney (baixo e vocal) e Ringo Starr (bateria).

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band foi gravado nos estúdios da EMI na Abbey Road, em Londres, entre novembro de 1966 e abril de 1967. É o primeiro álbum conceitual dos Beatles, uma referência aos dias de infância e adolescência dos músicos (MUGGIATI, 1997). Essa obra permaneceu por 15 semanas no topo da parada *Billboard*. O crítico Kennety Tynan, do *The Times*, o classificou como “um momento decisivo na história da civilização ocidental” (DIMERY, 2007, p. 100). Comentário exagerado, mas, em se tratando de Beatles, bem apropriado para a época.

Ilustração 2 – Capa do Álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967)



Fonte: THE BEATLES, 2019.

Os dois álbuns anteriores, *Rubber Soul* (1965) e *Revolver* (1966) foram uma prévia da mudança pela qual os Beatles estavam passando. Os quatro membros da banda abandonavam os temas adolescentes para se tornarem artistas mais críticos, abordando temas daquela época. O amadurecimento do quarteto estava presente nas músicas e letras de *Sgt. Pepper's*. Como já mencionamos anteriormente, ocorreu na década de 1960 uma mudança no comportamento da juventude mundial por meio do uso de substâncias psicoativas. Roberto Muggiati (1997, p. 75) afirma que “os Beatles tiveram um papel vital na difusão do LSD e a droga, por sua vez, mudou a cabeça e a música deles, culminando na grande aventura do Sergeant Pepper em 1967”. Os primeiros Beatles a se iniciarem no ácido lisérgico foram John Lennon e George Harrison em 1965.

O álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, juntamente com o *Their Satanic Majesties Request* (1967), do Rolling Stones, marcou o fim da prática das gravadoras de compilação das músicas aleatoriamente a partir do material produzido em estúdio. Esses dois álbuns, segundo Clinton Heylin (2012, p. 8), foram os primeiros não “adulterados” para o mercado estadunidense. Desde então os artistas tiveram mais autonomia no processo criativo dos discos, passando a escolher seus produtores, a arte da capa, as canções e suas ordens nos discos. Isso proporcionou que os álbuns de *rock* produzidos se tornassem obras com beleza estética e sonora duradouras.

O *Sgt. Pepper's* ajudou a elevar o *rock* a um novo conceito. Os Beatles conseguiram, por meio dos ENOC, transportar aquilo que vivenciaram em suas experiências com o uso dos enteógenos e dos psicodélicos, transformando suas “viagens” em música. O álbum psicodélico introduziu filosofia e elementos orientais, como na canção *Within You Without You*, de George Harrison, em que ele incursionou pela música indiana. Havia também menção explícita às drogas com a canção *Lucy In The Sky With Diamonds*, embora seu autor, Lennon, tenha negado se tratar das letras iniciais de LSD (DIMERY, 2007, p. 100). Segundo Lennon, a música era uma interpretação poética de um desenho feito por seu filho Julian, de apenas quatro anos, de sua professora Lucy. O desenho descrevia uma garotinha passeando num céu estrelado de diamantes. Em meio a controvérsias com relação ao verdadeiro significado da canção, o certo é que a música ainda é um retrato da lisergia *hippie* daquela época (CARVALHO, 2002, p. 8).

De acordo com Clinton Heylin (2012, p. 140) o trabalho de composição de *Lucy in the Sky With Diamonds* foi exaustivo e consumiu muitas horas da banda. Paul McCartney iniciou tocando fortes acordes e John Lennon cantando em falsete a melodia principal. George Harrison foi acertando a guitarra base e Ringo Starr estabelecendo o ritmo. O produtor e arranjador George Martin, considerado o “*quinto beatle*”, fez os ajustes finais para que a canção se transformasse em um dos maiores hinos do *rock* psicodélico. As frases iniciais que abrem a canção foram tiradas do livro *Alice Através do Espelho* (1871), de Lewis Carrol, mais especificamente do capítulo “Lã e Água”. O quarteto, mais uma vez, inovou, levando elementos lúdicos dos livros para suas canções.

Os Beatles introduziram temas diversos nas músicas de *Sgt. Pepper's*. A canção *Fixing a Hole*, que muitos afirmavam falar sobre heroína, na realidade, retratava as experiências de Paul McCartney como fazendeiro na Escócia. *She's Leaving Home* era considerada o hino dos *drop-outs* (desistentes do *establishment*). *Getting Better* falava sobre uma juventude cercada por regras impositoras. *With a Little Help From My Friends*, cantada pelo baterista Ringo Starr, é uma das canções mais amáveis do disco, falando de amizade e do quanto precisamos uns dos outros para superar os obstáculos da vida. Em *When I'm Sixty-Four* há um retrato da velhice, uma homenagem de Paul McCartney para seu pai (a canção foi composta nos tempos do Cavern Club). Talvez a canção que mais exigiu da banda foi *A Day In The Life*, uma síntese da linguagem *pop* dos anos 1960 (MUGGIATI, 1997, p. 101).

Para Clinton Heylin (2012, p. 8), “*Pepper's* pode não ter marcado o nascimento do *rock*, mas certamente o validou como gênero livre e à parte do *pop*”. O produtor George

Martin (2017, p. 13), descreveu o álbum como a “Sinfonia *Hippie* nº 1”: “no dia 1º de junho de 1967, ouviram o soar do clarim, o som máximo de uma geração inteira”. Os Beatles haviam criado algo inovador, diferente de tudo que havia sido lançado anteriormente. O álbum é considerado o marco do *rock* psicodélico mundial e sua influência reverberou pelos anos seguintes.

O álbum *Sgt. Pepper’s* também trouxe mudanças em todos os sentidos, a começar pelas letras com temas sociais e pessoais, focando nos acontecimentos daquele ano. As músicas continham elementos orquestrais e efeitos sonoros até então não utilizados por uma banda de *rock*. Uma forte influência do orientalismo e experimentalismo, regados à maconha e LSD. Isso tudo ocorreu devido ao amadurecimento dos membros da banda e da lisergia que pairava no ar em 1967. A capa foi outro elemento que proporcionou que o disco se tornasse um dos mais cultuados e enigmáticos do *rock* psicodélico mundial, sendo considerado o retrato de uma geração que ousou mudar. No caso dos Beatles, a mudança veio por meio da inovação musical.

Os Beatles trouxeram uma nova estética para a *pop art* com a capa de *Sgt. Pepper’s*, considerada uma das mais famosas e enigmáticas da história fonográfica. O responsável pela realização da arte foi o designer Peter Blake²⁴, um inovador na arte da colagem. Blake, primeiramente, havia pensado numa caixa de presente, mas optou por juntar na capa diversos recortes com personalidades famosas e, outras, nem tanto (DIMERY, 2007, p. 100). Ele contou com a ajuda de sua esposa e também artista, Jann Haworth. George Martin (2017, p. 138) afirma que a capa era tão importante quanto o conteúdo do disco, pois ela era a primeira impressão do trabalho da banda para o público.

O escritor e jornalista Philip Norman, um profundo conhecedor da história dos Beatles, descreve sobre a importância do lançamento do *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* em 1967.

Cada década traz apenas um ou dois momentos autenticamente memoráveis. Em regra, só a guerra, ou uma grande tragédia, consegue penetrar nas preocupações de milhões de pessoas ao mesmo tempo para provocar uma emoção única e concentrada. E, no entanto, em junho de 1967, tal emoção surgiu, não da morte nem de nenhuma catástrofe, mas da simples audição de um disco. Existem, até hoje, milhares de britânicos e americanos que podem descrever exatamente onde estavam e o que faziam na ocasião em que ouviram pela primeira vez o Sergeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band.

²⁴Blake foi um dos membros fundadores do movimento *Pop Art*, que começou na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos no final da década de 1950 (MARTIN, 2017, p. 138).

Aquela música, tão poderosa como o assassinato de Kennedy ou o primeiro pouso do homem na Lua, evoca um tempo e um local exatos, uma emoção que os anos ou a idade não enfraqueceram. A lembrança é a mesma para todos: como retiraram o disco brilhante da sua colorida capa; como não podiam acreditar no que ouviam, inicialmente e tiveram de tocar aquela música repetidas vezes (NORMAN, 2011 apud MUGGIATI, 1985, p. 35).

Mas nem todos concordaram ou aceitaram o álbum conceitual dos Beatles. O lançamento de *Sgt. Pepper's* não foi bem recebido por setores mais conservadores da sociedade estadunidense. Conforme Roberto Muggiati (1997, p. 106), “A sociedade John Birch, ultracristã e direitista, denunciou que os Beatles faziam parte de um complô comunista e que as canções de Sgt. Pepper's demonstravam ‘um conhecimento das técnicas de lavagem cerebral’”. Muggiati ainda afirma que a canção *With a Little Help From My Friends*, no trecho que diz: “*I get high*” (*Eu fico alto*), foi o estopim para que o futuro presidente Richard Nixon (1913-1994) iniciasse uma campanha contra os Beatles nos Estados Unidos.

Muggiati (1997, p. 106) menciona que a imagem dos Beatles sofrera outro impacto negativo com a publicação de uma entrevista de Paul McCartney para a revista *Life* em 1967, na qual ele confessara que havia feito uso de LSD. Para a mídia conservadora, foi um prato cheio, e o jornal *Daily Mail* o chamou de “idiota irresponsável”. Um dos mais importantes líderes evangelistas, Billy Graham, também organizou uma campanha de orações para que a juventude inocente em todo o mundo não seguisse o mau exemplo de McCartney. Durante a gravação de *Sgt. Pepper's* um fato ajudou a melhorar a imagem dos Beatles: a ida para Índia para aperfeiçoamento em meditação transcendental. Um ano depois, em 1968, a banda anunciaria publicamente que haviam abandonado o uso de substâncias psicoativas.

Mesmo diante de críticas e controvérsias, o álbum segue como um dos grandes lançamentos de 1967, sendo o primeiro disco de uma lista de álbuns do *rock* psicodélico lançados naquele ano, influenciando diversos outros artistas e bandas. *Sgt. Pepper's* possui uma sonoridade única, e não há como compará-lo a outros álbuns de *rock*. Enfim, os Beatles conseguiram lançar um álbum importante num ano que marcou a efervescência da psicodelia mundial.

Juntamente com os Beatles, outra banda inglesa que lançou um dos grandes álbuns de 1967 foi o Pink Floyd e seu disco de estreia: *The Piper at the Gates of Dawn*. Considerado um dos ícones e principais representantes do *rock* psicodélico, o Pink Floyd surgiu em Cambridge, na Inglaterra, em meados de 1965. A formação original da banda contava com Roger Keith “Syd” Barrett (guitarra e vocal), George Roger Waters (baixo e voz), Nicholas

Berkeley Mason (bateria e percussão), Richard William Wright (teclados), e David Jon Gilmour (guitarra e voz), que entrou na banda em 1968 para substituir definitivamente o vocalista, guitarrista e principal letrista da primeira formação, Syd Barrett.

Ilustração 3 – Capa do Álbum *The Piper at the Gates of Dawn* (1967)



Fonte: PINK FLOYD, 2019.

Segundo John Harris (2006, pp. 25-28), em meados de 1964, Roger Waters, juntamente com Syd Barrett, formaram a banda Sigma 6 que, posteriormente, adotou outros nomes como Abdabs, Megadeaths e T-Set. O nome The Pink Floyd Sound foi sugerido por Syd Barrett em homenagem a dois cantores de *blues*²⁵ favoritos: Pink Anderson e Floyd Council. Os escritores Mike Watkinson e Pete Anderson (2013, p. 33), descrevem que Barrett alegou que o nome havia sido “sugerido a ele por um disco voador enquanto estava sentado ao horizonte de Glastonbury, em Somerset”. Mark Blake (2012, p. 50) afirma que se tratava do nome dos gatos de estimação de Syd. Harris (2006, p. 28) relata que, em 1965, a banda fez seu primeiro *show* e, em 1966, mudou definitivamente o nome para Pink Floyd. Na onda da psicodelia mundial, Barrett já utilizava algumas substâncias psicoativas na época, como a maconha e o LSD, que o acompanhou em sua curta trajetória dentro da banda.

²⁵“O termo *blues* vem da expressão *blue devils*, que significa “pensamentos tristes”. Surgiu no final do século XIX e início do século XX no delta do Rio Mississippi e Arkansas, nos Estados Unidos. É um lamento dos negros sulistas estadunidenses (MAZZOLENI, 2012, p. 20).

John Harris (2006, pp. 28-29) descreve que o *underground* londrino surgiu em meados de 1966. Uma juventude criativa e em harmonia com o que acontecia era influenciada pelo sucesso de bandas inglesas como os Beatles e Rolling Stones. Em decorrência dessa efervescência musical, floresceu também a cultura das drogas, influenciada pela contracultura estadunidense, que questionava as imposições sociais, defendia a legalização do aborto, o homossexualismo, o hedonismo²⁶ e a libertação do indivíduo. A década de 1960 marcou também a chegada do LSD na Inglaterra. O alucinógeno, que naquela época não era proibido, se difundiu rapidamente no embalo de Timothy Leary. O interessante é que foi um cientista inglês, Michael Hollingshead (1931-), que apresentou a droga a Leary pela primeira vez em 1961. Posteriormente, o LSD fez o trajeto de volta para a Inglaterra (BLAKE, 2012, pp.52-54).

Conforme Mark Blake (2012, pp. 53-54), a chegada do LSD, em Cambridge, ocorreu provavelmente no início da década de 1960. Alguns afirmam que foi em 1963, vindo dos Estados Unidos. Segundo Watkinson e Anderson (2013, pp. 38-39), a primeira experiência de Syd Barrett com o LSD aconteceu aos dezenove anos de idade, mas o uso de maconha já acontecia há pelos dois anos. Aos vinte anos ele também experimentou heroína, mas sua droga preferida, e que lhe agradava mais, era o ácido lisérgico. O LSD também foi noticiado nos jornais britânicos em 1965 depois que descobriram pequenas quantidades em sementes da flor glória-da-manhã (WATKINSON; ANDERSON, 2013, pp. 38-39).

Rodrigo Merheb (2012, p. 177) afirma que o Pink Floyd foi uma das primeiras bandas a seguir uma vertente estritamente psicodélica. Os membros da banda se preocupavam em criar os timbres e melodias totalmente comprometidos com a estética visual e sonora da cultura das drogas. Nesse processo criativo, destacou-se seu líder, Syd Barrett, o integrante mais assíduo na utilização de substâncias psicoativas.

Barrett, por meio das experiências com os ENOC, conseguiu transportar para o mundo sonoro tudo aquilo que era vivenciado no universo da psicodelia: aquilo que estava no mais profundo do seu consciente e que o LSD foi capaz de extrair e retratar em música. Porém, o uso abusivo dessas substâncias comprometeu toda a mente brilhante de Barrett. O baixista Roger Waters, por outro lado, não apreciava o uso de LSD, estando mais preocupado com o futuro da banda (BLAKE, 2012, p. 58).

²⁶Termo comumente empregado em sentido moral para designar cada doutrina segundo a qual o prazer é o único ou principal bem da existência e, sua busca, a finalidade ideal da conduta, embora com divergências no que concerne ao conteúdo desse prazer e aos caminhos para obtê-lo (MICHAELIS, 2018).

Em fevereiro de 1967 o Pink Floyd assinou seu primeiro contrato com a Gravadora EMI. O primeiro single, *Arnold Layne*, foi lançado em 11 de março daquele ano (HARRIS, 2006, p. 32). Tempos depois, em 16 de junho, foi lançado o segundo single: *See Emily Play*, um experimentalismo musical de Syd Barrett com uma mistura entre o *rock* psicodélico e o som puro (BLAKE, 2012, p. 99). O Pink Floyd entrou nos estúdios de Abbey Road em março de 1967 para o processo criativo de seu primeiro disco, *The Piper at the Gates of Dawn*. O álbum foi produzido por Norman Smith, o mesmo produtor dos Beatles até a obra *Rubber Soul*. A parceria entre Pink Floyd e Smith não foi das melhores, e muito se deve ao fato da inconstância de Syd Barrett devido ao uso excessivo de alucinógenos. O talento do líder e do principal letrista da banda estava sendo minado com suas viagens psicodélicas cada vez mais intensas (HARRIS, 2006, p. 37).

Como informa Blake (2012, p. 16), o *The Piper at the Gates of Dawn* teve seu nome retirado do título de um capítulo do romance infantil favorito de Syd Barrett: *O Vento nos Salgueiros* (1908), do escritor britânico Kenneth Grahame (1859-1932). Diferentemente do *Sgt. Pepper's* dos Beatles, que consumiu cerca de 400 horas de estúdio, *The Piper at the Gates of Dawn* foi produzido em ritmo acelerado. Segundo o baterista Nick Mason (2013, p. 114), a banda finalizava, em média, uma música a cada dois dias no estúdio, em blocos de três horas nos períodos da manhã, tarde e noite. Para Andrew King, gerente de música da EMI, o álbum era muito experimental, com *double tracking* e *overdub*²⁷ de performances de cada integrante da banda. King ainda afirma que o processo de criação do disco foi muito rápido, pois o quarteto gravava, em média, uma música por dia. Mesmo com o curto espaço de tempo para as gravações os resultados foram muito satisfatórios (WATKINSON; ANDERSON, 2013, p. 67).

Coincidentemente, os dois álbuns considerados os mais importantes do *rock* psicodélico mundial foram gravados nos mesmos estúdios e no mesmo período. Os estúdios da EMI em Abbey Road, na época em que o Pink Floyd estava produzindo *The Piper at the Gates of Dawn*, também recebiam os Beatles na finalização do *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Os integrantes do Pink Floyd, admiradores do quarteto de Liverpool, estavam vivendo um momento único, gravando no mesmo estúdio que seus ídolos (WATKINSON; ANDERSON, 2013, p. 68). Há quem diga que os Beatles influenciaram o Pink Floyd, outros afirmam que os Fab Four, como eram chamados os Beatles, beberam na fonte psicodélica de

²⁷*Double tracking* e *Overdub* são técnicas de gravação. *Overdub* consiste em adicionar novos sons a uma gravação finalizada. O *Double tracking* é uma forma de *overdub*, mas acontece quando um artista canta ou toca junto de uma versão pré-gravada de sua performance (WATKINSON; ANDERSON, 2013, p. 67).

Syd Barrett e sua banda. Cabe a nós analisarmos o quanto de cada um deles se encontra entranhado em suas obras.

A maioria das músicas do *The Piper at the Gates of Dawn* foram compostas por Syd Barrett, que assinou, ao todo, oito canções das onze faixas do disco. Duas delas foram escritas pelos quatro integrantes da banda, enquanto apenas a canção *Take Up Thy Stethoscope and Walk* é de autoria de Roger Waters. De acordo com Harris (2006, p. 39), a maioria das canções de *The Piper at the Gates of Dawn* foram escritas durante um momento muito criativo de Barrett, entre o final de 1966 e início de 1967. O amigo e técnico de iluminação da banda, Peter Wynne-Wilson, relata que Barrett se sentava com grandes quantidades de maconha e haxixe em seu processo criativo das músicas. A influência dos ENOC no processo de composição do líder do Pink Floyd era uma marca de suas canções e demonstrava seu talento no cenário psicodélico londrino.

A canção que abre o disco é *Astronomy Domine*, uma viagem sideral com uma transmissão espacial via rádio no início, com guitarras e *riffs*²⁸ sujos compondo a estrutura musical. A música apresenta uma estrutura sonora com um riff marcante, mas com as demandas melódicas do *pop*. Em algumas partes há a presença de sons estranhos que vão se incorporando ao tema sideral. Segundo Rodrigo Merheb (2012, p. 194), nessa canção, Syd explorou, de maneira interessante e inovadora, o espaço sideral, buscando ampliar as fronteiras da percepção interior e levando o ouvinte a viajar a outras órbitas. Contudo, em curto espaço de tempo, Syd Barrett não conseguiria mais se mover nessa fronteira entre delírio e realidade, devido ao abuso de substâncias psicoativas.

Interstellar Overdrive, considerada a peça principal do álbum, é outra viagem sideral. A música representa o espírito da banda nas apresentações ao vivo com seus quase dez minutos de duração. Para Watkinson e Anderson (2013, p. 69), Syd Barrett mostrou, mais uma vez, a liderança e domínio sobre a banda, sendo o criador do *riff* que deu estrutura e corpo a essa canção. A música apresenta todo experimentalismo na guitarra de Barrett, com Nick Mason na bateria ditando o ritmo e o andamento, Rick Wright com sua execução harmoniosa dos teclados e o baixo de Roger Waters tentando acompanhar os *riffs* de Barrett. Na opinião de Robert Dimery (2007, p. 112), a música apresenta a melhor execução de guitarra da banda no disco antes da entrada de David Gilmour.

O *The Piper at the Gates of Dawn* apresenta um repertório musical em que não foi preciso explorar a temática *hippie*, muito trabalhada naquela época. A banda conseguiu, com

²⁸*Riff*, muito utilizado no *rock*, é um desenho melódico-rítmico que se repete, sendo de grande efeito em alguns estilos (ADOLFO, 2017, p. 153).

uma mesa de som de apenas quatro canais, reproduzir uma multiplicidade de instrumentos e efeitos não utilizados até então (MERHEB, 2012, p. 193). O disco trouxe para a música o universo da literatura infantil. Em *Matilda Mother*, Syd Barrett remete às suas memórias do tempo de criança, em que sua mãe, Winifred Barrett, lia para ele contos de fadas antes de dormir (HARRIS, 2006, p. 38). Outra canção do universo infantil é *The Scarecrow*, inspirada nos contos dos Irmãos Grimm (BLAKE, 2012, p. 103). Entretanto, a fantasia e a luz do lúdico da mente de Barrett se contrapunham à sombra do mundo real.

Versos infantis permeavam diversas canções de Syd Barrett, como *Bike*, *Flaming* e *The Gnome* (BLAKE, 2012, p. 103). Watkinson e Anderson (2013, p. 109) relatam que *The Gnome* possuía uma letra hipnotizadora ao som de um relógio e foi composta num período de grande criatividade do artista. Esses autores ainda afirmam que *Chapter 24* foi inspirada pelo I Ching²⁹. A canção era acompanhada pelos teclados de Rick Wright e a percussão de Nick Mason, além da utilização de diversos instrumentos musicais disponíveis no estúdio. Outra canção influenciada pelo I Ching foi *Lucifer Sam*, que continha, em sua introdução, um tema de filme de espões da década de 1960 (BLAKE, 2012, p. 103). A jazzística *Pow R Toc H*, uma viagem ao universo floydiano, exerceu bem seu papel dentro do disco. A única composição de Roger Waters é *Take Up Thy Stethoscope and Walk*, considerada uma falha no repertório psicodélico da banda naquele disco (DIMERY, 2007, p. 112).

A capa de *The Piper at the Gates of Dawn* é uma das poucas capas do Pink Floyd em que a banda aparece. O responsável pela arte da capa foi o fotógrafo Vic Singh, amigo do ex-beatle George Harrison. Juntamente com Vic Singh, participaram da produção da capa Andrew King e Peter Jenner, responsáveis pelo figurino da banda. Para conseguir manter o quarteto psicodélico relaxado para as sessões de fotos, Singh distribuiu alguns cigarros de maconha e uísque, ambiente perfeito para o trabalho do artista fotográfico. As lentes de prisma utilizadas pelo fotógrafo produziram um efeito de imagens duplicadas. Naquela época, esse tipo de efeito era pouco usual, mas a banda gostou bastante do resultado final. Syd Barrett, também um artista plástico, foi responsável pela arte da contracapa (BLAKE, 2012, pp. 104-105).

Juntamente como álbum *Sgt. Pepper's* dos Beatles, o *The Piper at the Gates of Dawn* contribuiu para a cena do *rock* psicodélico mundial, impactando várias gerações. Muitos críticos elogiaram o resultado e a sonoridade final, mas outros, como o *Record Mirror*, um

²⁹ O *I Ching*, também conhecido como *O Livro das Mutações*, é um livro chinês de filosofia taoísta com cinco mil anos de idade, usado como guia para problemas da vida ou para adivinhações futuras (WATKINSON; ANDERSON, 2013, p. 69).

jornal britânico de música, afirmou que o disco possuía “sons de estourar a mente”. Para o fotógrafo Vic Singh, responsável pela arte da capa, “a música que eles faziam parecia alienígena e muito surreal” (BLAKE, 2012, p. 104). Em se tratando das composições de Syd Barrett, eram afirmações bem pertinentes. Assim como um cometa que surge no céu e desaparece rapidamente, Barrett teve um papel importante no primeiro álbum da banda. Suas composições eram totalmente diferentes daquilo que o Pink Floyd viria a produzir posteriormente.

A mente de Barrett partilhava do brilhantismo dos grandes artistas, mas dividia espaço com a esquizofrenia. Além disso, alguns outros fatores contribuíram para o declínio do artista, como o ritmo acelerado de compromissos e agendas da banda. A turnê aos Estados Unidos iniciada em 24 de outubro de 1967, acabou com o retorno precoce, apenas duas semanas após a ida, com Barrett em pior estado do que havia embarcado. Os *shows* na Inglaterra, juntamente com Jimi Hendrix Experience e a banda The Nice, com o intuito de propiciar a gravação de um novo *single*, também foram sufocando a mente criativa, sensível e já bastante deteriorada de Barrett. Mas não podemos esquecer que o abuso do uso de LSD e outras drogas também agravaram ainda mais o estado de saúde mental de Syd Barrett (HARRIS, 2006, p. 46).

Syd Barrett, a cada dia, se convertia, literalmente, em um *Vegetable Man*, título de uma de suas canções solo. Numa sessão para a gravação de *Apples and Oranges* em 1967, a banda também gravou mais três músicas escritas por Barrett: *Jugband Blues*, *Scream Thy Last Scream* e *Vegetable Man* (HARRIS, 2006, p. 47). Essas duas últimas faixas nunca foram lançadas oficialmente pelo Pink Floyd. *Scream Thy Last Scream* era uma canção sem rótulos em que Barrett era acompanhado por um *backing* vocal e a cacofonia de ruídos vindos da plateia. Segundo Harris (2006, p. 48), *Vegetable Man* era uma canção confusa e destoante na qual o artista fazia uma piada de auto-reprovação. Watkinson e Anderson (2013, p. 78) relatam que Syd Barrett a escreveu em questão de minutos, descrevendo o modo como se vestia, e perguntava na letra “*Vegetable man, where are you?*” (Homem Vegetal, onde está você?), uma demonstração real da condição mental que o artista se encontrava. A fragilidade, devido ao abuso das drogas, e a esquizofrenia, o acompanharam pelo resto de sua vida. Em sete de julho de 2006 o ex-líder do Pink Floyd faleceu devido a uma doença terminal (WATKINSON; ANDERSON, 2013, pp. 171-172).

The Piper at the Gates of Dawn, juntamente com *Sgt. Pepper's*, marcou o início dos álbuns conceituais, experimentais e influenciados pelo uso de substâncias psicoativas em suas

composições. Syd Barrett foi um artista que soube expressar em suas músicas aquilo que se passava em sua mente durante suas viagens psicodélicas, levando novos elementos para o *rock* e influenciando outros artistas com sua forma de fazer música. Em seu lugar, no Pink Floyd, assumiu o guitarrista e vocalista David Gilmour que, juntamente com os outros integrantes da banda, lançaram álbuns muito importantes do *rock* mundial por sua sonoridade e estética visual, como *The Dark Side of the Moon* (1973), *Wish You Were Here* (1975), *Animals* (1977) e *The Wall* (1979).

A abordagem realizada com as bandas Beatles e Pink Floyd e seus respectivos álbuns: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* e *The Piper at the Gates of Dawn*, serviu para demonstrarmos dentro do contexto do *rock* psicodélico a importância e influência da estética e da poética contida nas composições presentes nesses discos para o cenário da psicodelia mundial. Sabendo que outros artistas também produziram álbuns de relevante importância para esse segmento do *rock*, abordaremos a seguir alguns fragmentos psicodélicos de 1967.

2.2 Fragmentos Sonoros da Psicodelia em 1967

Outros importantes registros sonoros do *rock* psicodélico foram lançados em 1967, discos que, por sua qualidade sonora, merecem nossa atenção. A escolha de apenas alguns álbuns ocorreu por não termos tempo hábil para realizar uma análise profunda e extensa de outros artistas e bandas. Talvez esse assunto possa ser abordado de maneira intensa numa futura tese. Enfim, buscamos selecionar aqueles álbuns que entendemos serem os mais importantes fragmentos de um período muito rico, em termos de composição e inovação musical, no *rock* psicodélico. Claro que existem outros álbuns com qualidade visual e sonora iguais ou, quem sabe, melhores, mas o fato é que nossa análise também levou em consideração nomes que, de uma maneira ou de outra, se destacaram no cenário da psicodelia mundial. Iremos abordar, de maneira sucinta, cada álbum selecionado, estudando a questão estética e sonora e sua relevância dentro do *rock* psicodélico. O primeiro álbum que iremos analisar é o álbum homônimo da banda The Doors.

O Verão do Amor fez surgir inúmeras bandas de *rock* psicodélico, uma delas foi o The Doors, formada por Jim Morrison (vocalista), Ray Manzarek (órgão, piano e baixo), Robby Krieger (guitarra) e John Densmore (bateria). A banda surgiu em 1965 na Califórnia. Sua

estreia ocorreu no Sunset Strip, um bar localizado em Los Angeles. Posteriormente, os quatro tocaram em outros locais, como o London Fog e o Whisky a Go-Go, sendo expulsos desse último a primeira vez que tocaram a edipiana *The End*. Mas, curiosamente, foi nesse local também que assinaram o primeiro contrato com a gravadora Elektra Records (ASSIS, 2015, p. 12).

Ilustração 4 – Capa do Álbum *The Doors* (1967)



Fonte: STORE (THE DOORS), 2019.

O nome *The Doors* como foi dito anteriormente, foi inspirado no livro *As Portas da Percepção* (1954), de Aldous Huxley. Como já dito, Huxley foi um dos precursores da contracultura e defensor do uso da mescalina como expensor da mente. O escritor inglês retirou o título do seu livro de um trecho do poema *Matrimônio do Céu e do Inferno*, do poeta inglês William Blake (1757-1827). O trecho do poema diz: “Se um dia as Portas da Percepção fossem limpas, o homem veria o universo como é, Infinito” (HUXLEY, 2002, p. 7).

Na década de 1960 ressurgiu um imenso interesse da juventude contracultural pelas atividades espirituais com os ritos xamânicos das culturas ancestrais. Em 1964, Timothy Leary comparou a experiência psicodélica do xamã a uma viagem de ida e volta aos deuses (DAVIS, 2004, p. 52). O vocalista Jim Morrison ia ao deserto dos Estados Unidos para ter experiências xamânicas com enteógenos, como a maconha ou o peyote. Essa prática e ritos acompanharam Morrison durante toda sua vida artística (ASSIS, 2015, p. 15). Nos palcos, o

cantor parecia um xamã em transe com sua música e sua dança. Todavia, diferente do preparo ritual realizado pelos povos indígenas para se atingir o êxtase, Morrison não tinha essa preocupação e, mesmo assim, utilizava a música para induzir o público ao transe. Sem o devido preparo na maioria das vezes, ocorriam as *bad trips* - quando não se tem o local e o devido cuidado para se utilizar os psicoativos. Uma das canções xamânicas da banda é *My Wild Love*, com seus cânticos tribais e tambores que buscava proporcionar ao público a “sensação” de um ritual ancestral (CORREIA, 2009, p. 60).

Como informa Assis (2015, p. 12), o primeiro álbum homônimo do The Doors foi gravado em 1966, mas lançado somente em janeiro de 1967. Esse disco possui uma riqueza sonora e variados estilos, com músicas que transitam pelo *rock*, *blues*, *jazz*³⁰ e *flamenco*³¹. A canção que abre o álbum é *Break on Through*, considerada um apelo psicodélico à geração contracultural, mostrando o homem mítico em busca da regeneração do tempo. A música *Soul Kitchen*, com seu andamento hipnótico, leva a mudanças sutis na dinâmica da música, uma característica que marcou o grupo durante toda sua carreira (DIMERY, 2007, p. 116).

A canção *The Crystal Ship*, composição de Jim Morrison, cria uma cena de sonho para o público, mostrando também o lado *crooner*³² do vocalista, contrastando com a condução de Manzarek nos teclados (DIMERY, 2007, p. 116). *Alabama Song (Whisky Bar)*, uma canção originalmente da ópera alemã de Kurt Weill (1900-1950) e Bertol Brecht (1898-1956), impressionou Jac Holzman, da Elektra Records, devido à capacidade musical da banda em transformar algo tão diferente em *rock*. Isso demonstrava a inventividade da banda, a técnica e o talento dos músicos. O disco ainda apresenta *Back Door Man*, um *blues* de duplo sentido, uma metáfora de um homem sexualmente agressivo (GRASCHER, 2015, p. 22). Morrison, com sua voz, incorporou toda a desenvoltura psicodélica da banda, sempre tendo o acompanhamento instrumental bem executado.

As canções mais importantes do álbum são também as mais densas em relação às letras. Em *Light My Fire*, por exemplo, Jim Morrison descreve uma cena de amor entre um homem e uma mulher espiritualmente ligados por meio de substâncias psicodélicas. Uma referência explícita ao uso do LSD, temática que está intimamente ligada à banda em sua busca de proporcionar o “êxtase” ao público. Na suíte *The End*, com mais de onze minutos de duração, o cantor narra a tragédia grega de Édipo que, sem saber, mata seu pai e se casa com

³⁰Surgido no início do século XX, o *jazz* é uma linguagem norte-americana desenvolvida a partir do *ragtime*, do *blues* e da música popular dessa época (SHUKER, 1999, p. 181).

³¹*Flamenco* é a música, a dança e os cantos populares da região de Andaluzia na Espanha (DICIO, 2019).

³²*Crooner* é um cantor, especialmente um homem, que canta canções de amor (CAMBRIDGE DICTIONARY, 2018). Tradução nossa.

sua mãe (CRISAFULLI, DIMARTINO, 2000, pp.26-39). Essa música é um épico de luxúria e de morte em que Morrison, de maneira inspiradora, contrasta com a polimorfia³³ da banda e seu instrumental (DIMERY, 2007, p. 116).

O primeiro álbum do The Doors possui uma energia sem precedentes. Jim Morrison e seus companheiros queriam transportar o público através das “Portas da Percepção” descritas por Aldous Huxley e William Blake. Morrison, com certeza, desejou ser essa porta. Seus poemas, sua vivacidade e energia conseguiram atingir o ideal proposto pela banda. Talvez o cantor não quisesse ser uma estrela do *rock*, mas um poeta ou um xamã. Suas poesias e canções tinham a intenção de despertar nas pessoas a busca pelos psicodélicos. Para Morrison, a fama e o dinheiro não tinham muito significado. Preferia andar a pé, usando sua calça de couro e levando consigo apenas o que pudesse carregar. Dormia em qualquer lugar, não tinha um local fixo para morar. Optou por levar essa vida a ter que se enquadrar num sistema que tentava aprisioná-lo e transformá-lo (CORREIA, 2009, p. 45).

Assim como as tragédias descritas por Jim Morrison em suas canções, o jovem e talentoso cantor morreu em 3 de julho de 1971, aos vinte e sete anos de idade em Paris, vítima de uma parada cardíaca e edema agudo do pulmão causados por uma overdose de heroína. Segundo Pamela Courson, sua namorada à época, ela acordou com a respiração ofegante de Morrison, que optou por não chamar um médico e foi tomar um banho. Como ele não voltou para cama, Pamela foi até o banheiro e o encontrou morto na banheira, com um leve sorriso nos lábios. Essa é a versão apresentada por sua namorada às autoridades e aceita como oficial. Era o fim de um jovem talento do *rock* psicodélico. Os psicoativos, que deram asas para Morrison, também as cortaram precocemente (ASSIS, 2015, p. 85).

Considerado um dos maiores guitarristas de todos os tempos, James Marshall Hendrix nasceu em 27 de novembro de 1942, em Seattle, Washington, nos Estados Unidos. O jovem Hendrix cresceu num lar atribulado, sendo abandonado por sua mãe ainda criança. Chegou à adolescência escutando músicos negros de *blues* e também de ídolos brancos, como Elvis Presley (MERHEB, 2012, p. 131). Apaixonado por música, encontrou refúgio nos discos de *jazz* e *rhythm and blues* de seu pai, ganhando seu primeiro violão aos 14 anos (FRIEDLANDER, 2004, p. 310).

Nos anos que se seguiram, Jimi Hendrix trabalhou muito. De 1963 a 1965 tocou e gravou com um dos grandes nomes do *rock* mundial, Little Richard (1932-). O jovem guitarrista também tocou com Solomon Burke (1940-2010), Jackie Wilson (1934-1984),

³³“Polimorfia” vem da palavra “polimorfo” e significa “o que está sujeito a mudar de forma, ou que se apresenta sob diversas formas” (DICIO: Dicionário Online de Português, 2019).

Wilson Pickett (1941-2006) e com o grupo The Isley Brothers (FRIEDLANDER, 2004, p. 311). Em 1965, Jimi Hendrix se estabeleceu em New York e mudou seu nome para Jimmy James. Começaram tempos difíceis para ele. Montou uma banda mal sucedida e chegou até a vender sua guitarra para não passar fome (MERHEB, 2012, p. 132). Hendrix transitou no cenário da música negra do Harlem e no mundo contracultural do *folk*³⁴ e do *rock* do bairro de Greenwich Village. Foi justamente em lugares considerados marginais que Jimi conseguiu maior visibilidade, tocando como Jimmy James and the Blue Flames, no Café Wha?. No Village, também foi seduzido pelas substâncias psicoativas como maconha e LSD (FRIEDLANDER, 2004, p. 311).

Ao se apresentar no Café Wha?, um influente artista branco de *blues*, John Hammond Jr. (1942-) o convidou para futuros *shows* no Village. Como principal guitarrista de Hammond, o jovem Jimi Hendrix impressionou alguns músicos ingleses do Rolling Stones e do The Animals. Outro que também se impressionou com o talento de Hendrix foi Chas Chandler, empresário e ex-baixista do The Animals, que não perdeu tempo e assinou contrato com o guitarrista. Em setembro de 1966 Jimi Hendrix entrou na cena londrina do *rock underground*. Conheceu artistas como Paul McCartney e Ringo Starr, dos Beatles, Pete Townshend, do The Who, o guitarrista Eric Clapton e John Mayall. Na capital britânica, Chandler contratou o baixista Noel Redding e o baterista John “Mitch” Mitchell, assim formaram o Jimi Hendrix Experience em outubro daquele ano (FRIEDLANDER, 2004, pp. 311-312).

Durante sua estada em Londres, Jimi Hendrix também passou por alguns momentos não muito amistosos. O encontro do guitarrista estadunidense com os integrantes do The Who foi marcado por descaso, racismo e rispidez por parte dos britânicos. Hendrix havia ido a uma sessão de gravação da banda inglesa e foi tratado pelo guitarrista Pete Townshend com muita indiferença. O pior ainda estava por vir: a hostilidade do baterista Keith Moon foi tanta que o mesmo chegou a perguntar: “- Quem deixou esse zulu entrar?” (MERHEB, 2012, p. 134). Coincidentemente, The Who e Jimi Hendrix se encontraram novamente em 1967 no Festival de Monterey, Estados Unidos. Dessa vez, Hendrix foi à desforra com Townshend e sua banda. Os ingleses, ao final de sua apresentação destruíram guitarra, bateria e sua aparelhagem. Hendrix ao final de seu *show*, tocando *Wild Things*, simulou fazer amor com sua guitarra, rolou pelo chão, tocou com os dentes e, de joelhos para seu instrumento, ateou fogo em sua guitarra. O público foi ao delírio (MERHEB, 2012, pp. 217-218).

³⁴“Releitura moderna e mais contemporânea para músicas tradicionais, folclóricas” (SIGNIFICADOS, 2019).

O primeiro álbum de Jimi Hendrix, *Are You Experienced*, considerado também um dos grandes discos do *rock* psicodélico, foi lançado em maio de 1967, alcançando o 2º lugar de vendas no Reino Unido. Esse disco é considerado uma das grandes estreias do *rock* mundial. A faixa que abre a versão estadunidense, *Purple Haze*, alcançou o 3º lugar no Reino Unido. Essa canção é uma referência explícita às drogas psicoativas. Hendrix demonstra todo seu talento na elaboração dos *riffs*. A bateria de Mitch Mitchell mostra toda sua potência com passagens bem elaboradas juntamente com a guitarra distorcida. A canção termina gradativamente com uma técnica desenvolvida por Hendrix, na qual ele sustém uma nota que fica soando aparentemente interminável. A suave *The Wind Cries Mary* ficou em 6º lugar nas paradas do Reino Unido. Essa música foi o terceiro compacto lançado do álbum de estreia. Com uma letra abstrata e sombria, a canção possui uma sonoridade melódica muito agradável, com acordes tocantes (FRIEDLANDER, 2004, p. 313).

Ilustração 5 – Capa do Álbum *Are You Experienced* (1967)



Fonte: PIMENTEL, 2012.

A faixa *Third Stone From the Sun* é uma referência ao terceiro planeta do sistema solar (FRIEDLANDER, 2004, p. 314). Ela começa com uma melodia suave e agradável, com passagens de *jazz* na bateria de Mitchell e distorções na guitarra de Jimi Hendrix que reproduzem vários sons distintos, como o vento soprando, gritos, urros, ruídos, barulhos ininteligíveis, vocais distorcidos e agudos psicodélicos (DIMERY, 2007, p. 122). Num primeiro momento, ela pode causar certo estranhamento, mas com o passar do tempo se torna

uma viagem psicodélica muito diferenciada. Na faixa *Foxy Lady*, Hendrix apresenta uma letra com cunho erótico e sexual, na qual em sua apresentação ao vivo o músico simulava um ato sexual com sua guitarra (FRIEDLANDER, 2004, p. 314). A canção demonstra o talento do guitarrista, em perfeita harmonia com os demais instrumentos.

A faixa título do álbum, *Are You Experienced*, apresenta forte influência dos Beatles e sua canção *Strawberry Fields Forever*. Batidas militares ditam o ritmo da bateria, com gravações invertidas e repetições durante a execução fazem parte da estrutura da música (FRIEDLANDER, 2004, p. 314). O primeiro *single*, *Hey Joe*, apresenta a estrutura de um *blues* com alterações, no qual Jimi Hendrix demonstra toda sua emoção com um vocal falado. O falsete dos vocais de apoio, uma guitarra simples, o baixo e a bateria em sintonia complementam a harmonia da canção. *Manic Depression* é uma canção acelerada, como o próprio guitarrista. A música *I Don't Live Today* já indicava os acontecimentos vindouros que ocorreriam com Hendrix. Um presságio do futuro incerto que aguardava o jovem guitarrista. Já *Red House* demonstra toda a habilidade de Hendrix e seu instrumento para criar e executar um *blues* (DIMERY, 2007, p. 122).

O primeiro álbum do The Jimi Hendrix Experience foi um dos grandes lançamentos do *rock* psicodélico em 1967. O talento de Hendrix, em seu modo de tocar guitarra, marcou sua carreira. Tragicamente, o uso abusivo do álcool e drogas interrompeu de forma prematura a carreira do jovem guitarrista. Em maio de 1969, foi encontrada heroína em sua bagagem no aeroporto de Toronto, no Canadá. Hendrix, na época, afirmou que um fã havia colocado a substância em sua mala. O mesmo respondeu ao processo em liberdade, sendo absolvido em dezembro do mesmo ano. Coincidência ou tragédia, se Jimi Hendrix tivesse sido considerado culpado, provavelmente estaria preso e não morto nove meses depois (MERHEB, 2012, pp. 365-366).

Na manhã de 18 de setembro de 1970, em Londres, o mundo viu o fim do guitarrista Jimi Hendrix. O médico-legista apontou, como causa da morte, “inalação do vômito devido à intoxicação por barbitúricos”. Hendrix havia ingerido nove comprimidos de *Vesperax*, um tranquilizante que sua namorada, Monica Danemann, utilizava. Hendrix faleceu prematuramente e, coincidentemente, com vinte e sete anos de idade, a mesma idade que Jim Morrison, Janis Joplin e Brian Jones tinham quando morreram. Com a rapidez como surgiu, Jimi Hendrix também partiu como mais uma vítima da utopia contracultural da década de 1960 (FRIEDLANDER, 2004, pp. 319-320).

Outro grande nome da psicodelia mundial foi Janis Lyn Joplin, nascida em 19 de janeiro de 1943, em Port Arthur, no Texas. A jovem Janis Joplin cresceu numa família de classe média. Aprendeu a tocar piano com sua mãe. Morando no Texas, um estado muito conservador, os pensamentos *beatniks* da jovem Joplin divergiam do tradicionalismo de Port Arthur, e sua rebeldia aflorou ainda bem cedo. Na adolescência, durante o ensino médio, ela começou a escutar *blues* e *jazz* e a ler poemas do escritor *beat* Jack Kerouac (1922-1969), um dos grandes influenciadores da juventude contracultural estadunidense naquela época. Joplin frequentava casas noturnas localizadas nas estradas do leste do Texas e sudoeste da Lousiana, onde se tocavam *blues*, *country*, *zydeco* e *cajun*³⁵. Em 1962, se mudou para Austin para estudar arte na Universidade do Texas (HARTMAN, 2008, p. 209).

Em Austin, Janis conheceu outros artistas como Powell St. John, Lariny Wiggins, Juli Paul e Tary Owens, com quem passou a dividir seu tempo em um complexo de apartamentos do campus onde estudava. O lugar foi carinhosamente apelidado por eles de “O Gueto”. Joplin se juntou a St. John e Wiggins e formaram a banda Waller Creek Boys, que tocava *folk*, *country* e *blues*. Naquela época, Joplin não tinha pretensão de se tornar uma cantora profissional e, juntamente com a banda, tocava em troca de cerveja (HARTMAN, 2008, p. 209).

Contudo, durante o período em que esteve em Austin, nem tudo foi alegria na vida de Joplin. Em janeiro de 1964, um jovem estudante agiu de maneira grosseira e desrespeitosa com a jovem cantora, nomeando-a “oficialmente” como “o homem mais feio do câmpus” em um “concurso” na universidade. Isso abalou muito Joplin, que escreveu para seus pais contando sobre a forma cruel como fora tratada em Austin. Com isso, seus pais disseram para ela voltar imediatamente para Port Arthur (RODNITZKY, 2002, p. 3). Todavia, ao invés de retornar para sua cidade natal, Joplin e seu amigo de faculdade, Chet Helms, foram de carona para São Francisco (MERHEB, 2012, p. 213).

Joplin viajou atraída pelas histórias de uma cena musical mais aberta e progressiva na Costa Oeste dos Estados Unidos, mas ao passo que ganhava rapidamente a reputação de jovem cantora, se envolvia intensamente com álcool e drogas (HARTMAN, 2008, p. 210). Vivia uma vida boêmia e desregrada, dormindo onde conseguisse pouso, comendo com o pouco dinheiro que ganhava cantando em bares, transando com homens, mulheres e utilizando anfetaminas. Com isso, seus amigos preocupados com sua integridade física e sua saúde, a enviaram de volta para o Texas (MERHEB, 2012, p. 214).

³⁵ Estilos musicais.

Janis Joplin foi definitivamente para São Francisco em 1966, em busca do sonho de se tornar uma cantora profissional. Foi nesse período que conheceu a Big Brother and The Holding Company, uma banda de *rock* em ascensão na cena musical californiana. São Francisco despontava como o centro da contracultura *hippie* naquela época. Rapidamente, Joplin se transformou na principal cantora de *folk* e *blues* do cenário psicodélico no final da década de 1960 (HARTMAN, 2008, p. 210).

O primeiro grande evento que Janis Joplin e sua nova banda, Big Brother and The Holding Company, participaram foi o *Monterey Pop Festival*, realizado de 16 a 18 de junho de 1967. A apresentação da estreadora cantora na banda foi surpreendente e a plateia foi ao delírio com a *performance* vocal de Joplin. Depois do festival, ela assumiu o protagonismo dentro da banda. Essa apresentação rendeu à banda um contrato com a gravadora Columbia Records (HARTMAN, 2008, p. 210). Acabava ali os dias de amorismo da jovem cantora e sua banda. Mas o empresário Albert Grossman apostava que a banda logo se separaria e ele poderia obter mais lucro com sua nova pupila (MERHEB, 2012, p. 215).

As tensões entre Joplin e os integrantes da Big Brother and the Holding Company se acirraram durante as gravações do primeiro álbum. O encarregado em realizar o trabalho de produção do disco foi John Simon. Com sua opinião elitista e excludente, o produtor não tinha muita paciência com músicos incompetentes. Ele gostava de trabalhar com bandas e músicos experientes da cena psicodélica, ao contrário do Big Brother e Janis, que até então não passavam apenas de uma banda amadora. Não demorou para que o produtor abandonasse as sessões de gravação e deixasse a produção do disco de Joplin e de sua banda (MERHEB, 2012, pp. 215-216).

Assim, em meio a tensões e problemas durante as gravações, Janis Joplin e Big Brother and The Holding Company gravaram seu primeiro registro fonográfico. Considerado um disco amador e desprezioso, foi gravado em Chicago e Los Angeles (FRIEDLANDER, 2004, p. 277). O álbum, intitulado Big Brother and The Holding Company, com a escrita “apresentando: Janis Joplin”, foi lançado em agosto de 1967, e marcou a inserção na cena psicodélica de uma das grandes vozes do rock. O disco abre com a canção *Bye, Bye, Baby*, composta por Powell St. John, ex-companheiro de Joplin em sua primeira banda em Austin. A voz rouca de Janis com um instrumental muito bem executado marcam essa composição.

A música *Easy Rider*³⁶ é uma mistura de *blues* com *country*, possuindo uma forte marcação do baixo de Peter Albin. Já *Intruder* começa acelerada com Janis no vocal principal, a bateria de David Getz ditando o ritmo. O baixo ao fundo e um solo de guitarra complementam essa faixa. *Light is Faster Than Sound* é uma canção com um arranjo simples, mantendo a cadência de algumas faixas do álbum. Janis Joplin divide o vocal com alguns integrantes da banda, mas sua voz ainda se destaca sobre os demais. *Call On Me*, interpretada por Janis, é um blues lento composto pelo guitarrista Sam Andrew. Em *Coo Coo*, um solo de bateria ao fundo conduz o arranjo vocal da cantora.

Ilustração 6 – Capa do Álbum *Big Brother And The Holding Company* (1967)



Fonte: MACHADO, 2012.

A música que abre o lado dois do disco, *Women is Losers*, de autoria de Joplin, mostra o vocal rouco sendo conduzido por um instrumental simples, acelerado e bem executado. *Blindman* é um *blues* mais compassado, em que Janis divide, mais uma vez, os vocais com o guitarrista Sam Andrew. *Down On Me*, com arranjos de Joplin, é um dos grandes sucessos do álbum de estreia da banda e também da jovem cantora. *Caterpillar* é uma canção ao estilo da

³⁶*Easy Rider* ou *Sem Destino*, é um filme estadunidense idealizado e protagonizado por Peter Fonda. Há no elenco, além de Fonda, Dennis Hopper e Jack Nicholson. O filme foi lançado em 1969 e é considerado um dos ícones cinematográficos da contracultura e do movimento *hippie*. A obra é um retrato do conflito entre a juventude rebelde e a sociedade estadunidense estabelecida na década de 1960. O custo de produção do filme foi de aproximadamente 350 mil dólares, considerado de baixo orçamento em comparação com as grandes produções da época. *Sem Destino* arrecadou 19 milhões de dólares naquele ano, sendo considerada a quarta maior bilheteria em 1969 (VITECK, 2009, pp. 104-108).

última geração do *rock* mundial, no final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Essa música apresenta uma estrutura mais simples, com arranjo vocal partilhado entre Janis e Andrew. A canção *All is Loneliness* inicia com uma batida oriental e com os vocais uníssonos dos integrantes da banda, com o baixo conduzindo o vocal de Janis. É uma canção que demonstra a atmosfera que cercava a cena psicodélica naquela época. O disco encerra com a sentimental *The Last Time*.

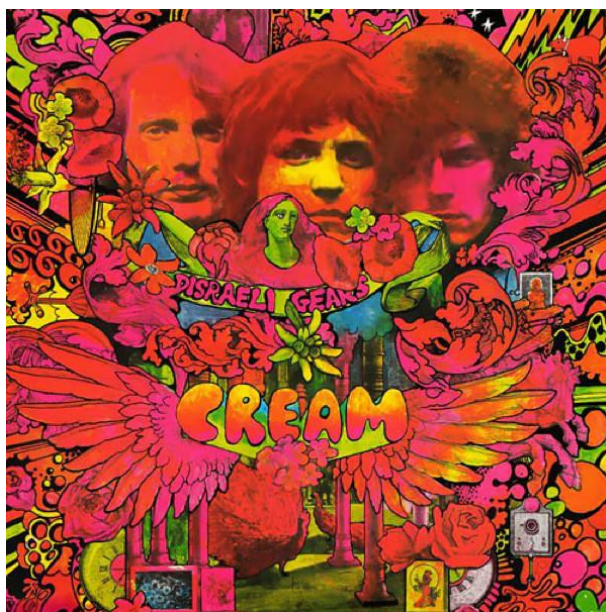
Apesar de não ser considerado o trabalho mais importante da carreira de Janis Joplin, esse álbum marcou a história do *rock* psicodélico. Joplin lançou, posteriormente, outros álbuns importantes. Em 1968, por exemplo, foi feito o disco *Cheap Thrills*, que a projetou para a cena do *rock* mundial com canções como *Piece of My Heart*, *Ball and Chain*, do *bluesman* Big Mama Thornton, e um de seus maiores sucessos: *Summertime*. Assim como seus contemporâneos Jimi Hendrix e Jim Morrison, a jovem Janis Joplin se afundou nas drogas e no álcool, que levaram à sua morte precoce em 4 de outubro de 1970, num hotel em Los Angeles. Joplin foi vítima de uma overdose de heroína. A cantora havia acabado de gravar seu último álbum, *Pearl*, que logo se tornou um dos maiores sucessos de venda da artista (HARTMAN, 2008, pp. 210-211).

Outro grupo com uma importante obra psicodélica foi a banda inglesa Cream, fundada em julho de 1966, composta por Eric Clapton (guitarra e vocal), Ginger Baker (bateria) e Jack Bruce (baixo e vocal) (FRIEDLANDER, 2004, p. 303). O grupo Cream é considerado a primeira grande banda da história do *rock* mundial, sendo também a primeira a introduzir o formato de *power trio* no *rock*: guitarra, baixo e bateria. O trio lançou quatro discos essenciais para a história do *rock* em apenas três anos. O Cream teve vida curta, de 1966 a 1968, mas de forma rápida, registrou seu nome no *hall* dos grandes nomes do *rock* mundial criando padrões a serem copiados por outras gerações do *rock* (LEÃO, 1997, pp. 23-24). Seguindo o sucesso de outros álbuns psicodélicos lançados em 1967, o Cream lançou, em novembro daquele ano, o álbum *Disraeli Gears*. O disco alcançou o 4º lugar nas paradas inglesas e chegou ao mercado fonográfico estadunidense em dezembro do mesmo ano. A canção *Sunshine of Your Love* conquistou o 5º lugar nos Estados Unidos em julho de 1968 (FRIEDLANDER, 2004, p. 305).

Disraeli Gears repetiu a fórmula de sucesso do primeiro disco da banda, *Fresh Cream* (1966). O Cream manteve o experimentalismo e acrescentou efeitos psicodélicos. Eric Clapton utilizou distorções de guitarras com novos refinamentos sonoros por meio do pedal de distorção *wah-wah*. *Disraeli Gears*, além de trazer muita inovação ao *rock* psicodélico,

representou o melhor momento artístico do Cream em termos de composição e performances dos músicos. Alguns afirmam que, a partir desse disco, novos gêneros musicais surgiram, como o *jazz-fusion* – uma variação do *jazz* – e, segundo alguns, o próprio *rock* progressivo, gênero que prevaleceria durante toda a década de 1970 (DIMERY, 2007, p. 110).

Ilustração 7 – Capa do Álbum *Disraeli Gears* (1967)



Fonte: TOZZI, 2017.

A capa do álbum seguiu a tendência psicodélica de outros discos lançados no final da década de 1960. Uma colagem fluorescente com cores vivas e fotos dos integrantes da banda formaram um belo trabalho visual. O disco abre com *Strange Brew*, um belo arranjo de guitarra e vocal limpo de Eric Clapton, quase um falsete. A música ainda é complementada pela bateria de Ginger Baker e pelo baixo de Jack Bruce. A faixa *Sunshine of Your Love* possui um *riff* poderoso que dita o ritmo e o andamento da música. Ao lado da guitarra de Clapton, Baker complementa com um toque tribal na bateria. O vocal de Bruce se destaca, com participação também de Clapton. A canção é considerada um dos grandes sucessos do Cream ao lado de *White Room*. A faixa *World of Pain* apresenta um vocal suave partilhado pelo baixista Jack Bruce e Eric Clapton com um instrumental bem executado pelo trio. A canção *Dance the Night Away* repete a fórmula das músicas do álbum, com uma condução perfeita de baixo, bateria e guitarra. A canção que encerra o lado A de *Disraeli Gears* é *Blue Condition*, um blues em que Jack Bruce demonstra seu talento vocal juntamente com o

baterista Ginger Baker e a guitarra de Clapton ao fundo conduzindo a canção de maneira compassada.

A canção *Tales of Brave Ulysses* é um tributo lisérgico concebido por Clapton ao clássico Ulisses de Homero. A música apresenta um solo de guitarra com o pedal *wah-wah* com forte influência de Jimi Hendrix (FRIEDLANDER, 2004, p. 305). A música *We're Going Wrong* demonstra uma perfeita combinação de guitarra e bateria. O *blues* de Blind Joe Reynolds (1900/1904-1968), *Outside Woman Blues*, cantado por Clapton, mantém a fórmula do Cream. *Take It Back*, outro *blues*, mantém a execução da banda com o vocal de Bruce. O álbum encerra com a tradicional *Mother's Lament*, uma referência às influências dos músicos da banda (DIMERY, 2007, p. 110). O segundo álbum Cream é uma obra para se apreciar devagar, sentindo cada faixa. Sem dúvida, o disco é mais um grande registro sonoro composto no período mais criativo da psicodelia mundial.

Encerraremos este tópico comentando um dos álbuns psicodélicos mais experimentais de 1967, *Sell Out*, do The Who, banda britânica surgida em 1964 em Sheperd's Bush, distrito de Londres. A formação original contava com o Roger Daltrey (vocal), Pete Townshend (guitarra), John Entwistle (baixo) e Keith Moon (bateria). A banda consolidou o formato de *power trio* com baixo, guitarra e bateria antes da banda Cream. O The Who se destacou pelo vigor das apresentações ao vivo, com muito *rock*, energia e drogas, destruindo os instrumentos e deixando-os em pedaços no palco. A banda inglesa era considerada uma das mais vibrantes e divertidas do cenário do *rock* (FRIEDLANDER, 2004, pp. 176-177).

Ilustração 8 – Capa do Álbum *Sell Out* (1967)



Fonte: ROBERT, 2013.

A banda lançou o conceitual *Sell Out* em 15 de dezembro de 1967 no Reino Unido, alcançando o 13º lugar nas paradas. O disco foi lançado nos Estados Unidos em 6 de janeiro de 1968, conquistando o 48º nas paradas e permanecendo por 23 semanas na lista da Billboard. A princípio, o álbum estava previsto para ser lançado em 17 de novembro de 1967, mas teve que ser adiado devido aos direitos autorais de anúncios de empresas que estamparam os dois lados da capa do LP, como Heinz, Odonoro, Medac e Charles Atlas. O disco também continha *jingles*³⁷ transmitidos pela rádio pirata Radio London, que alegou na justiça seu uso indevido. Posteriormente, esses entraves se resolveram e os anúncios e *jingles* foram incorporados e utilizados pela banda na composição tanto da capa quanto do disco. (NEILL, KENT, 2009, p. 159).

O The Who já havia lançado o álbum *A Quick One* em 1966 e necessitava fazer algo diferente em seu novo LP. Pete Townshend queria fazer um disco no formato de um programa radiofônico com anúncios publicitários. A partir dessa ideia, a banda construiu um disco conceitual baseado em propagandas comerciais. O trabalho era uma crítica à sociedade do consumo. O grupo musical intercalou, entre cada faixa, alguns *groovies*³⁸ e *jingles* comerciais de transmissões da Radio London. *Sell Out* foi um disco que, a princípio, continha boas músicas, mas não tinha muitos atrativos para diferenciá-lo do disco anterior. Apesar disso, se tornou um dos grandes lançamentos do *rock* psicodélico de 1967 (NEILL; KENT, 2009, p. 159).

A capa de *Sell Out* é composta pelos quatro integrantes simulando anúncios publicitários. Pete Townshend, líder e guitarrista da banda, segura um imenso tubo de desodorante da marca Odorono. Roger Daltrey, o vocalista, agradece a Heinz pelo feijão enlatado. O baterista Keith Moon aparece segurando uma embalagem do creme para acnes Medac. O baixista John Entwistle, vestido de Tarzan ao lado de uma Jane loira, faz o anúncio sobre um método fisiculturista. Claro que tudo isso não passava de anúncios falsos e menções jocosas de marcas e produtos, uma maneira divertida de criticar o consumismo capitalista em plena expansão naquele momento (WHO, 1967).

As canções de *Sell Out* foram intercaladas entre si com transmissões radiofônicas. A música que abre o disco é *Armenia City in The Sky*, interpretada pelo cantor Speedy Keen, da

³⁷Termo inglês cujo significado refere-se à música composta para promover uma marca ou um produto em publicidades de rádio ou televisão (SIGNIFICADOS, 2014).

³⁸*Groovies* (*Groove*): é uma palavra em inglês que significa “sulco” ou “ranhura”. É bastante usada no contexto da música, indicando quando os sons encaixam ou combinam de forma satisfatória (SIGNIFICADOS, 2014).

banda Thunderclap. A canção começa com um anúncio fictício que logo dá lugar à psicodelia da banda. *Heinz Baked Beans* apresenta uma letra com apenas cinco versos, em que um trompete marca o ritmo juntamente com um toque militar de caixa. *Mary-Anne With The Shaky Hand* é suave e remete a canções do The Byrds. *Odorono* é cantada por Pete Townshend, que também assina a composição da letra. Essa é uma pequena narrativa fictícia que já apontava o talento de Townshend, evidenciado em suas próximas composições. *Tattoo* é uma das melhores canções do álbum, onde Roger Daltrey, em sua interpretação, mostra seu lado sombrio nessa canção que narra o rito de passagem da adolescência para a fase adulta (DIMERY, 2007, p. 113).

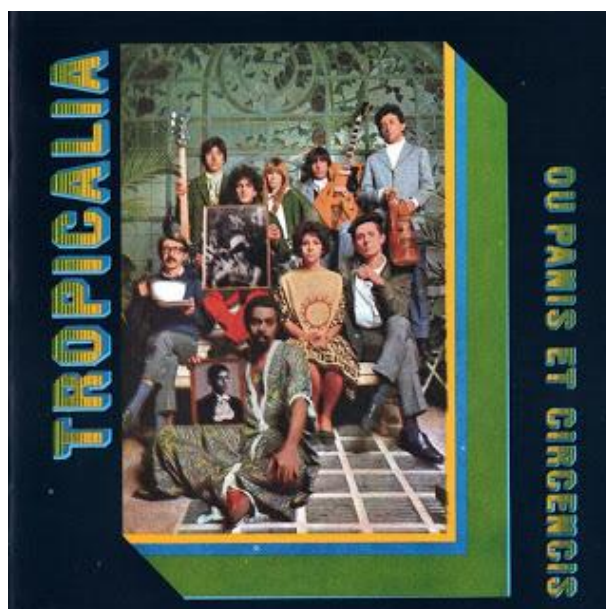
Our Love Was é uma canção suave com melodia alegre marcada pela guitarra de Pete Townshend e pela bateria de Keith Moon. A música seguinte, *I Can See For Miles*, foi a única canção do The Who a entrar no *Top 10* nos Estados Unidos, alcançando o 9º lugar em setembro de 1967 (FRIEDLANDER, 2004, p. 183). *I Can't Reach You* alterna entre o *country*, no início da canção, e o *rock* inglês (DIMERY, 2007, p. 113). *Medac* é o relato bem-humorado da pomada “milagrosa” que muda a vida de um adolescente. A faixa seguinte, *Relax*, cumpre bem seu papel no álbum enquanto música que expressa tranquilidade. *Silas Stingy* é caracterizada pelo uso de sobreposição de vozes, arranjos de bateria suaves e um órgão que remete ao período medieval. *Sunrise*, um desabafo solitário sobre um amor frustrado, é de certa forma, uma tentativa britânica de reproduzir a bossa nova brasileira. *Rael*, a canção que encerra o álbum, é ambientada no ano de 1999 e fala sobre a superpopulação chinesa (NEILL; KENT, 2009, p. 100). Enfim, *Sell Out* é um álbum conceitual que utilizou a música como instrumento de crítica e desconstrução do consumismo que se instalava no final da década de 1960.

Assim encerramos este tópico sobre os fragmentos sonoros lançados em 1967 que muito contribuíram para o cenário da psicodelia mundial. A seguir, dissertaremos sobre alguns registros fonográficos lançados em 1968 no Brasil, transitando, primeiramente, pela Tropicália com o disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, os álbuns de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duprat e Tom Zé. Mostraremos também os discos psicodélicos lançados nesse mesmo ano pelos Mutantes, Ronnie Von (e o primeiro registro de sua trilogia psicodélica) e o cantor Fábio e seu compacto “Lindo Sonho Delirante”.

2.3 Tropicália ou Panis et Circensis e outros fragmentos tropicalistas

1968 foi um dos anos mais importantes para a Música Popular Brasileira (MPB). Foi um ano em que a juventude contracultural, formada por artistas, poetas, músicos, escritores e intelectuais, revolucionou toda a estrutura fonográfica, artística e cultural vigente no país. O marco dessa contracultura musical foi o disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, que continha elementos da antropofagia modernista proposta por Oswald de Andrade (1890-1954) em seu Manifesto Antropófago (1928). A Tropicália buscou retomar o diálogo com as posturas políticas, estéticas e éticas de Oswald, principalmente com sua antropofagia (DINIZ, 2007, pp. 1-2).

Ilustração 9 – Capa do Álbum *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968)



Fonte: BITTENCOURT, 2018.

A Tropicália se caracterizou pela intervenção crítica no cenário musical, artístico, literário e cultural do país. Fizeram parte desse movimento diversos artistas, entre eles os compositores e cantores Gilberto Gil, Caetano Veloso, Jorge Ben e Tom Zé, as cantoras Gal Costa e Nara Leão, a banda Os Mutantes, os maestros Rogério Duprat, Damiano Cozzella e Júlio Medaglia, os poetas Torquato Neto, Capinam e Waly Salomão, os artistas plásticos Rogério Duarte, Hélio Oiticima, Lygia Clark e Glauco Rodrigues, os cineastas Glauber Rocha, Néelson Pereira dos Santos, o diretor de teatro José Celso Martinez, dentre outros artistas brasileiros. O Movimento Tropicalista buscou, por meio de sua estética, mostrar os contrastes da cultura brasileira. Com isso, procurava-se superar as diferenças no cenário cultural brasileiro, além de propor o retorno às origens, principalmente no campo musical, absorvendo

e incorporando gêneros distintos como samba, frevo, bolero, música de vanguarda e o *pop-rock* nacional e internacional. Outra proposta do Tropicalismo foi incorporar o uso da guitarra elétrica, rejeitada por grande parte dos artistas naquela época (DINIZ, 2007, pp. 2-3).

Segundo Nelson Motta (2000, p. 147), com a canção “Tropicália”, Caetano Veloso resumiu toda a essência do movimento dos trópicos. O nome dessa canção foi sugerido pelo produtor de cinema Luiz Carlos Barreto, selando assim, a amizade e admiração entre Caetano e Hélio Oiticica, que havia criado a instalação “Tropicália” no Museu de Arte Moderna. A intenção de Oiticica, com sua obra, era conduzir o espectador descalço por um barracô-labirinto, pisando em terra, água, areia, pedras e plástico, passeando por diferentes ambientes estéticos, vivenciando do primitivo ao moderno, da miséria à abundância, do carnavalesco ao severo, terminando o passeio em frente a uma televisão acesa.

Antes do surgimento da Tropicália, em 1967, ocorreu a divisão interna da MPB com Gilberto Gil e Caetano Veloso ficando de fora do movimento e optando por permanecerem juntos dentro do tropicalismo em 1968. Gil relata que sua contribuição ao projeto tropicalista só foi possível porque Caetano o incentivou. Gil ainda lembra que, para ele, aquela divisão dentro da música era estranha e sem sentido. Para o artista, não havia diferença entre as músicas de Luiz Gonzaga ou Beatles, tudo era considerado música. Mesmo com as diferenças de estilo, representavam a mesma coisa, tinham a mesma alma e o mesmo espírito. De acordo com Gilberto Gil, a fase mais angustiante de sua carreira foi durante o tropicalismo (TERRA; CALIL, 2013, p. 171).

O termo *Tropicalismo* surgiu no início de 1968 numa “conversa de boteco”, no bar Alpino, em Ipanema. Na ocasião, estavam presentes Nelson Motta, os cineastas Glauber Rocha, Cacá Diegues, Gustavo Dahl, Arnaldo Jabor e o produtor de cinema Luiz Carlos Barreto. Eles discutiam e planejavam uma festa fictícia de um banquete oswaldiano em que “devorariam” antropofagicamente as manifestações artísticas brasileiras como a peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, montada pelo Teatro Oficina de Zé Celso, o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, e as canções dos últimos álbuns de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Naquele momento, o movimento tropicalista ainda não existia, apesar das grandes influências trazidas por Caetano e Oiticica com suas homônimas obras “Tropicália” (CALADO, 2012, p. 120). No dia seguinte, Nelson Motta reproduziu a conversa da noite anterior em sua coluna no jornal *Última Hora*, com o título: “Cruzada Tropicalista”, um manifesto debochado sobre tudo que haviam conversado na mesa do bar (TERRA; CALIL, 2013, p. 252). Assim, de uma

conversa descontraída surgiu o nome *Tropicalismo*, encabeçado por Caetano Veloso e Gilberto Gil.

O Tropicalismo - como movimento cultural, artístico e musical de vanguarda - teve seu ápice com o disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, uma obra coletiva. O álbum foi gravado em maio e lançado em julho de 1968 na cidade de São Paulo. O registro fonográfico teve a coordenação de Caetano Veloso, que também ficou responsável por selecionar o seu próprio repertório bem como as composições de Gilberto Gil, Torquato Neto, Capinam e Tom Zé. Os arranjos ficaram a cargo do maestro Rogério Duprat. A produção foi realizada por Manoel Barenbein (ARAÚJO, 2016, p. 30).

O disco representou a ruptura musical com o que estava sendo produzido no Brasil em 1968. Apresentando uma concepção vanguardista, o álbum é composto por doze músicas com estrutura polifônica e polissêmica, características da multiplicidade tropicalista. O trabalho foi dividido em blocos temáticos com canções que transitam entre o ufanismo e a ironia, passando por composições de cunho panfletário e urbanista. Aborda ainda temas líricos e dramas existenciais. A psicodelia, marcante naquele período, também esteve presente nas canções do disco. O interessante da obra é que ela conseguiu unir os diferentes *brasis*, com canções nacionais rurais dos anos 1950, apresentando também o sincretismo religioso e cultural. O álbum é uma miscelânea de sons e ritmos, contendo ainda poesias concretas, bolero e metáforas em suas canções (RIBEIRO, 2018, p. 77).

O maestro Rogério Duprat foi fundamental na composição e estruturação do álbum, que é, de fato, uma junção dos elementos tropicalistas com a psicodelia brasileira. Duprat conseguiu alinhar os arranjos, as variedades sonoras, a irreverência e a ironia numa colcha de “retalhos” musicais. A obra carrega em si uma poética muito salutar. Os artistas queriam retratar um Brasil tropicalista, seja por meio do sarcasmo ou pela alegoria, como uma maneira de resgatar as raízes de seu povo e valorizar o que era produzido aqui. Assim, cada uma das canções presentes no álbum representa um recorte com os diferentes aspectos culturais existentes no país (ARAÚJO, 2016, p. 30).

Tropicália ou Panis et Circenses é considerado um dos primeiros álbuns conceituais da história da discografia da MPB. Também foi o primeiro disco a ser lançado no mercado fonográfico brasileiro que continha um conceito temático único, que sinalizava para um mesmo caminho, seja por meio das canções, da capa, da contracapa ou do figurino utilizado pelos artistas. Celso Favaretto (2000, pp. 78-79) descreve o álbum como “As relíquias do Brasil”:

Suma tropicalista, este disco integra e atualiza o projeto estético e o exercício de linguagem tropicalistas. Os diversos procedimentos e efeitos da mistura aí comparecem – carnavalização, festa, alegoria do Brasil, crítica da musicalidade brasileira, crítica social, cafonice –, compondo um ritual de devoração. [...] Compondo um objeto-disco, a capa e as músicas produzem conjuntamente uma significação geral, alegórica, enunciada como a fala de um sujeito que se figura no próprio enunciado. O disco, com efeito, realiza uma encenação das “reliquias do Brasil” (culturais, políticas, artísticas), ritualizando, ao desdobrar-se, o próprio ato de fazer música, também exposto à devoração. Este caráter “artificial”, distanciado, aparece em cada detalhe de capa, na construção de letras, ritmos arranjos e interpretação. [...] Disco para se ouvir e “ler” como se fosse uma alucinação, propõe ao ouvinte-crítico a participação de “um sonho de onipotência criadora”.

Tropicália ou Panis et Circensis é estruturado de maneira polifônica, com faixas executadas sucessivamente sem interrupção. Uma influência explícita herdada do álbum *Sgt. Pepper's* dos Beatles. As canções se intercalam e dialogam entre si. Segundo Favaretto (2000, p. 83), “cada música mantém uma relação dialógica com as demais e é estruturada, letra, música e arranjo, como montagem de fragmentos (referências musicais, sonoras, literárias, diálogos, manipulações eletroacústicas etc.”. As músicas tropicalistas do álbum representam uma alegoria do Brasil, com suas diversas imagens e símbolos. Propositamente, a obra não difere as canções líricas das épicas, como era realizado pelos artistas daquela época em suas canções. As músicas tropicalistas mesclam ambas as orientações. Com isso, se obtêm uma canção épico-lírica carregada, ao mesmo tempo, de crítica e de poesia (FAVARETTO, 2000, pp. 83-84).

A canção que abre o álbum *Miserere Nobis*, se inicia com um órgão de igreja numa espécie de ritual solene e sagrado. A campainha (buzina) de bicicleta demarca a passagem do religioso para o profano. Uma nota de tuba e o toque ritmado de uma caixa militar preparam o ouvinte para a entrada acelerada do som de um violão, que conduz e dita o ritmo central da música. Ao fundo, se escuta um vocal feminino contrastando com o de Gilberto Gil. A canção transita pela tradição religiosa, pela desigualdade social e a violência estabelecida que mantêm o Brasil parado (FAVARETTO, 2000, pp. 87-90).

Bombas de canhão, violoncelo e violino, abrem a segunda faixa do álbum, uma canção de Vicente Celestino: *Coração Materno*. Na voz de Caetano Veloso, com arranjos do maestro Rogério Duprat, os artistas fizeram uma releitura desse clássico cancionista do Brasil interiorano. A canção é um discurso do trágico amor envolvendo um camponês perdidamente apaixonado por sua amada. Esse jovem amante, cego de paixão, está disposto a “matar ou

morrer”, disposto a tudo, inclusive a “arrancar” “de tua mãe, inteiro o coração” (RIBEIRO, 2018, p. 115).

A canção *Panis et Circensis*, composta por Gilberto Gil e Caetano Veloso, é interpretada pelos Mutantes. Considerada um dos clássicos do tropicalismo, essa música é um dos símbolos mais expressivos e provocativos do banquete antropofágico oswaldiano proposto pelos tropicalistas. A música, que faz uma crítica ao consumismo, se inicia com um *sample* da chamada do Repórter Esso, um noticiário radiofônico da época. Segundo Favaretto (2000, p. 102), a faixa “[...] contrapõe o desejo de libertação ao ritual da sala de jantar. À afirmação do sonho, opõe-se a vida regida pela ‘ocupação’ de ‘nascer e morrer’”. A canção apresenta elementos psicodélicos, com um sintetizador ao fundo e sonoridades diversas. A letra é uma crítica à alienação das pessoas que se preocupam apenas com seu mundo, com aquilo que está ao seu redor, no conforto de sua sala de jantar.

Lindonéia, mais uma parceria entre Gil e Veloso, é um bolero interpretado por Nara Leão. A letra foi inspirada num quadro de Rubens Gerchman (1942-2008) intitulado *A Bela Lindonéia* ou *A Gioconda do Subúrbio*. Essa canção é sobre a violência social e policial sofrida por aqueles que vivem à margem, nas periferias do país (FAVARETTO, 2000, pp. 104-105). *Parque Industrial*, composta e interpretada por Tom Zé, é uma crítica irônica à industrialização e seus efeitos no país. A canção exprime o sentimento de nacionalismo presente no país naquela época. Fala da religiosidade e faz duras críticas ao avanço industrial quando o autor menciona que o “sorriso engarrafado, já vem pronto e tabelado”, tratando a simpatia brasileira como algo industrializado, *Made in Brazil*” (TROPICÁLIA, 1968).

A faixa *Geleia Geral*, composta por Gilberto Gil e Torquato Neto, é uma síntese do movimento tropicalista e suas referências antropofágicas oswaldianas. Uma irônica mistura dos *brasis*, com seus diferentes elementos culturais, de “Pindorama, país do futuro” às “Relíquias do Brasil”. Conforme Favaretto (2000, p. 86), “Geleia Geral [...] pode ser considerada o interpretante do disco; ela é a matriz que condensa todos os paradigmas redistribuídos na combinatória das outras músicas, da capa e contracapa”.

Baby, de Caetano Veloso, ficou eternizada na voz de Gal Costa. A canção inicia com toques de baquetas, juntamente com o violão, a percussão e a orquestração de Rogério Duprat, com um belo arranjo de cordas. A voz de Gal Costa dita o andamento de maneira harmoniosa junto com o instrumental e o vocal ao fundo de Caetano Veloso. Mesmo sendo uma canção tão suave, *Baby* faz uma crítica aos estereótipos consumistas (FAVARETTO, 2000, p. 84). Na canção *Três Caravelas*, composta por Caetano Veloso e interpretada em parceria com

Gilberto Gil, a história das grandes navegações e o “descobrimento” da América por Cristóvão Colombo é contada por meio de uma rumba caribenha (FAVARETTO, 2000, pp. 94-95).

Enquanto Seu Lobo Não Vem, feita por Caetano Veloso e interpretada por ele juntamente com Gal Costa e Rita Lee, por meio de metáforas e tendo como referência a fábula Chapeuzinho Vermelho, retrata o período de opressão e o momento sociopolítico vivido naquela época, dominado pela violência política e pela truculência do regime ditatorial civil-militar (RIBEIRO, 2018, p. 99). A canção fala de um tempo de luta, um tempo de guerra, travada no dia a dia pelas ruas, becos, avenidas e também nas “florestas escondidas”. O passear pelas avenidas e pelas veredas se tornou algo perigoso. Contudo, a canção também demonstra que, em meio ao medo, o desejo ainda está presente, e que esse desejo de se embrenhar pelas ruas e explorá-las sorratamente não impedem as “chapeuzinhos vermelhos” de se arriscarem nas veredas (FAVARETTO, 2000, p. 101).

Mamãe Coragem, composta por Caetano Veloso e Torquato Neto, é interpretada por Gal Costa. A canção narra um personagem que anuncia sua decisão de romper, partir e seguir o rumo de sua vida. Enfim, seguir seu caminho, seu destino. É um diálogo entre um filho e sua mãe, uma ruptura entre gerações. De um lado, a juventude do filho, e do outro, a velhice de sua mãe. A decisão de partir se opõe ao conforto e à estabilidade familiar. O filho assume as conseqüências de sua decisão. Mais uma canção tropicalista que retrata os dramas das famílias brasileiras (TROPICÁLIA, 1968).

A penúltima faixa, *Batmacumba*, composta por Gilberto Gil e Caetano Veloso, é interpretada pelos compositores em parceria com Os Mutantes e Gal Costa. A canção realiza um sincretismo ao incorporar Batman, figura *pop* dos quadrinhos, com a macumba da cultura afro-brasileira. A estrutura musical é composta por ritmos afro-brasileiros por meio de uma batida de macumba e ioruba cubano. Outro elemento que compõe a estrutura musical é a guitarra elétrica com outro instrumento de cordas ao fundo (FAVARETTO, 2000, p. 112).

A faixa que encerra o disco-manifesto é *Hino ao Senhor do Bonfim*, composta por Petion de Vilar e João Antônio Wanderley (RIBEIRO, 2018, p. 127). A interpretação é realizada por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Gal Costa e coro. Segundo Favaretto (2000, p. 90): “É um hino sincrético, popular-religioso: cantado na festa do padroeiro, celebra as passadas conquistas dos músicos baianos do Sul”. A canção é uma proposta experimental corajosa ao inserir um hino religioso no universo tropicalista.

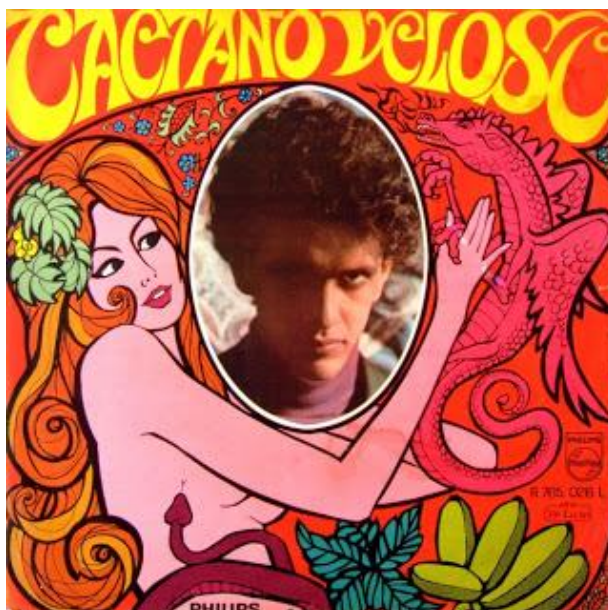
Outro elemento inovador no álbum tropicalista foi a capa, com enredo antropofágico oswaldiano. De acordo com Favaretto (2000, p. 82) ela representa “o Brasil arcaico e o provinciano; emoldurados pelo antigo, os tropicalistas representam a representação”. Uma alegoria do Brasil, um aperitivo do que se tinha para ser “devorado” dentro do disco. O trabalho está no formato de retrato patriarcal emoldurado nas cores verde amarelo, que dão um efeito de profundidade, com a foto dos artistas que fizeram parte da composição desse registro fonográfico. O título *Tropicália ou Panis et Circensis* vem escrito nas cores nacionais. O cenário reproduz um jardim interno de uma casa burguesa, composto por vitrais ao fundo, vasos de plantas tropicais e um banco de praça, típico do interior do Brasil. Os artistas presentes na capa do álbum representam cada um dos tipos da nossa brasilidade. Eles estão distribuídos de maneira proposital portando objetos que contribuem simbolicamente para a composição do tema tropicalista (FAVARETTO, 2000, pp. 79-82).

A proposta dos artistas que participaram na composição de *Tropicália ou Panis et Circensis* foi trazer inovação à MPB, resgatando e valorizando aquilo que era produzido no país. O álbum também apresentou letras que mostravam a atual situação política e social vivida na nação durante a ditadura civil-militar. A guitarra elétrica também foi um dos elementos que trouxeram uma sonoridade diferente às músicas e apresentou novos artistas que viriam a se consolidar no cenário musical brasileiro, como Os Mutantes.

Os tropicalistas, por meio da antropofagia oswaldiana, realizaram uma obra diferente de tudo que estava sendo feito naquela época, algo inovador e totalmente experimental. Eles promoveram, em 1968, uma revolução sonora, visual, estética, poética, artística e cultural no país, assim como fizeram os Beatles com o álbum *Sgt. Pepper's* em 1967. Além do álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*, outros importantes fragmentos tropicalistas surgiram em 1968. Apresentaremos alguns desses artistas a seguir.

No cenário tropicalista, Caetano Emanuel Viana Teles Veloso teve papel de destaque. Nascido no dia 7 de agosto de 1942, em Santo Amaro da Purificação, uma cidade histórica do Recôncavo Baiano, Caetano Veloso foi um dos personagens mais importantes do movimento artístico. Juntamente com Gilberto Gil, foi responsável pela efervescência tropicalista que se iniciou em 1967 e que aflorou em 1968 com o lançamento do mencionado disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*. O artista é considerado um dos líderes e fundadores desse movimento, ao lado de Gil (CHEDIAK, 2010, p. 10).

Ilustração 10 – Capa do Álbum *Caetano Veloso* (1968)



Fonte: SANTIAGO, 2018.

Esse primeiro disco solo de Caetano Veloso, seu segundo de estúdio, foi gravado em 1967 e lançado em janeiro de 1968. Intitulado apenas *Caetano Veloso*, o álbum é uma das grandes referências do movimento tropicalista. A canção *Tropicália*, que abre a obra, é uma síntese do momento político e cultural vivido no país entre 1967 e 1968. Veloso relata a “invasão” portuguesa às terras brasileiras. Ele “organiza o movimento”, “orienta o carnaval”, “inaugura o monumento no planalto central do país”. A canção realiza críticas ricas e pontuais. Esse trabalho antecedeu *Tropicália ou Panis et Circencis* e foi um importante registro fonográfico do tropicalismo (MOTTA, 2000, p. 147).

O álbum de Veloso apresenta canções tropicalistas com influências psicodélicas. Uma das suas mais importantes músicas é *Alegria, Alegria*, considerada um hino à liberdade juvenil e marco da Tropicália (ARAUJO, 2016, p. 28). Nessa composição, Caetano apresenta uma letra inspirada na obra *As Palavras* (1964), de Jean-Paul Sartre (1905-1980), com seu “nada no bolso, nada nas mãos” (TERRA; CALIL, 2013, p. 149). A canção apresenta uma postura questionadora com guitarras elétricas, teclados e psicodelismo, transmitindo a mensagem contracultural para uma juventude que buscava mudanças no país.

Caetano Veloso apresenta uma variedade de sonoridades. A canção *Clarisse* tem uma levada bossanovista com elementos do *rock* psicodélico e também da música nordestina. A letra é uma narrativa de uma jovem morena com seus mistérios, recatos, seu corpo nu e suas recordações. A canção intitulada *Clara* mistura flauta barroca, música nordestina e a

suavidade da voz de Gal Costa. Outra narrativa de uma jovem sonhadora e seu amado amor a navegar pelo mar. Na canção *Soy Loco Por Ti América*, Veloso realiza um tributo ao guerrilheiro argentino Ernesto “Che” Guevara (DIMERY, 2007, p. 152). A música seguinte, *Eles*, mostra elementos psicodélicos, cítaras indianas e teclado. A letra é reflexiva e cheia de simbolismos, marca das composições tropicalistas da época.

Segundo Dimery (2007, p. 152), Caetano Veloso foi fundamental na construção do Tropicalismo, que pode ser entendido como um movimento de *pop art* rebelde. Veloso conseguiu reunir em seu primeiro trabalho solo “[...] um grupo de poetas, pintores, dramaturgos e cineastas de esquerda nessa desafiadora resposta brasileira ao ‘neo-rock’ dos Beatles” (DIMERY, 2007, p. 152). O álbum é uma síntese de bossa nova com psicodelismo, música clássica, barroca e nordestina, com elementos do *rock*. Caetano Veloso buscou novas sonoridades que expressassem os anseios da juventude. Contribuíram ativamente no disco os maestros Rogério Duprat, na produção, Júlio Medaglia e Damiano Cozzella nos arranjos (ARAUJO, 2016, p. 28).

A capa psicodélica do disco apresenta novos elementos e uma linguagem estética inovadora. A foto de Caetano Veloso aparece no centro, sendo abraçado pelo desenho de uma mulher, possivelmente, Eva, a primeira mulher, segundo a Bíblia. Uma serpente sobe pelo corpo da mulher, numa alusão à sedução do pecado. A mulher ainda segura com sua mão direita as garras de um dragão que está do lado direito da foto de Caetano. Também podemos observar elementos tropicalistas como os ramos, matas e um cacho de banana na parte inferior. O nome “Caetano Veloso”, escrito em amarelo, aparece na parte superior da montagem contrastando com o fundo vermelho da capa. A iconografia desse disco é uma das características da arte produzida no movimento tropicalista.

Caetano Veloso, juntamente com Gilberto Gil, incomodava os militares com suas canções e o posicionamento político contrário ao regime civil-militar. A postura contracultural, em seu jeito de vestir e nas letras ácidas, ia na contramão de um governo autoritário e opressor, características que se intensificaram com a instauração do Ato Institucional nº 5 (AI-5)³⁹ em 13 de dezembro de 1968 (TERRA; CALIL, 2013, p. 22). Depois de se apresentarem no III Festival da MPB da Record, em 1967, e do sucesso inicial, Gil e Caetano participaram do III Festival Internacional da Canção, em outubro de 1968. Todavia, eles não estavam preocupados em vencer o concurso e sim em promover uma

³⁹ Foi um decreto instaurado pelo regime civil-militar em 13 de dezembro de 1968 que dissolveu o Congresso Nacional por tempo indeterminado, recobrando amplos poderes discricionários e reinstaurando a ditadura civil-militar no país (REIS FILHO, 2000, pp. 33-44).

revolução sonora com letras provocativas. Gil participou com a música *Questão de Ordem*, sendo desclassificado na primeira fase. Caetano entoou *É Proibido Proibir*, retirada de uma frase pichada em um muro na França. Ele subiu ao palco com elementos provocativos: um colete prateado por cima de uma camisa de plástico adornado com colares de fios elétricos. Os Mutantes o acompanharam com suas distorções sonoras, ruídos e toda parafernália musical possível. No meio da apresentação, subiu no palco um *hippie* estadunidense que começou a berrar frases desconexas no microfone. O público detestou. Mesmo assim os jurados classificaram a canção para a próxima fase do festival (TERRA; CALIL, 2013, p. 21).

Caetano Veloso, incomodado com as vaias, provocou ainda mais o público na reapresentação dos classificados. Com movimentos de quadril, simulou um ato sexual. A plateia vaiou ainda mais, inclusive com palavrões e gestos obscenos. Enquanto isso, outra parte do público virou as costas para o palco. Em resposta, Os Mutantes fizeram o mesmo para a plateia. Caetano então pegou o microfone e proferiu seu famoso discurso: “Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? [...] Se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil!”. Mesmo assim o júri classificou Caetano para a final no Maracanãzinho, mas o artista se recusou a participar (TERRA; CALIL, 2013, p. 21). Após essa apresentação – ainda em outubro de 1968 – Caetano, Gil e Os Mutantes continuaram realizando *shows* polêmicos. Produziram um espetáculo totalmente diferente do que já haviam feito e o local escolhido foi a boate Sucata, no Rio de Janeiro (ARAÚJO, 2016, p. 48).

Foi durante o espetáculo nessa boate que Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos. De acordo com Nelson Motta, vários elementos contribuíram para as prisões, como o programa televisivo deles, *Divino, Maravilhoso*, provocativo e político, no qual “Pisaram na bandeira brasileira, debocharam do hino nacional. Usaram uma bandeira de plástico do artista plástico Hélio Oiticica com a frase ‘Seja marginal, seja herói’” (TERRA; CALIL, 2013, p. 248). O evento, na boate foi o ato final dos dois artistas no movimento tropicalista. Gil relembra o interrogatório depois de serem presos: “O que vocês são, o que vocês querem? E eu não tinha respostas a dar porque eu não queria nada, queria a música, queria a revolução dos astros, das estrelas. Eu queria o movimento, as coisas acontecendo, a vida” (TERRA; CALIL, 2013, p. 172).

Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos em São Paulo, em 27 de dezembro de 1968, e ficaram detidos até a quarta-feira de cinzas de 1969, ou seja, suas prisões duraram dois meses, aproximadamente (DELGADO, 2011, p. 142). Logo após deixarem a prisão,

foram para Salvador. Segundo Veloso (1997, p. 302), depois de ficarem quatro meses confinados na capital baiana, ele e Gil foram “convidados” pelas autoridades militares a deixarem o país. Os militares não sabiam o que fazer com os dois artistas e temiam que a prisão injustificada de dois promissores nomes da MPB os fizesse terem mais influência sobre a opinião pública depois de soltos. Então, a solução imposta pelo exército foi de deixarem o país (VELOSO, 1997, pp. 302-303). O exílio durou três anos. Gil e Veloso retornaram ao país em 1972 (TERRA; CALIL, 2013, p. 173).

Como já descrito, outro importante nome da Tropicália foi Gilberto Passos Gil Moreira, nascido no dia 26 de junho de 1942, no bairro de Tororó, em Salvador, Bahia. Gil, ainda pequeno, se mudou com seus pais para a pequena cidade de Ituaçu, no alto sertão baiano. Foi nesse local que conviveu por nove anos com cegos violeiros e cantadores. Ainda durante esse período teve contato com a música de Luiz Gonzaga. Com dez anos de idade, seu pai o enviou para morar em Salvador com uma tia sua. Chegando à capital, foi matriculado no curso ginásial e também começou a estudar acordeom na Academia Regina (CHEDIAK, 2009, p. 14).

Gilberto Gil trocou o acordeom pelo violão e se apaixonou pela bossa nova de João Gilberto. Em 1963, conheceu o jovem Caetano Veloso, vindo de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano. Nesse período, Gil também conheceu a irmã de Caetano, Maria Bethânia, Gal Costa e Tom Zé. Os cinco formaram então um novo grupo em Salvador. Em 1964, Gil estreou juntamente com seu grupo no espetáculo *Nós*, nas festividades de inauguração do Teatro Vila Velha. Gilberto Gil trabalhava na alfândega e cursava faculdade de Administração de Empresas, tendo se formado em 1964. Foi nesse ano ainda que se casou com sua primeira esposa, Belina. Desse relacionamento, nasceram as filhas Nara e Marília (CHEDIAK, 2009, p. 14).

Em 1965, o artista desembarcou em São Paulo. Trocou um promissor emprego numa multinacional para seguir a carreira de compositor, violonista e cantor (CALADO, 2012, p. 95). Foi nesse período que gravou seu primeiro compacto com as canções *Roda* e *Procissão* (CHEDIAK, 2009, p. 14). Em 1967, gravou e lançou seu primeiro álbum: *Louvação*. Elis Regina gostou bastante do sotaque nordestino e das canções com temáticas sociais de Gil e regravou *Louvação* posteriormente. Com a ajuda da cantora, que apresentava o programa *O Fino da Bossa* na TV Record, *Louvação* se tornou sucesso nacional. Gilberto Gil também se apresentou em outros programas televisivos nessa época (CALADO, 2012, p. 95). Em junho de 1967, participou de uma passeata contra a guitarra elétrica para promover o programa

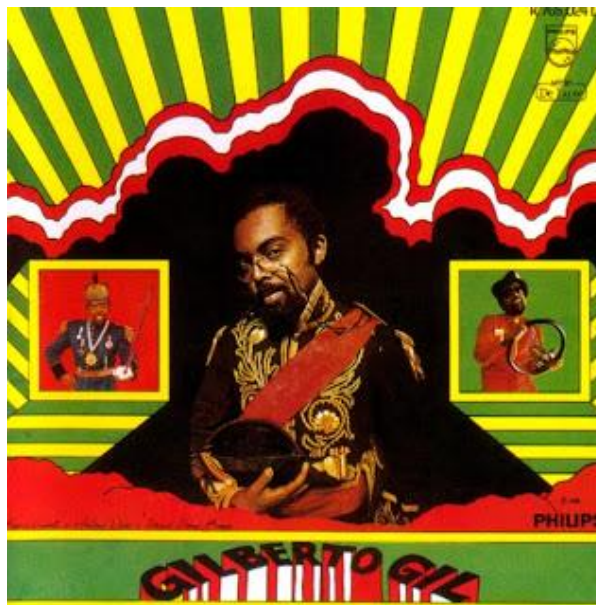
Frente Única da Música Popular Brasileira, atendendo a um pedido de Elis Regina, que o lançou com a canção *Ensaio Geral* no Festival da Record em 1966 (TERRA; CALIL, 2013, pp. 160-161). Caetano Veloso e Nara Leão, contrários a passeata, não participaram desse ato e criticaram duramente a manifestação contra outros tipos de expressão (CALADO, 2012, p. 96).

Em meio às tensões vividas em 1967, a canção *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, foi classificada para o III Festival de Música Popular Brasileira da Record, ocorrido em outubro daquele ano. Gil subiu ao palco juntamente com Os Mutantes e o maestro Rogério Duprat. Segundo o próprio cantor, *Domingo no Parque* continha a universalização musical que ele tanto sonhava. Havia “os intercruzamentos entre Áfricas, Américas, Europas e Ásias... quando fui compor ‘Domingo no Parque’, evidentemente eu estava impregnado por todos esses temas” (TERRA; CALIL, 2013, p. 165). A canção continha elementos do afoxé, da capoeira e da cultura baiana, além da orquestração do maestro Rogério Duprat e do *rock* psicodélico dos Mutantes. *Domingo no Parque* conquistou o segundo lugar no festival, revelando Gilberto Gil como um grande compositor (TERRA; CALIL, 2013, pp. 161-165).

Assim como grande parte da juventude ocidental foi influenciada pelos Beatles na época, Gilberto Gil também absorveu muito do que o quarteto britânico estava produzindo na segunda metade da década de 1960. O compacto de *Strawberry Fields Forever* e *Penny Lane* despertou em Gil grande interesse pelo *rock* britânico dos Fab Four. O baiano passou então a escutar os álbuns antigos da banda, como *Rubber Soul* e *Revolver*, que já sinalizavam para uma mudança na estrutura musical da banda. Ao escutar o *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* o cantor baiano ficou bastante impressionado. Esse disco despertou em Gil novas possibilidades para suas próprias composições e para a MPB. Ele queria produzir música brasileira que soasse universal, assim como os Beatles fizeram (CALADO, 2012, pp. 94-95).

Em 1968, conturbado ano para o Brasil, Gilberto Gil lançou seu segundo disco solo homônimo, ou *Disco do Fardão*: uma referência ao traje da Academia Brasileira de Letras utilizado por Gil na capa. Esse álbum é um misto de suas influências nordestinas, como Sivuca e Hermeto Pascoal, e as canções típicas do sertão baiano, com suas festas religiosas, cantorias e violeiros. O disco apresenta ainda influência da psicodelia inglesa dos Beatles e do seu álbum *Sgt. Pepper’s*. O trabalho também incorpora a linguagem carnavalesca e a antropofagia oswaldiana presentes no tropicalismo (ARAUJO, 2016, p. 26).

Ilustração 11 – Capa do Álbum *Gilberto Gil* (1968)



Fonte: SANTIAGO, 2018.

O álbum lançado em 1968 continha a canção “Domingo no Parque”, que causou certo estranhamento aos ouvintes, pois misturava elementos da cultura *popular* nordestina como o baião, a música erudita e o *rock*. Os intelectuais e os mais tradicionalistas também acharam um absurdo o uso da guitarra elétrica na canção, pois segundo eles, Gilberto Gil incluía na MPB um símbolo do colonialismo cultural estadunidense. A fusão dessa mistura de elementos sonoros trouxe uma nova roupagem à MPB, sem falar das letras. “Domingo no Parque” – a principal canção do disco e que encerra o álbum, é uma narrativa de amor e ódio com final trágico numa tarde de domingo no parque. Algo bem próximo da realidade da população brasileira das periferias (ARAUJO, 2016, p. 26).

O álbum apresenta uma variedade de ritmos e sons. A música que abre o disco é um frevo intitulado *Frevo Rasgado*. Na canção *Coragem pra Suportar*, Gilberto Gil fala sobre o sertão nordestino e a luta do sertanejo em sua labuta em meio aos desafios que a seca lhe impõe. A canção apresenta uma estrutura musical com elementos psicodélicos, a guitarra conduzindo o ritmo, a flauta oriental ditando a melodia e címbalos ao fundo levando o ouvinte a essa viagem ao imaginário de luta do povo nordestino. *Domingou* descreve um dia de domingo na cidade do Rio de Janeiro, com o noticiário do jornal matutino trazendo notícias já conhecidas e também falando sobre saudade, bonde, pessoas que vão e vem e até de um grande amor. É mais uma canção tropicalista com elementos da psicodelia (GIL, 1968).

Na canção *Marginália II*, de Torquato Neto, Gil canta a brasilidade de um povo que confessa sua “culpa” e seu “pecado”. A música fala sobre a melancolia dos trópicos, a solidão e a aflição de viver no “fim do mundo”, ou seja, no “Terceiro Mundo”. O autor tece uma paráfrase da *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias (1823-1864) e faz também uma referência ao medo da “bomba que explode lá fora”, da insegurança e incerteza que cercava o mundo em 1968. A acelerada *Pega a Voga, Cabeludo*, com vocal principal de Gilberto Gil, é uma junção de ritmos brasileiros com o *rock* psicodélico. Já *Ele Falava Nisso Todo Dia*, com orquestração de Rogério Duprat, narra o drama familiar de mãe e filha desamparadas com a morte do patriarca (GIL, 1968).

A canção *Procissão* mistura o *soul*⁴⁰ brasileiro com o *rock* da guitarra na introdução, um *swing* nordestino com elementos africanos, novamente, em ritmo acelerado. A letra descreve uma procissão no sertão nordestino, com suas crenças e promessas, e o povo sofrido aguardando uma intervenção divina. Na música *Luzia Luluza*, o autor descreve a história do amor urbano entre um homem e sua amada Luzia, o cansaço de mais um dia de trabalho, o encontro com sua amada, a caminhada pela avenida e pela praia. O samba psicodélico *Pé da Roseira* narra o triste fim de uma história de amor, como o choro de Maria ao ver seu amado partir, da roseira que murchou e das flores caídas no chão. São as memórias de um amor terminado, da solidão e do vazio, ficando apenas as lembranças (GIL, 1968).

A capa de *Gilberto Gil* é totalmente irreverente. O cantor, trajando o fardão da Academia Brasileira de Letras, lança um olhar sereno e um sorriso contido. Nas fotos menores Gil está vestido com um traje militar, segurando uma espada e dando um sorriso forçado. No outro quadro, o artista aparece com uma roupa de motorista com chapéu e óculos segurando um volante, dando um sorriso debochado. As fotos, possivelmente, remetem às diferenças sociais e de classe presentes na sociedade brasileira. Essa variação de vestimentas também pode representar a diversidade de estilos musicais no disco. As cores verde e amarela estão distribuídas na forma de raios solares ou radiativos, na parte de cima do quadro. Ao fundo do cantor, há uma composição nas cores vermelha e branca com fundo preto que se assemelha a uma densa nuvem que parece corroer a brasilidade das cores verde e amarela. Isso é, provavelmente, uma crítica tropicalista ao regime civil-militar. O nome de Gilberto Gil vem escrito na parte de baixo projetado para cima como na escrita das revistas de super-herói.

⁴⁰ “Originalmente foi uma versão secular da música *gospel*. O *soul* era a principal forma de *black music* dos anos 1960 e 1970. [...] Durante sua evolução nos anos de 1960, o *soul* representou uma fusão entre o estilo de canto *gospel* e os ritmos *funk*” (SHUKER, 1999, p. 265).

Em suma, a capa desse registro fonográfico faz uma crítica irônica e antropofágica (GIL, 1968).

A irreverência do movimento tropicalista marcou o período do final dos anos 1960 e início dos 1970, servindo de inspiração para diversos outros artistas. Nesse álbum, Gilberto Gil, utilizando de elementos da antropofagia oswaldiana, corajosamente realizou experiências musicais e sonoras inovadoras ao utilizar elementos da cultura popular brasileira, como o berimbau, a capoeira, as festas populares, os ritmos brasileiros e o imaginário popular nacional, além de melodias que rompiam com os estilos estabelecidos. Gil também ousou ao incorporar elementos da cultura *pop* presentes no álbum *Sgt. Pepper's*, sabendo também respeitar e valorizar a tradição da música nordestina. Esse disco é considerado um dos mais importantes da MPB, concebido num conturbado momento social e político do país (MOTTA, 2000, pp. 146-147).

Outro importante registro da Tropicália é o disco *A Banda Tropicalista do Duprat*, do maestro Rogério Duprat, lançado em agosto de 1968. O álbum é uma miscelânea sonora com todo experimentalismo tropicalista possível, sendo composto por doze faixas, em sua maioria, instrumentais. As canções que complementam o repertório são geralmente de compositores internacionais e mais comerciais (ARAUJO, 2016, p. 52). Os Mutantes participaram do disco, gravando três faixas e colaborando com ideias para outras músicas. A canção dos Beatles, *Lady Madonna*, composta por Lennon e McCartney, recebeu uma nova roupagem pelos Mutantes. Eles ainda gravaram a canção *The Rain, The Park and Other Things*, um grande sucesso da banda The Cowsills. Rita Lee, mais interessada nas canções em português, gravou as faixas medley *Canção Para Inglês Ver* e *Chiquita Bacana* (CALADO, 2012, p. 118).

A Banda Tropicalista do Duprat apresentou uma nova roupagem a várias canções nacionais e internacionais. Intencionalmente, Rogério Duprat fez com que a brasilidade estivesse presente nas canções estrangeiras e também deu uma nova cara às músicas brasileiras. Esse é um álbum para quem admira experimentalismo e Tropicália. Seguindo a receita psicodélica de *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band*, *A Banda Tropicalista do Duprat* também mostra, em sua capa, elementos do tropicalismo e da psicodelia, como se fosse uma versão brasileira, uma releitura da capa de *Sgt. Pepper's*. O álbum de Duprat juntamente com *We're Only in It for the Money*, da banda estadunidense Mothers of Invention, de Frank Zappa, foi uma das primeiras sátiras à mítica capa do quarteto britânico (ARAUJO, 2016, p. 52).

Encerrando este tópico sobre os principais fonogramas tropicalistas lançados em 1968, abordaremos o compositor, cantor, arranjador, instrumentista, escritor e poeta Tom Zé (SILVA; SILVA, 2012, p. 235). O álbum de estreia do cantor, intitulado *Grande Liquidação*, composto por doze composições, foi gravado e lançado em 1968 pela gravadora Rozenblit, de Recife. A música que abre o disco é *São, São Paulo*, uma miscelânea de ritmos e sons. Essa canção ganhou, nesse mesmo ano, o IV Festival da Música Brasileira da Record (TERRA; CALIL, 2013, p. 20). Na canção *Curso Intensivo de Bôas Maneiras*, o cantor faz uma mescla de guitarras elétricas, teclado de Jovem Guarda e um trompete que, em alguns momentos, se apresenta marcante. A letra faz uma crítica ao estrangeirismo presente na cultura brasileira.

A psicodélica *Glória* é um dos clássicos do disco. Já *Namorinho de Portão*, que se inicia com a trilha incidental de *Cai, Cai, Balão* em pianinho e flauta, é uma reflexão sobre conflito de gerações, namoro sério e tradição familiar. *Catecismo, Creme Dental e Eu* é experimentação, psicodelia floydiana com sotaque nordestino. A canção *Camelô* é uma mistura de psicodelia com breguice, numa narrativa sofrida de um trabalhador informal e sua luta diária pela sobrevivência. Na faixa *Não Buzine Que Eu Estou Paquerando*, Tom Zé usa sua ironia e acidez para criticar os grandes centros, com sua vida acelerada e o homem escravo do tempo e da ganância. *Profissão de Ladrão* narra a saga de um ladrão, as injustiças e a hipocrisia humana. O samba rock psicodélico *Sem Entrada e Sem Mais Nada* fala do consumismo que desgasta o homem nas infinitas prestações do crediário e do “fiado” (ZÉ, 1968).

A canção *Parque Industrial*, presente no disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, é uma crítica irônica à industrialização e seus efeitos no país, o avanço industrial, garotas propagandas, lindas aeromoças e o sorriso engarrafado. Na música *Quero Sambar Meu Bem*, que tem numa levada jazzística, o autor faz uma crítica às tradições embalsamadas da sociedade. A canção que encerra o álbum é *Sabor de Burrice*, onde o compositor afirma que não há distinção de classes sociais quando o assunto é burrice. É uma crítica bem-humorada e irreverente do artista (ZÉ, 1968). No início da canção, Tom Zé faz uma narração remetendo aos carros de som que anunciavam serviços públicos de Irará, sua terra natal (BOMFIM, 2014, pp. 124-125). A capa do primeiro disco de Tom Zé contrasta entre o moderno e o pós-moderno, o sagrado e o profano, o anúncio e o consumidor. O artista faz uma crítica ao consumismo e o materialismo. A disposição dos elementos que compõem a capa está distribuída como num grande letreiro luminoso anunciando a venda de produtos, ou, do conteúdo que se encontra dentro da capa (ZÉ, 1968).

O álbum de Tom Zé é considerado um dos mais importantes do período tropicalista e da psicodelia brasileira. O compositor foi um artista inovador por suas canções críticas e irreverentes. Ninguém estava livre de sua acidez e olhar crítico, sem distinção de classe social ou religião. Juntamente com outros grandes nomes do tropicalismo, Tom Zé deixou registrado no cenário musical brasileiro a marca das culturas e tradições nordestinas. Em suas composições, criticou o consumismo, a loucura dos grandes centros e a desigualdade social. Inventou personagens, mas também utilizou histórias verídicas em suas narrativas. Tom Zé soube descrever, de forma simples, as tradições do povo nordestino e brasileiro.

Fez-se necessária a análise de alguns artistas do tropicalismo no Brasil em 1968 e seus respectivos álbuns, devido às suas relevâncias para a cena musical brasileira e a psicodelia nacional. Assim, demonstramos também a importância de elementos musicais presentes nas canções tropicalistas que exerceram influência dessa vertente na psicodelia brasileira. Abordaremos no próximo tópico alguns importantes fragmentos do *rock* psicodélico brasileiro lançados em 1968, artistas que consideramos expressar a síntese da psicodelia do *rock* nacional.

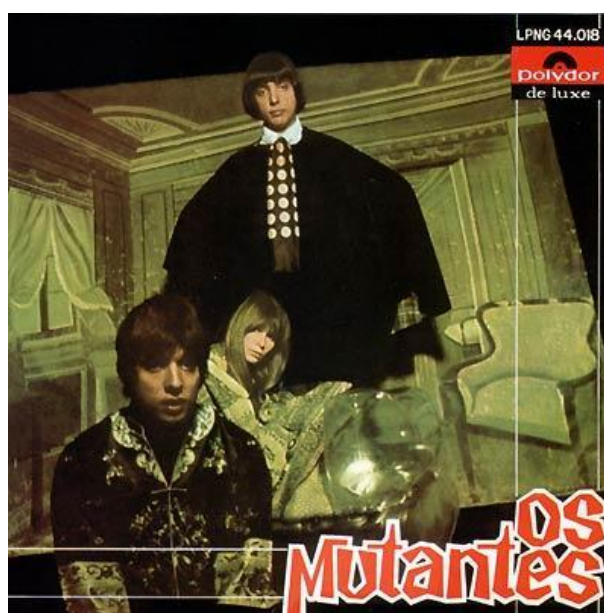
2.4 A Cena Psicodélica Brasileira em 1968: alguns fragmentos

A cena psicodélica brasileira em 1968 contou com artistas que lançaram registros fonográficos de relevante importância para o cenário do *rock* brasileiro. Analisaremos três álbuns que sintetizam o cenário psicodélico nacional daquele período, a saber: Os Mutantes e seu primeiro álbum homônimo, Ronnie Von e seu primeiro registro psicodélico e o cantor paraguaio Fábio, radicado no Brasil, e seu compacto *Lindo Sonho Delirante*. Esperamos, com essa análise, possibilitar uma melhor compreensão da sonoridade poética de cada obra musical e sua influência dentro do cenário da psicodelia brasileira.

Os Mutantes, banda formada pelos irmãos Arnaldo Baptista (baixo e teclados) e Sérgio Dias Baptista (guitarra), juntamente com Rita Lee (vocal, percussão e flauta), surgiram no final dos anos 1960 na cidade de São Paulo. O primeiro álbum homônimo dos Mutantes foi lançado no final de junho de 1968. Considerado um dos discos mais importantes da música brasileira e do *rock* psicodélico nacional e mundial, Os Mutantes contém muito experimentalismo e inovação em suas canções (CALADO, 2012, p. 117). Em 2005 o álbum foi inserido na lista dos “50 discos mais experimentais de todos os tempos” segundo a revista

britânica Mojo (BAY, 2009, p. 74). A produção dessa obra contou com o apoio do produtor Manoel Barenbein e do maestro Rogério Duprat, que, com apenas quatro canais disponíveis, conseguiu captar som ambiente, manipular fitas e gravar as faixas do trio paulistano (ARAUJO, 2016, p. 32). A banda não possuía os aparatos tecnológicos de que dispunham os grupos estadunidenses e ingleses, mas mesmo assim conseguiram realizar, com bom humor, esse registro fonográfico.

Ilustração 12 – Capa do Álbum *Os Mutantes* (1968)



Fonte: GOZZI, 2018.

A música que abre o disco é *Panis et Circenses*, escrita por Caetano Veloso e Gilberto Gil, contou com arranjos do maestro Rogério Duprat. A canção se inicia com a vinheta da chamada do noticiário radiofônico *Repórter Esso*, que precedia o plantão de notícias e utilidade pública nas ondas do rádio. Com um arranjo psicodélico ao som de teclado, guitarra e címbalos, a canção faz uma crítica à alienação das pessoas preocupadas apenas com aquilo que está ao seu redor, em sua zona de conforto, na sua sala de jantar. A música encerra com a sonoplastia de uma sala de jantar, com talheres, copos, bebidas, etc. (BAY, 2009, pp. 68-69). A valsa *Danúbio Azul* serve de fundo musical para a encenação do jantar (CALADO, 2012, p. 115). A faixa termina com um oscilador, um circuito eletrônico que produz um sinal repetitivo, mais um dos experimentos psicodélicos do trio paulistano.

A faixa *A Minha Menina* apresenta uma levada swingada com solos de guitarra de Sérgio Dias. A canção foi composta por Jorge Ben e ficou conhecida na gravação dos

Mutantes em seu primeiro álbum (LEE, 2016, p. 75). Esse disco dos Mutantes é repleto de parcerias e as composições foram realizadas, em sua maioria, por músicos ligados a Tropicália. A banda buscou inovar por meio de novas técnicas, estruturas e sonoridades variadas incorporadas às canções, além das inventivas instrumentalizações desenvolvidas pelo grupo. O trio paulistano buscou desenvolver estruturas sonoras totalmente inovadoras em relação à música ocidental, mas, contendo elementos do universo *pop* (BAY, 2009, p. 70).

Na faixa *O Relógio*, de autoria dos Mutantes, a banda inicia com Rita Lee cantando suavemente a primeira parte da canção com arranjos de Rogério Duprat. No meio da música percebe-se uma mudança brusca no ritmo e na condução. A tranqüilidade dá lugar à psicodelia e ao experimentalismo num ritmo acelerado, mas, rapidamente, os músicos retornam ao andamento inicial para o encerramento. A canção *Baby* foi gravada com uma estrutura musical diferente da estrutura no álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*, em que foi interpretada pro Gal Costa. A introdução é feita por acordes da guitarra de Sérgio Dias mesclados a um órgão psicodélico. Arnaldo Baptista assume os vocais nessa faixa, mostrando toda sua versatilidade. *Baby*, com toda sua beleza estética e lirismo, faz uma crítica ao consumismo desenfreado (FAVARETTO, 2000, p. 84).

Adeus Maria Fulô, composta por Humberto Teixeira e Sivuca, era uma canção que a mãe de Rita Lee tocava no piano e que a cantora conhecia muito bem. Foi sugerida pela mutante com o intuito de incluir o regionalismo brasileiro no álbum do trio. Nessa faixa, Rita Lee utiliza um instrumento feito pelos palhaços Torresmo e Fuzarca, com tampinhas de garrafa afinadas, com o intuito de fazer tilintar a nota certa ao soltá-lo no chão. A canção *Senhor F*, composta pelos Mutantes, foi inspirada, segundo Rita Lee, na música *For the Benefit of Mr. Kite* do álbum *Sgt. Pepper's* dos Beatles (LEE, 2016, pp. 75-76).

Batmacumba, de Gilberto Gil e Caetano Veloso, uma proposta concreto-antropofágica foi regravada e inserida no disco. A canção se inicia com um coral feminino, ao fundo, entoando uma música de matriz africana. Os atabaques fazem a introdução rítmica, acompanhados pela guitarra psicodélica distorcida de Sérgio Dias, símbolo da indústria cultural estadunidense. A canção contou com mais um dos inventos do irmão dos músicos, Cláudio Baptista, que acoplou um potenciômetro⁴¹ a um motorzinho de máquina de costura, gerando sons e harmônicos estranhos (CALADO, 2012, p. 118).

⁴¹“Instrumento que mede com precisão corrente elétrica, voltagem e resistência elétrica, indicando quedas de voltagem ou diferenças de potencial pela comparação de uma força eletromotriz desconhecida com uma conhecida. — É utilizado para calibrar voltímetros ou amperímetros, e para controlar a intensidade e a tonalidade da audição em radiodifusão. Resistor utilizado em aparelhos de radiodifusão, televisão etc., para graduar tensões” (SIGNIFICADOS, 2019).

A canção experimental *Le Premier Bonheur Du Jour*, do repertório da antiga banda de Rita Lee, The Teenage Singers, foi incluída também no álbum. Rita tocou flauta doce e também uma bomba de Flit (inseticida utilizado naquela época) para pontuar a música. Os Mutantes queriam substituir o som do chimbau da bateria pela bomba de Flit. O maestro Rogério Duprat gostou da idéia do trio e, além de incorporar o “instrumento” na música, sugeriu que o utilizassem cheio, para dar um som mais encorpado (LEE, 2016, p. 75).

Tempo no Tempo é uma versão em português de *Once Was a Time I Thought*, da banda estadunidense The Mamas & The Papas. A canção *Trem Fantasma* é uma parceria dos Mutantes com Caetano Veloso (LEE, 2016, p. 75). O disco encerra com mais uma composição experimental e bem-humorada do trio paulistano, *Ave Gengis Khan*, uma viagem psicodélica que se inicia com sons de risadas num auditório e um *sample*⁴² de voz fazendo um canto lírico. Órgão, guitarra e bateria ditam o ritmo da canção, que hora mantém o mesmo andamento, hora acelera. Ao fundo, se escuta a voz do pai de Arnaldo e Sérgio, César Baptista, sendo reproduzida de trás para frente (CALADO, 2012, p. 117). O álbum levou novos elementos estéticos ao *rock* psicodélico brasileiro. Os Mutantes repetiram o experimentalismo proposto nesse disco nos álbuns seguintes.

A capa do álbum foi realizada pelo artista plástico Wesley Duke Lee. Como cenário, o trio escolheu uma sala de visitas *creepy* (arrepiaante). Na composição desse cenário foi utilizada uma poltrona de plástico transparente de piscina com uma luz branca dentro. Com relação ao figurino, Arnaldo Baptista utilizou um quimono chinês. Rita Lee usou um vestido-poncho feito com uma tolha indiana. Sérgio Dias vestiu uma capa preta de veludo e uma gravata de bolinha (LEE, 2016, 76) A disposição dos três Mutantes ficou com Arnaldo à frente, Serginho ao fundo e Rita entre os dois irmãos. A cor escura das roupas dos irmãos Baptista contrastou com a roupa clara que Rita usava, assim como a luz verde presente no restante da foto. O nome da banda ficou disposto na parte de baixo da capa, do lado direito, com letras garrafais remetendo às histórias em quadrinhos. Em suma, é uma capa original com elementos tropicalistas e psicodélicos. O projeto gráfico foi desenvolvido por Oliver Perroy, que também foi responsável pela foto em primeiro plano dos Mutantes.

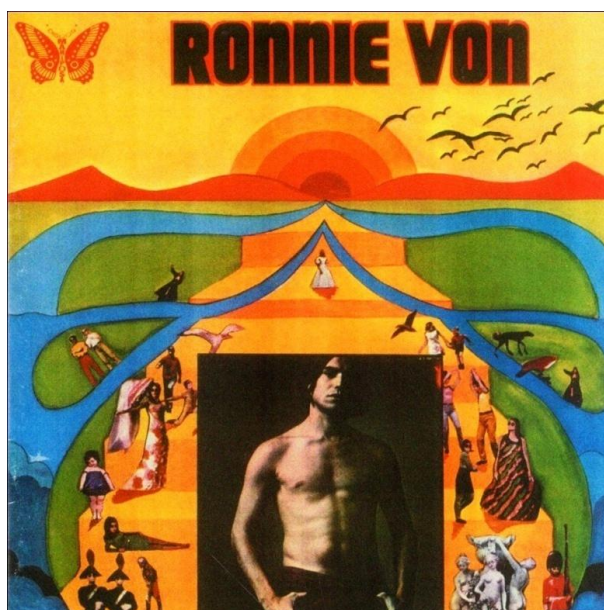
Os Mutantes realizaram um álbum inovador para os padrões da época. Os inventos instrumentais de Cláudio César, irmão de Arnaldo Baptista e Sérgio Dias, considerado o “quarto” mutante, também contribuíram para que o trio pudesse realizar todo o experimentalismo proposto. Os Mutantes tiveram, por parte dos artistas do tropicalismo, o

⁴²Samplear: “Utilizar trechos de registros sonoros antes realizados para montar uma nova composição (geralmente musical)” (DICIO, 2019).

devido reconhecimento, bem como do maestro Rogério Duprat. A banda ajudou a moldar o *rock* brasileiro do final dos anos 1960 e dos anos 1970, sendo respeitados por artistas como David Byrne, do Talking Heads, Curt Kobain, do Nirvana, a cantora Björk, dentre outros. Os Mutantes deixaram um legado musical para as futuras gerações, sendo constantemente citados como influência para outros jovens artistas.

Um dos grandes nomes da Jovem Guarda que transitou no cenário da psicodelia brasileira foi Ronaldo Nogueira, mais conhecido como Ronnie Von, nascido no dia 17 de julho de 1944, em Niterói, no estado do Rio de Janeiro (GUERREIRO; PIMENTEL, 2014, pp. 14-18). Aos dezenove anos ele se casou com Aretusa, sua primeira esposa. Ao lado dela, Ronnie Von frequentou ativamente o cinema, e foi nessa época que teve contato com os Beatles no filme *Os Reis do Iê-Iê-Iê*, que influenciou sua carreira artística e sua trajetória musical (SOUZA, 2016, p. 76).

Ilustração 13 – Capa do Álbum *Ronnie Von* (1968)



Fonte: GUIMA, 2016.

Em 1966, logo após se apresentar no programa de Agnaldo Rayol, a gravadora Polydor o contratou. Rapidamente, Ronnie Von lançou seu primeiro compacto: *Meu Bem*, uma versão da canção *Girl* do álbum *Rubber Soul* dos Beatles. A canção foi um sucesso e Ronnie Von começou a alçar voos em sua carreira artística. Enquanto a imprensa se preocupava em especular uma possível “disputa do trono” com o rei Roberto Carlos, o jovem

cantor estava mais preocupado em incorporar outros elementos musicais à Jovem Guarda (FRÓES, 2004, p. 125).

Posteriormente, Ronnie Von passou a ter seu próprio programa, denominado *O Pequeno Mundo de Ronnie Von*, uma atração contracultural e vanguardista com temática voltada para a ficção científica, fantasia medieval e contos de fada. As atrações do programa, em sua grande maioria, eram compostas por bandas de *rock* (BAY, 2009, p. 35). Antes de estreiar seu programa na TV Record, Ronnie Von estava montando o elenco para sua atração televisiva, mas faltava uma banda fixa. O cantor então fechou um contrato com Os Mutantes para participarem como uma das atrações fixas do programa televisivo (CALADO, 2012, pp. 82-84). *O Pequeno Mundo de Ronnie Von* estreou em 15 de outubro de 1966 na TV Record (LEE, 2016, p. 66).

Mesmo com seu programa semanal, o jovem Ronnie Von se inquietava para encontrar uma sonoridade que lhe agradasse musicalmente. A convivência com Os Mutantes abriu um novo horizonte. Os contatos com a psicodelia de Jimi Hendrix, Steppenwolf, Led Zeppelin, Rolling Stones e os Beatles, uma de suas principais influências, contribuíram ainda mais para que o artista rompesse com a Jovem Guarda. Nem mesmo o sucesso *A Praça*, em 1967, com milhões de discos vendidos, foi capaz de acalmar os ânimos do artista que se encantava com a cena psicodélica. Com o fim de seu programa, ainda em 1967, houve uma maior aproximação com os artistas tropicalistas, aproximação essa que lhe rendeu o disco *Ronnie Von 3*. Esse álbum contou com a participação de Caetano Veloso na canção *Pra Chatear*. O disco contou ainda com as participações dos Mutantes e da banda argentina Beat Boys, que já haviam acompanhado Caetano no III Festival da MPB da TV Record (SOUZA, 2016, p. 83).

Em 1968 Ronnie Von se juntou ao compositor, instrumentista e produtor musical, Arnaldo Saccomani para produzir seu primeiro álbum psicodélico. O disco homônimo, *Ronnie Von*, contou com a participação do guitarrista José Guilherme, da banda B-612, e do maestro tropicalista Damiano Cozzella. O maestro foi responsável pelos arranjos orquestrais sobre uma base *rock* e pela direção musical do álbum (SOUZA, 2016, p. 84). A gravação desse trabalho surgiu de uma oportunidade na troca do comando da gravadora Philips. André Midani, novo presidente e executivo musical internacional da gravadora, estava vindo dos Estados Unidos. Contudo, um imprevisto atrasou sua vinda para o país e, assim, Ronnie Von pode conceber seu primeiro experimento psicodélico (RIDOLFI; CANESTRELLI; DIAS, 2007, p. 14).

Ronnie Von foi lançado no final de 1968. É considerado um dos primeiros discos de *rock* psicodélico brasileiro influenciado pelo *rock* psicodélico estrangeiro. É um registro experimental com influências do álbum *Sgt. Pepper's* dos Beatles. Ronnie Von queria fazer algo diferente do que vinha fazendo e do que estava sendo feito no Brasil. Queria também deixar o rótulo da Jovem Guarda para trás. Assim, o cantor reuniu amigos e parceiros que o acompanharam em seu programa na TV Record e partiu nesse projeto musical. Com isso, o artista teve a oportunidade de gravar algo que realmente o agradasse e não o que as gravadoras e as emissoras de TV gostariam que ele gravasse e vendesse. O disco foi o primeiro da trilogia psicodélica do cantor, que gravou, posteriormente, *A Misteriosa Luta do Reino de Parassempre Contra o Império do Nuncamais*, de 1969, e *Máquina Voadora*, de 1970 (RIDOLFI; CANESTRELLI; DIAS, 2007, pp. 13-14).

Em 2011, numa entrevista ao programa *O Som do Vinil*, apresentado pelo ex-baterista da banda Titãs, Charles Gavin, no Canal Brasil, Ronnie Von e amigos falam como foi o processo de construção desse registro psicodélico. Segundo o cantor, a idéia era levar erudição para a música moderna. Daí a importância do maestro Damiano Cozzella nos arranjos orquestrais. O artista contou que gravou com diversos instrumentos de orquestra, como oboé, fagote, contra fagote, corne inglês, cello e cordas. A intenção era se fazer música clássica com uma pegada *beat*⁴³. Ronnie Von afirma que queriam fazer algo experimental e Cozzella queria descobrir novas sonoridades e timbres. O produtor musical, Manoel Barembain, afirma que o disco sintetizou as idéias que estavam na cabeça de Ronnie Von. Segundo ele, o cantor não estava preocupado em ganhar dinheiro e sim com sua realização pessoal e musical, fazendo aquilo que realmente o agradaria e o realizasse profissionalmente como artista (O SOM DO VINIL, 2011).

Ronnie Von é composto por doze faixas, sendo seis do compositor e do produtor Arnaldo Saccomani. De acordo com Saccomani, ele e Ronnie Von deram total liberdade ao maestro Damiano Cozzella para criar aquilo que bem entendesse. Ronnie Von relembra que Saccomani conseguiu sintetizar aquilo que ele tinha em mente. O cantor fluminense queria expor, por meio de suas músicas, aquilo que ninguém mais compreendia e que estava dentro dele. Arnaldo soube exteriorizar as ideias lisérgicas que estavam na cabeça de Ronnie Von e transpô-las para o formato musical. Da parceria dos dois, surgiram grandes músicas inspiradas na contracultura e no tropicalismo. Eles queriam fazer algo voltado para o popular, mas com

⁴³Beat (batida), também designado como ritmo, “é o padrão de batida presente na maioria das formas de comunicação; são pulsações e suas variações de tempo” (SHUKER, 1999, p. 34).

elementos que se diferenciavam de tudo que estava sendo produzido no final da década de 1960 (O SOM DO VINIL, 2011).

Charles Gavin, conversando com Ronnie Von, afirmou que o mesmo vinha de uma família abastada e que era um cara muito bonito que fazia o maior sucesso com as garotas. Além de ter um programa próprio na TV Record. No meio artístico, e fora dele, o cantor era uma figura muito carismática, mas em meio a tudo isso, havia a rebeldia de 1968. Ronnie Von também queria usar sua voz como forma de expressão desse descontentamento com aquilo que estava posto e com tudo que estava sendo feito naquela época. O disco é um verdadeiro manifesto do *alter ego* de Ronnie Von. As letras do álbum são reflexivas e subjetivas. A canção que abre o disco é *Meu Novo Cantar*, uma composição de Arnaldo Saccomani. Uma poesia em forma de desabafo. O próprio Ronnie Von afirma que era tudo ao contrário, era a verdadeira entrega do cantor naquela época, expressão e sentimento puros (O SOM DO VINIL, 2011).

Ronnie Von estava num momento muito criativo e feliz com a oportunidade de produzir música com liberdade. A canção *Chega de Tudo*, outra composição de Arnaldo Saccomani, é uma pegada tropicalista com a presença marcante dos metais, uma guitarra distorcida ao fundo e uma letra com elementos da cultura *hippie*, a liberdade e o amor próprio. A música *Espelhos Quebrados*, outro trabalho de Saccomani, conta mais uma vez com os arranjos do maestro Cozzella. É uma levada beatlemaníaca com fortes referências à canção *Eleanor Rigby* do álbum *Revolver* dos Beatles. Segundo Saccomani, essa canção define bem o álbum de 1968 (O SOM DO VINIL, 2011).

A canção *Silvia: 20 Horas, Domingo* começa com um *jingle* de um bar, uma referência e influência do álbum *Sell Out*, do The Who. Foi a faixa que mais vendeu na época do lançamento do disco. Ronnie Von relata que gostava dessa canção porque ela possuía, em sua introdução, um *jingle* (O SOM DO VINIL, 2011). A suave *Menina de Trança* é uma canção de amor com elementos beatlemaníacos. A faixa *medley Nada de Novo – Lábios que Beije* contém influência do *soul*. A letra narra a rotina dos grandes centros urbanos, o trânsito infernal, a boemia e o sexo casual. A balada *Esperança de Cantar*, que de romântica não tem nada, é uma reflexão da existência humana, de seguir seu caminho, de trazer o seu cantar e da esperança de encontrar o seu lugar.

Na canção *Anarquia* há elementos experimentais presentes no álbum *Sell Out*, do The Who, como a introdução de uma ligação telefônica do maestro Damiano Cozzella para Ronnie Von. A letra de Arnaldo Saccomani é uma canção de protesto. Segundo Ronnie, era

uma música revolucionária, uma canção que insurgia contra o *status quo* da sociedade estabelecida na época. Na opinião do cantor, ninguém entendeu a mensagem da canção por falta de inteligência, nem mesmo os censores do regime civil-militar (O SOM DO VINIL, 2011). Outra faixa composta por Saccomani é *Mil Novecentos e Além*, uma revelação futurística e apocalíptica do planeta Terra. A introdução apresenta sons que remetem a discos voadores, com metais tropicalistas ao fundo.

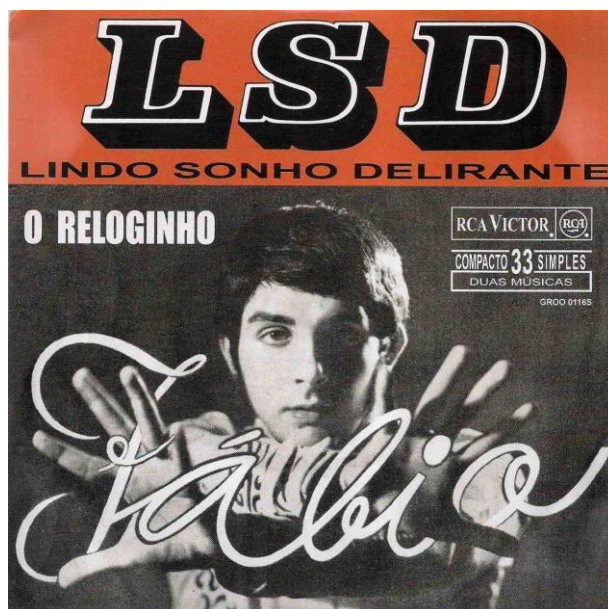
A faixa *Tristeza num Dia Alegre* possui uma atmosfera psicodélica com guitarra distorcida e elementos tropicalistas e arranjos orquestrais. A letra é mais uma reflexão humana quanto ao existir. Narra um dia de sol em que tristeza e alegria caminham lado a lado. *Contudo, Todavia* é mais uma canção com elementos do cotidiano. Nessa faixa, Ronnie Von faz um questionamento sobre a criação divina e a existência humana. O final da canção é uma referência explícita ao regime civil-militar com seus tambores e marchas. A marchinha psicodélica *Canto de Despedida* encerra *Ronnie Von*, um disco que marcou a trajetória do artista fluminense em sua jornada pelo universo psicodélico. Nesse registro fonográfico, Ronnie Von rompeu com o trivial e com a Jovem Guarda, apresentando uma nova proposta musical e estética dentro do *rock* psicodélico brasileiro (VON, 1968).

O álbum que encerra nossa análise sobre os principais discos da psicodelia brasileira lançados em 1968 é o compacto simples com as canções *Lindo Sonho Delirante* e *O Reloginho*, do cantor paraguaio Juan Senon Rolón, conhecido como Fábio. O jovem decidiu estudar em São Paulo, a maior metrópole da América do Sul. Para se manter na capital paulista, foi trabalhar na noite como cantor. Foi nessa época que conheceu Tim Maia, responsável por apresentá-lo à *soul music* estadunidense. Em 1967, o produtor artístico Carlos Imperial, que lançou o grande sucesso de Ronnie Von, *A Praça*, descobriu o jovem nas noites paulistas e o convidou a se mudar para o Rio de Janeiro. Nessa época, o jovem Juan adotou o nome artístico Fábio (ARAÚJO, 2016, p. 34).

Em 1968, em parceria com Carlos Imperial, Fábio compôs a canção *Lindo Sonho Delirante (L.S.D.)*. A influência dos Beatles mais uma vez esteve presente nas canções brasileiras. Nesse caso, a inspiração foi *Lucy in The Sky With Diamonds*. A música é considerada um marco do *soul* psicodélico brasileiro. Com um trompete ao fundo, a canção possui uma melodia dançante com arranjos de metais. O cantor contou com a participação do grupo The Fevers como banda de apoio. Em pleno ano de 1968 e do AI-5, a canção foi liberada pela censura, sendo lançada no mesmo ano. Na capa do compacto de sete polegadas aparece a sigla L.S.D. em letras garrafais, acima do nome do cantor. Apesar de serem apenas

a abreviação do nome da música, muitas pessoas achavam que era um convite ao uso do ácido lisérgico e por isso tinham medo de escutar a música (ARAÚJO, 2016, p. 34).

Ilustração 14 – Capa do Primeiro Compacto do Cantor Fábio (1968)



Fonte: LUZ, 2012.

Outra canção que faz parte do compacto é *O Reloginho*, que segue a mesma fórmula das composições da Jovem Guarda. A letra narra uma história de amor juvenil, com forte influência da *soul music*. O início da canção remete à introdução da música *The Gnome* do álbum *The Piper at The Gates of Dawn*, do Pink Floyd. Mas as semelhanças param por aí. Logo após a introdução de um relógio, se inicia uma levada *soul* com vocal e trompete ditando o ritmo e andamento. O vocal de Fábio interage com os arranjos de metais, com o *backing vocal* e com a percussão. Apesar desse registro fonográfico ter sido muito importante para o contexto da *soul music* psicodélica brasileira em 1968, o compacto foi um fracasso de vendas, provavelmente devido ao receio de se comprar e escutar um disco com a sigla L.S.D. Depois do seu lançamento, outras bandas psicodélicas passaram a ter muito respeito pelo cantor Fábio. Inclusive grupos como Os Mutantes, O Terço e A Bolha o acompanharam em diversas gravações. Posteriormente, Fábio lançou o disco *Os Frutos de Mi Terra*, com destaque para a canção *Stella* (ARAÚJO, 2016, p. 34).

Em 1967 e 1968 foram lançados outros importantes registros fonográficos do *rock* psicodélico mundial e brasileiro. Porém, nos atentamos apenas nesses analisados para não estender muito nossa pesquisa e por considerá-los os mais relevantes no segmento daquela

época. Analisamos também alguns artistas do tropicalismo no Brasil em 1968 devido às suas relevâncias para o cenário da música nacional. Esse capítulo teve a intenção de verificar o que foi produzido e difundido no mundo e no país, naqueles anos, dentro do *rock* psicodélico, com o intuito de servir de referência para nossa análise do próximo capítulo, cujo foco é o cenário *underground* da psicodelia brasileira na década de 1970.

Desse modo, no próximo capítulo faremos a análise de alguns atores sociais que fizeram parte desse período e transitaram no cenário *underground* da psicodelia brasileira. Para isso delimitamos quatro regiões do Brasil: a cidade de São Paulo e a banda Som Nosso de Cada Dia; Rio de Janeiro e a banda A Bolha; Recife e os artistas Lula Côrtes e Zé Ramalho; e Goiânia, com os artistas Língua Solta, Adalto Bento Leal e Moka Nascimento. O objetivo dessa investigação é apresentar e discutir toda a qualidade sonora, poética e estética da obra desses artistas, dedicando-lhes o devido reconhecimento além de construir subsídios para outras pesquisas.

CAPÍTULO 3 – O Cenário *Underground* da Psicodelia Brasileira na Década de 1970: Aspectos da Estética e Poética

3.1 Cenário *Underground* e Cena Musical

A música como mecanismo de afirmação identitária individual e coletiva também é reflexo da produção artística local. Com o advento da *Internet* e com a distribuição massiva de músicas em tempo real para diversos locais do planeta, houve uma expansão dos atores sociais criadores e disseminadores desse tipo de arte. A música produzida antes do surgimento da rede mundial de informação era divulgada por meio de produtos físicos - como os LPs, compactos e fitas cassete, transmitidas pelo rádio ou em *shows* públicos. Nas décadas de 1960 e 1970 surgiram grandes nomes e artistas no cenário *underground* psicodélico internacional e nacional. No caso dos artistas brasileiros, o acesso às suas produções fonográficas só se tornou possível devido à tecnologia e ao relançamento desses materiais por gravadoras estrangeiras e algumas nacionais.

Nesse quadro histórico, bandas e artistas de diversas regiões se destacaram tanto no nível local quanto no nível nacional. A maioria desses atores sociais permaneceu fora do *mainstream*, seja pela falta de apoio das indústrias fonográficas e da mídia ou pela compreensão de que a arte que faziam ia além do sucesso comercial e de público. As particularidades regionais e geográficas proporcionaram que músicas de um mesmo segmento - no caso, o *rock* psicodélico - tivessem elementos locais incorporados à sua estrutura estética e poética. Com isso, houve uma variação musical e sonora das canções produzidas por esses artistas.

Ao propormos o termo “cenário *underground*” no título de nossa dissertação, objetivamos descrever em que cenas ou locais se desenvolveram o processo criativo desses artistas. As diferenças geográficas e de ambiente contribuíram para que o produto final – nesse caso, a música psicodélica – apresentasse uma forte carga de elementos regionalistas. Ressaltamos o uso de substâncias psicoativas - além das influências paisagísticas e culturais peculiares de cada região – nas expressões de sonoridades distintas. No *underground* brasileiro, temos diferentes cenas musicais com diversas paisagens sonoras, indo dos grandes centros urbanos de concreto até o sertão nordestino ou ao cerrado do centro do país.

O ideal de liberdade que a arte *underground* propunha está presente nas letras e nas composições dos artistas do ramo, que carregam histórias de luta e resistência contra o *mainstream* e outros elementos, no caso do Brasil, contra as imposições e opressões impostas

pelo regime civil-militar instaurado no país em 1964. Diferentemente das letras da Jovem Guarda, por exemplo, no cenário *underground* psicodélico brasileiro as músicas produzidas sob os ENOC e o uso de substâncias psicoativas contribuíram para uma crítica social e reflexiva diante do momento político e social que o país atravessava.

Também não podemos dissociar as relações entre música e identidade nas paisagens sonoras. Respeitar a cultura sonora regional possibilita ao artista incorporar à sua música um pouco daquilo que existe no local onde ele se encontra ou se situa no momento do processo criativo. Assim, no bojo dessas discussões, para compreendermos o conceito de *cena musical*, recorreremos ao termo cunhado na imprensa estadunidense na década de 1940.

Segundo Jeder Jannoti Junior e Victor de Almeida Pires (2011, p. 11) o termo *cena musical* foi criado por jornalistas estadunidenses com o intuito de caracterizar o meio cultural do *jazz*, abrangendo assim, a movimentação ao redor desse gênero musical. A definição de *cena* abarcou “bandas, público, locais de show, produtores culturais, críticos, gravadoras, entre outros atores sociais, todos estavam sendo englobados dentro do universo denominado *cena musical*” (JANNOTI JUNIOR; PIRES, 2011, p. 11). O conceito de *cena* também foi utilizado para definir outros elementos sociais participantes do cenário cultural daquela época.

Nos primeiros anos, jornalistas aplicaram o termo em muitas situações [...]. Esse discurso jornalístico não serviu somente para descrever a música [...] mas também funcionou como uma fonte cultural para os fãs de gêneros musicais particulares, habilitando-os para forjarem expressões coletivas como '*underground*' ou '*alternativo*', e identificar distinções culturais com o '*mainstream*' (BENNETT; PETERSON, 2004, p. 2).

Durante cinquenta anos houve um hiato entre a primeira conceituação estabelecida e a criação de um novo conceito. Somente na década de 1990, com a conceituação proposta por Will Straw, é que o termo *cena* obteve seu reconhecimento no meio acadêmico. Straw o cunhou numa conferência intitulada *The Music Industry in a Changing World (A Indústria da Música em um Mundo em Mudanças)*, sendo posteriormente publicada na revista *Cultural Studies* (HERSCHMANN, 2013, p. 43).

Tentando estabelecer as diferenças entre *comunidade* e *cena musical*, Straw (1997) expôs algumas teorias sobre o tema levando em consideração a variação das práticas no que diz respeito à produção e ao consumo de músicas nos espaços urbanos. De acordo com o conceito cunhado por ele, *cena musical*, nesse sentido, é:

Um espaço cultural no qual uma variedade de práticas musicais coexiste, interagindo umas com as outras dentro de uma variedade de processos de

diferenciação, e, de acordo com amplas e variáveis trajetórias de mudança e fertilização cruzada (STRAW, 1997, p. 494).

Com relação a essa definição de Straw, Janotti Junior e Pires (2011, pp. 12-13) afirmam que as práticas musicais não mais estariam vinculadas apenas aos processos de composição, gravação, consumo e apreciação musical, mas também às variações de práticas sociais, econômicas e afetivas, por meio das quais se produzia e se consumia música nos espaços urbanos.

Compreender as práticas culturais urbanas nas décadas de 1960 e 1970 e entender suas inserções no contexto cultural como um todo nos possibilitou pesquisar sobre a produção musical daquela época. As diferenças regionais e culturais favoreceram para que houvesse produções musicais de um mesmo gênero musical, no caso o *rock* psicodélico, com variações distintas, contendo elementos regionais que as diferenciavam entre si.

A influência dos centros urbanos em diversas regiões do Brasil possibilitou uma análise importante com relação ao processo criativo permeado pelas paisagens sonoras distintas e das variadas cenas musicais. Assim, exploramos os universos das cenas psicodélicas de São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e Goiânia, mostrando alguns artistas que fizeram parte dessas expressões musicais. Visamos, com esta pesquisa, enfatizar a estética e a poética das músicas produzidas por esses artistas.

Desse modo e, a partir de agora, adentraremos no cenário *underground* do *rock* psicodélico brasileiro na década de 1970. Escolhemos essa década por ela ter sido um dos períodos de maior produção fonográfica de bandas e artistas com temática psicodélica, com importantes registros sonoros. Buscaremos conhecer um pouco mais dos atores sociais que transitaram por essa importante cena da música brasileira. Ao final, esperamos contribuir para o reconhecimento desses artistas por seus trabalhos e influências dentro do *rock* psicodélico. Nessa empreitada, utilizamos, como uma das fontes históricas, entrevistas com alguns personagens que viveram naquele período e que contribuíram para o fortalecimento do cenário *underground* local e nacional.

3.2 Rock Brasileiro na Década de 1970

Como mencionamos no primeiro capítulo, alguns acontecimentos influenciaram no enfraquecimento do movimento *hippie* e da contracultura estadunidense e, com isso, os anos 1970 iniciaram como uma “ressaca” dos anos 1960. A contracultura que influenciou parte da

juventude estadunidense e europeia nesse período aportou em solo brasileiro no final da década de 1960 levando consigo muitos questionamentos e indagações. O Brasil, nesse período, continuava vivendo sob o regime civil-militar instaurado em 1964. O *rock* brasileiro atravessava períodos conturbados de repressão e censura com a edição do AI-5, assim como artistas de outros estilos musicais, como a MPB, que teve vários de seus representantes presos e outros exilados como Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque. Mas ao contrário da canção de protesto entoada pelos artistas da MPB, o *rock* psicodélico ainda conseguiu transitar na cena *underground*. O jornalista Nelio Rodrigues, em uma entrevista concedida a nós, falou um pouco sobre esse período.

Curiosamente, embora os jovens cabeludos, roqueiros fossem uma “ameaça” à manutenção dos padrões sociais conservadores e, por isso mesmo, tivessem, aos olhos da ditadura militar, algo de subversivo, o *rock* não foi especialmente perseguido pelas autoridades. Até porque não entendiam nada de psicodelia, não conseguiam entender as letras das músicas, nem sempre sutis, então o rock rolou apesar de tudo (RODRIGUES, 2018).

O *rock* brasileiro passava também por uma transição da música inocente da Jovem Guarda e seu Iê-Iê-Iê, passando pela rebeldia e deboche da Tropicália, para finalmente adquirir uma nova forma na década de 1970 com elementos da contracultura herdados do movimento *hippie* estadunidense. Os artistas que permaneceram à margem ou no *underground* não se enquadravam nos padrões do sistema estabelecido. A rebeldia desses grupos estava em suas vestimentas, nos hábitos e nas músicas, e por isso não tinham espaço na mídia, nas gravadoras e na indústria fonográfica brasileira (SAGGIORATO, 2012, pp. 294-295).

Segundo Alexandre Saggiorato (2012, p. 296), o *rock* brasileiro no início dos anos 1970 passou por uma transformação sociocultural que mudou a estrutura da forma de se fazer música no país. Os grandes festivais, ocorridos no final dos anos 1960 nos Estados Unidos e na Inglaterra, reverberaram em solo brasileiro. Alguns documentários sobre esses eventos – Festival de Monterey, Festival de Woodstock, Festival da Ilha de Wight, dentre outros – fortaleceram a cena contracultural no país, influenciando para que músicos e artistas começassem a produzir música nacional com elementos contraculturais estrangeiros. No Brasil, eventos musicais também aconteceram, como o Festival de Guarapari, de 13 a 16 de fevereiro de 1971 (no estado do Espírito Santo), Festival Phono 73, de 11 a 13 de maio de 1973 (São Paulo), Festival de Águas Claras, de 17 a 19 de janeiro de 1975 (São Paulo), dentre outros (RICO, 2012). Bandas surgiram e se fortaleceram nessa nova cena do *rock* brasileiro.

Alguns nomes se destacaram nesse cenário, como Casa das Máquinas, O Terço, Som Imaginário, dentre outros (SAGGIORATO, 2012, p. 296).

O *rock* brasileiro, com elementos do psicodélico e do progressivo, que estava em ascensão no início dos anos 1970, também incorporou elementos regionais, como é o caso da banda pernambucana Ave Sangria, surgida no começo da década de 1970 e formada por Agrício Noya (percussão), Ivinho (guitarra), Almir (baixo), Israel Semente (bateria), Paulo Rafael (guitarra) e Marco Polo (vocal) (TELES, 2012, pp. 156-157). O *rock* brasileiro tentava se firmar e criar uma identidade própria, se contrapondo ao *rock* produzido nos anos 1960 pela Jovem Guarda. Conforme Saggiorato (2013, p. 2), o *rock* brasileiro surgiu contra o consumismo e a cultura *pop*. A contracultura dessa geração de roqueiros do Brasil demonstrava toda sua insatisfação por meio do comportamento rebelde e por letras e músicas carregadas de críticas sociais.

Esse cenário musical também foi influenciado pela Tropicália e sua antropofagia oswaldiana, contribuindo para que fosse incorporado, ao universo do *rock* psicodélico e progressivo, instrumentos e elementos da cultura popular brasileira. Buscava-se uma nova identidade musical que conseguisse unir a cultura nacional com a cultura estrangeira vinda dos Estados Unidos e Inglaterra, principalmente. Os Mutantes e seu *rock* psicodélico, com elementos tropicalistas, continuaram se destacando no cenário nacional e algum tempo depois passaram a transitar pelo *rock* progressivo. Os Novos Baianos, banda criada em 1969 e formada por Luiz Galvão (compositor), Moraes Moreira (compositor, vocal e violão), Paulinho Boca de Cantor (vocal), Baby Consuelo (vocal) e Pepeu Gomes (guitarra) produziam um som com influências do tropicalismo e da contracultura (DIAS, 2004, p. 108). A banda baiana também levou ao *rock* nacional alguns elementos regionais, mesclando guitarras e cavaquinho (RESENDE, 2013, p. 158). Em diversas regiões do país surgiram bandas e artistas produzindo *rock* de qualidade, com sonoridades distintas e regionais. Nesse sentido, Ana Maria Bahiana destaca que:

[...] O rock acabou por conseguir passar de forma indelével e indiscutível elementos de sua linguagem para a fala brasileira: o uso generalizado da eletricidade, de instrumentos eletrificados, a síntese entre suas estruturas rítmicas e as do baião, do samba e até mesmo do choro (BAHIANA, 2005, p. 53).

Aos poucos, o *undeground* contracultural estrangeiro nos anos 1970 deu lugar ao *udigrudi*: termo debochado utilizado pelo cineasta brasileiro Glauber Rocha para se referir ao

underground brasileiro (DIAS, 2004, p. 39). Esse novo jeito de produzir música e fazer arte no Brasil foi se fortalecendo aos poucos e, com isso, novos sons e bandas surgiram. Conforme Lucy Dias, os anos 1970 apresentaram uma nova fórmula contra o *mainstream*.

A proposta era desenvolver uma nova sensibilidade, misturar experimentalismo artístico e comportamental, fundir vida e arte, era isso que importava. Correndo por fora dos circuitos convencionais, essa arte marginal, ou alternativa, buscava a sobrevivência fora do sistema, inventando novas formas de criação (DIAS, 2004, p. 47).

Com relação ao *rock* produzido no Brasil na década de 1970, Bahiana (2005, p. 54) afirma que, além de movimentos como a Jovem Guarda na década de 1960, com uma quantidade significativa de intérpretes nesse gênero, ocorreram duas etapas no processo que ela chamou de “importação-consumo-diluição” do gênero *rock* produzido no país. A primeira se caracterizou pelo “movimento *rock*”, ou como ela mesma descreve, um “*rock* brasileiro” importado, do qual fizeram parte nomes como Os Mutantes e Secos & Molhados. Na segunda etapa, Bahiana destaca nomes como Novos Baianos e o trio Sá, Rodrix, & Guarabyra e seu *rock* rural⁴⁴. Com relação ao *rock* importado descrito e o avanço da cultura *underground*, Bahiana (2005, p. 54) explica que:

Ouvir *rock*, informar-se sobre as idéias e atitudes de seus músicos e tentar tocar e ser como eles passa a ser uma forma fácil de sonho, de fuga, um novo objetivo, um ideal. Não era apenas a música – era a carga com que ela era vestida, as possibilidades de ruptura e restauração que ela anunciava. Na esteira do *rock*, os cabelos crescem, os contornos de uma ‘cultura marginal’, ‘subterrânea’, se anunciam [...].

Alvaro Faria (2007), em seu artigo “O *rock* brasileiro dos anos 70”, descreve o público no cenário do *rock* brasileiro em algumas décadas distintas, como 1950 e 1960. O público dessas duas épocas era predominantemente de classe baixa e média baixa. O advento do Tropicalismo e a influência do *rock* estrangeiro mais reflexivo, surgido no exterior, fez com que esse estilo musical se fixasse na classe média e média alta. Nessa época, o *rock* também adentrou os círculos universitários no Brasil, e isso continuou nos anos 1970.

⁴⁴Uma das vertentes do *rock*, surgida na década de 1970, em que se utilizam acordeão e outros instrumentos considerados “exóticos”, como cravo, celesta, harpsicórdio, dentre outros. Ocorre também, nesse estilo, a eletrificação da viola caipira de dez cordas. Um dos grupos mais importantíssimos considerado o expoente desse estilo é o trio mineiro Sá, Rodrix & Guarabyra. As composições desse estilo também transitam entre o *rock* e a música do campo (SÁ, 2010, p. 129).

Com relação ao *rock* psicodélico e progressivo da década de 1970, Faria (2007) afirma que o Tropicalismo contribuiu para dois importantes fatos ocorridos nessa época. Primeiro, com o movimento antropofágico, houve um esvaziamento da matriz da “Jovem Guarda”. Segundo, o movimento tropicalista possibilitou que houvesse a primeira junção entre o *rock* e a MPB, considerada muito intelectual. Com isso, os limites foram rompidos e, progressivamente, elementos do *rock* e do *pop* internacional se incorporaram à música brasileira. Dessa junção surgiu uma infinidade de artistas nos mais variados seguimentos. Nomes de diversas regiões do país se destacaram, como os mineiros do Clube da Esquina, os pernambucanos Alceu Valença e Lula Côrtes e o paraibano Zé Ramalho, parceiro de Lula Côrtes no álbum Paêbiru (1975), considerado um dos mais importantes da cena *underground* psicodélica brasileira.

O cenário setentista do *rock* brasileiro se segmentou em duas vertentes. De um lado, os artistas mencionados anteriormente, com a introdução de elementos do *rock* na música regional, como é o caso de Zé Ramalho, Alceu Valença, Gal Costa e Jards Macalé (no início de suas carreiras). Por outro lado, alguns artistas que produziram, predominantemente, o estilo *rock*, mas que também incorporaram com maior ou menor intensidade alguns elementos nacionais em suas composições, como Rita Lee e Raul Seixas, além das bandas O Terço, A Bolha, Som Nosso de Cada Dia, Os Mutantes, O Peso, dentre outros (FARIA, 2007).

Faria (2007) argumenta que, nos anos 1970, o *rock* progressivo predominou no cenário do *rock* brasileiro. A onda progressiva, que continha elementos do *rock* psicodélico, permaneceu em voga até o final dessa década. O mercado fonográfico, com uma discografia escassa, mesmo assim, abriu espaço para que novos nomes transitassem nessa cena. Naquela época, vários artistas e bandas lançaram álbuns e seguiram a tendência progressiva, como os já citados Som Nosso de Cada Dia e Mutantes – depois de Arnaldo e de Rita – Vimana, O Terço e A Barca do Sol, que unia elementos do chorinho e progressivo. Outros artistas e bandas ligados ao *rock* básico e *hard rock*⁴⁵ surgiram no cenário brasileiro, como Rita Lee & Tutti Frutti, Made in Brazil e O Peso.

A Bolha seguia uma vertente mais psicodélica e, Casa das Máquinas, um *rock* com fortes elementos do progressivo. Alguns artistas se diferenciaram na definição de seus estilos

⁴⁵“Gênero/estilo vago e amorfo, o *hard rock* é também chamado de *heavy rock*, *cock* ou *stadium rock*. O termo é aplicado, desde o final da década de 1960 [...] e início da década de 1970 [...], a diversos grupos cuja a música caracteriza-se por ritmos enérgicos, pela batida marcada, pelo uso do *backbeat* (sobre cordas) e pelas melodias curtas, limitadas no âmbito da altura sonora. [...] caracteriza-se pelo alto volume e pela afirmação da masculinidade, evidente nos artistas, especialmente entre os vocalistas (por exemplo, Roger Daltrey, Robert Plant, Axl Rose)” (SHUKER, 1999, p. 155).

musicais dentro do rock, como é o caso de Raul Seixas e seu *rock'n'roll* baiano, Secos & Molhados - que mesclava *rock* progressivo, *glam rock*⁴⁶, *folk* e MPB - e Som Imaginário, trabalhando com MPB, *folk* e progressivo. A riqueza cultural dos diversos elementos regionais existentes no Brasil foi aos poucos sendo incorporada ao *rock* brasileiro (FARIA, 2007).

De acordo com Ronaldo Rodrigues (2017), do *site Consultoria do Rock*, entre 1968 e 1972 houve uma extensa produção musical no *rock* brasileiro. Várias bandas realizavam um excelente trabalho sonoro e visual, no entanto, os estúdios nacionais não ofereciam o suporte necessário para se produzir discos com qualidade técnica. Nesse período, surgiram outros grandes nomes no cenário *underground* nacional, oriundos de diferentes regiões do país, como Módulo 1000, Os Brazões, Equipe Mercado, Liverpool, Karma, Lodo, O Bando, Soma, Analfabites, Os Lobos, Som Beat, Os Baobás, dentre outros.

Muitos desses artistas não tiveram reconhecimento, salvo raras exceções, embora, na atualidade, sirvam de referência para inúmeras bandas. O acesso ao material produzido por esses nomes, como falamos no tópico anterior, se dá por meio da *Internet*. O jornalista Nelio Rodrigues nos fala como era a cena *underground* e como foi aquele período quanto à visibilidade dessas bandas em relação a nomes já consagrados.

De modo geral, quem obteve mais sucesso foram as bandas com mais visibilidade e/ou com material (músicas) mais comerciais, mais assimiláveis. Os Mutantes, além de serem uma das melhores e mais importantes bandas brasileiras, tiveram a chancela de Caetano e Gil. O Som Imaginário não teve o mesmo sucesso dos Mutantes, embora tivesse a chancela de Milton Nascimento. O Secos & Molhados, basicamente, não tinha nada de psicodélico. Agora, as bandas mais ousadas, mais experimentais não tinham muita chance de sucesso no Brasil. Não tinham apoio das gravadoras, quase não apareciam na TV, não tinham canções radiofônicas, portanto, não eram comerciais, e só uma parte menor do público roqueiro é que curtia. A Equipe Mercado, por exemplo, era ousada demais para os padrões comerciais brasileiros. Não tinham a menor chance e fizeram um trabalho genial, avançado para aqueles ouvidos pouco treinados. [...] Por isso, durante muitos anos, a visão que se tem (ou que se tinha) do *rock* no Brasil era que só existira a Jovem Guarda, o Raul Seixas, a Rita Lee, o Erasmo Carlos, o Secos e Molhados e Os Mutantes. Não se conhecia muito mais além disso (RODRIGUES, 2018).

⁴⁶“Também chamado de *glitter rock*, o *glam rock* foi um estilo/gênero musical relacionado com uma subcultura do início dos anos de 1970, especialmente no Reino Unido. Foi uma reação contra a seriedade do *rock* progressivo e da contracultura do final dos anos de 1960” (SHUKER, 1999, p. 145).

Com o relançamento de álbuns desses artistas do *underground*, foi possível conhecer, claro, não só suas produções como mais sobre a história do *rock* brasileiro. O interessante é que a maioria deles produziu seus LPs e compactos cantando em português, que, para a divulgação fora do país, era um empecilho. Contudo, a qualidade sonora de suas composições possibilitou que esses nomes rompessem com as barreiras culturais e geográficas chegando a diversas regiões do Brasil e do mundo.

Obviamente, as cenas musicais regionais, com suas particularidades, também contribuíram para que fossem produzidos grandes discos e músicas com sonoridades distintas de uma região para a outra. Iremos apresentar nos tópicos seguintes bandas e artistas de algumas regiões do Brasil, como os paulistas do Som Nosso de Cada Dia e seu *rock* progressivo-psicodélico, A Bolha e a psicodelia carioca, o movimento Udigrudi de Recife e os artistas Lula Côrtes e Zé Ramalho com sua riqueza de sons da cena psicodélica pernambucana. Finalizando nosso trabalho, falaremos sobre a cena do *rock* underground em Goiânia com a banda Língua Solta, o músico e compositor Adalto Bento Leal e o baterista Moka Nascimento.

3.2.1 Som Nosso de Cada Dia: psicodelia progressiva em São Paulo

Pelo cenário do *rock* setentista da cidade de São Paulo transitaram diversas bandas e artistas como Mutantes, Secos & Molhados, Casa das Máquinas, Joelho de Porco, Made in Brazil, Patrulha do Espaço, Rita Lee & Tutti Frutti, Cilibrinhas do Éden, Terreno Baldio, etc. Algumas conseguiram reconhecimento no *mainstream*, mas outras, nem tanto, ficando “à margem”. Contudo, essas bandas do *underground* contribuíram para o fortalecimento do *rock* em São Paulo.

Nessa mesma época surgiu, na capital paulista, uma das mais importantes bandas de *rock* progressivo com elementos psicodélicos do Brasil: o Som Nosso de Cada Dia. Abordaremos, neste tópico, esse grupo que é considerado um dos mais influentes do *rock* progressivo-psicodélico. Existe pouca publicação sobre eles na academia por isso utilizaremos, como fontes, *sites* especializados em *rock* e uma entrevista concedida a nós pelo baixista fundador da banda, Pedro Baldanza.

Segundo Claudio Fonzi (2009), do site *Whiplash*, o Som Nosso de Cada Dia surgiu na cidade de São Paulo em meados de 1971. A formação original contava com o ex-Incríveis Manito – multi-instrumentista que tocava piano, órgão, violino, saxofone e flauta - Pedrinho

Batera na bateria e voz, Pedro Baldanza (Pedrão) no baixo, na guitarra e como principal compositor. O uso de guitarra dentro da banda não era uma presença constante, e Pedrão tocava o instrumento quando necessário. A banda mantinha uma formação de *power* trio, mas sem um vocalista solo. O Som Nosso de Cada Dia seguia o mesmo estilo de som e formação da banda de *rock* progressivo inglesa Emerson, Lake and Palmer, com elementos psicodélicos inseridos em suas músicas (FONZI, 2009).

Marcos Cruz (2004), do *site Whiplash*, entrevistou o único integrante, ainda vivo, da banda, Pedrão Baldanza, que falou sobre a criação do grupo e sobre os ex-companheiros. Segundo Baldanza, Manito havia deixado os Incríveis em meados de 1971 com o intuito de montar uma banda de baile - que naquela época fazia muito sucesso -, com metais, percussão e bailarinos. Pedrão relembra que, numa visita à casa de Manito, onde também morava Pedrinho Batera, encontrou o embrião de sua futura banda composta por Pedrinho, Manito e Zapata. Essa formação não rendeu frutos, mas com a entrada do baixista já começaram a compor seu próprio repertório e assim se criou o Som Nosso de Cada Dia (CRUZ, 2004).

Numa entrevista concedida a Mairon Machado (2017), do *site Consultoria do Rock*, o baixista do Som Nosso de Cada Dia falou sobre o início de sua carreira. Pedrão afirma que sempre foi um apaixonado por sons sincopados⁴⁷ e por batidas *groove*. Na sua juventude, com 12 e 13 anos de idade, ainda morando em Santos, São Paulo, começou a tocar James Brown e seguiu as influências do *funk*, que naquela época não tinham nada a ver com o *funk* produzido atualmente no Brasil (MACHADO, 2017). O baixista afirmou que tocou em diversos bailes no ABC paulista em 1968 e 1969 com uma banda chamada Enigmas, um trio formado por Pedrão, Jean e Odair Cabeça de Poeta. Posteriormente, entrou na banda o guitarrista baiano Pepeu Gomes e juntos tocaram no Novos Baianos. Pedrão permaneceu por dois anos na banda baiana, saindo antes de ir para o Rio de Janeiro e conquistar o sucesso de público e de vendas (CRUZ, 2004).

Logo após deixar os Novos Baianos, Pedrão Baldanza participou da banda psicodélica paulista Perfume Azul do Sol. Segundo ele, foi um dos melhores momentos de sua carreira, um trabalho de dedicação e muito prazer. Ele participou dessa banda a convite do guitarrista Jean e do violonista Benvindo, que não contavam com um baixista na época. O grupo queria gravar um disco e estava na fase de criação e montagem do álbum, acertando os arranjos (MACHADO, 2017). O Perfume Azul do Sol era composto por Ana (vocal e piano), Benvindo (vocal e violão), Jean (vocal e guitarra), Gil (bateria, voz e arranjos) e Pedrão

⁴⁷Som intensamente marcado, “prolongando-se até a parte forte que se segue” (SIGNIFICADOS, 2019).

(baixo) (PERFUME, 1974). Pedrão foi responsável pelo *grooves* das músicas e, juntamente com Benvindo, criou as harmonias e melodias e tocou baixo em todas as faixas (MACHADO, 2017). O disco demorou muito para sair e a banda lançou apenas o álbum intitulado *Nascimento* em 1974. Logo após a gravação do disco, o baixista deixou a banda e, posteriormente, conheceu seus futuros companheiros do Som Nosso de Cada Dia, como já mencionamos.

Em 1973 o Som Nosso de Cada Dia gravou, pela Continental, o disco *Snegs*. Com relação à experiência de gravação desse álbum, Pedrão Baldanza relata que o disco foi gravado em apenas uma semana de estúdio. Segundo ele, era um estúdio com sérios problemas e equipamentos muito precários, com uma mesa de som que os impediu de utilizar um recurso chamado Pam, em que se mudava de um canal estéreo para outro. Pedrão afirma que produtores da Continental não acreditavam que poderiam fazer um disco realmente bom, mas o resultado final surpreendeu a todos da gravadora (CRUZ, 2004).

Ilustração 15 – Capa do Álbum *Snegs* (1973)



Fonte: NSC TOTAL, 2017.

Conforme Bento Araújo (2016, p. 192), *Snegs* “é um trabalho consistente, que apresenta francamente todas as vertentes do trio: *folk*, *fusion*⁴⁸, *hard*⁴⁹, música regional brasileira e latina, baião, psicodelia etc”. Algumas músicas do álbum se destacaram como

⁴⁸ Sinônimo de *jazz fusion*.

⁴⁹ Derivação de *hard rock*.

Sinal da Paranóia, Bicho do Mato, Massavilha, Dirección de Aquarius e Snegs de Biufrais. Antes do lançamento do disco, ainda em 1974, o grupo participou de uma seleção de bandas para escolha de quem abriria os *shows* de Alice Cooper no Brasil em julho daquele ano. As gravadoras enviaram materiais das bandas para a produção do *show* e o Som Nosso de Cada Dia foi a escolhida. Tais *shows* contaram com um público estimado em 130 mil pessoas. (CRUZ, 2004).

Um detalhe interessante com relação a essa turnê de Alice Cooper foi que o grupo tocou praticamente de graça, recebendo apenas o necessário para a alimentação, transporte e hotel. Houve também divulgação na mídia, o que ajudou a divulgar o trabalho da banda. Na metade do *show* da turnê realizado no Rio de Janeiro, o público começou a gritar o nome do Som Nosso de Cada Dia, uma forma de reconhecimento da qualidade sonora da banda. O disco *Snegs* foi lançado em julho de 1974, logo após a turnê, mas sem que a Gravadora Continental desse qualquer suporte à banda (MENESES, 2017). O grupo lançou um segundo LP em 1977, intitulado *Som Nosso*, com fortes influências da *black music*⁵⁰ e do *funk* setentista. O Lado 1 do álbum recebeu o nome de *Sábado*, com uma sonoridade mais voltada para o funk. O *Lado 2, Domingo*, contou com uma sonoridade do *rock* progressivo (FONZI, 2009).

Nesta dissertação, utilizamos um questionário como forma de enriquecer nosso trabalho e aumentar as fontes de pesquisa. No caso da banda Som Nosso de Cada Dia, como mencionamos, existe pouco material publicado sobre o grupo. A maioria das informações se encontra em *blogs* e *sites* especializados. Assim, realizamos uma entrevista com o baixista Pedrão Baldanza, no qual ele nos falou do cenário underground da psicodelia brasileira nas décadas de 1960 e 1970.

Quando perguntado sobre o período do surgimento da psicodelia brasileira em meio à ditadura civil-militar, Baldanza informou que

Era um período nebuloso onde as novas tendências culturais que afloravam no mundo eram mantidas sufocadas pelo regime militar, mesmo assim vazavam algumas notícias sobre a cultura e a contracultura que dava os seus primeiros passos através da música e do movimento *hippie* nos países mais avançados da época (BALDANZA, 2018).

⁵⁰“O conceito de *black music* é algumas vezes comparado com o de música afro-americana, ou os dois termos são usados indistintamente. Ambos se relacionam a argumentos afetivos sobre essencialismo, autenticidade e a histórica inclusão e marginalização da música dos artistas negros. A existência da *black music* baseia-se na idéia de coerência musical e de identificação de um público” (SHUKER, 1999, p. 36).

Com relação ao surgimento da psicodelia nos Estados Unidos e se o Brasil seguia os padrões ditados pelos estadunidenses, o baixista respondeu que:

Não diria enfaticamente que o movimento psicodélico começou nos EEUU, acredito que ele aflorou em vários pontos do planeta, movido pela necessidade de expressão dos jovens que se rebelavam aos milhares aos padrões impostos pela sociedade pós-guerra que, com sua rigidez, criava bolsões de inconformados jovens com toda aquela repressão social e política. Os padrões obedeciam aos mesmos princípios de negação dos antigos valores e a necessidade de criar novas formas de expressão tanto na música como na pintura e nas manifestações artísticas do teatro etc. e etc. (BALDANZA, 2018).

As novidades musicais do *rock* demoravam a chegar ao país para o público em geral. Isso pode ter contribuído para que o cenário psicodélico brasileiro fosse, de certa forma, um pouco diferente do ambiente vivenciado nos Estados Unidos. Com relação a isso, Pedrão Baldanza respondeu que:

A falta de acesso, nos tempos americanos, se deve aos fatos que já descrevi (repressão militar cultural), um medo de que essa influência pudesse desestabilizar as normas vigentes apoiadas pela sociedade da época, completamente em desacordo com essas novas tendências. Os músicos e artistas em geral sabiam dessas novas tendências. A dificuldade estava na tentativa de expor em seus trabalhos as mesmas. Mesmo assim, a influência é notada no movimento de *rock* progressivo brasileiro e também na Tropicália, que ficou mais notadamente na mídia e mudou muitas tendências da época. O público em geral é que demorou para entender o que estava acontecendo e de uma certa forma por culpa da desinformação da época acabou misturando tudo numa grande salada e rsrsrsr o resto é história (BALDANZA, 2018).

O movimento de psicodelia brasileira surgiu em várias partes do Brasil. Primeiro, nos grandes centros, como Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Na região nordeste esse movimento também obteve grande êxito, principalmente em Pernambuco e Bahia. Perguntamos a Pedrão como ele descreve a cena *underground* da psicodelia nos estados precursores e no restante do país. Segundo ele:

Eu vivia na época em São Paulo e pude acompanhar de uma certa forma todo o movimento musical e artístico que a Psicodelia proporcionou e posso dizer que era muito difícil, mas muito criativo e cheio de alternativas. As notícias sobre outros núcleos de atividades artísticas psicodélicas ficavam por conta dos contatos que se fazia com o povo de outras cidades, ao menos no meu caso, que fazia *rock* progressivo e ficava recluso em sala de ensaio desenvolvendo os temas (BALDANZA, 2018).

No cenário *underground* da psicodelia brasileira muitos artistas e bandas permaneceram no anonimato em relação a nomes conhecidos já mencionados, como Os Mutantes, Secos & Molhados e Som Imaginário. Perguntamos se esse anonimato, vivido por esses artistas, foi fruto da valorização de uns em detrimento de outros. Para Pedrão Baldanza:

Num país como o nosso, onde a mídia tem um poder massacrante, é claro que vários grupos foram esquecidos em detrimento a poucos, você mesmo se refere a três dos ícones que a mídia quis manter como referência de toda uma época! Faziam parte, mas eram apenas a célula aceita pelos jornais e críticos da época. Com isso, muitas bandas se desfizeram e muitos artistas perderam a oportunidade de serem conhecidos e respeitados como deveriam ter sido. É como se o espaço fosse pequeno para acomodar todos os interesses. Muitos empresários inescrupulosos num jogo de poder com os grandes grupos que com o tempo se transformou nesse lixo que aí está (BALDANZA, 2018).

Indagamos Pedrão Baldanza sobre o resgate da memória e da história dos artistas que participaram do cenário *underground* da psicodelia brasileira naquele período, e que muitos desses nomes tem tido seus LPs relançados por gravadoras brasileiras e estrangeiras. Nesse sentido, o baixista do Som Nosso de Cada Dia afirmou que:

A Internet veio como um sopro de esperança para o resgate dessa época tão criativa e conturbada da nossa cultura. O número de jovens que buscam informações a respeito do movimento como um todo é maravilhoso. Tenho muito mais fãs atualmente do que tinha na época rrsrs, sinal de que estão resgatando as histórias e, com isso, dando o verdadeiro sentido dos trabalhos que continuam atemporais como é a Psicodelia! (BALDANZA, 2018).

Quando perguntado sobre a qualidade sonora das bandas e dos artistas, e porquê as mesmas não eram divulgadas pela grande mídia e conhecidas do grande público, Pedrão Baldanza relata que:

As dificuldades eram imensas. Não se tinha apoio dos empresários, que não acreditavam. Tínhamos também a repressão cultural que impedia apresentações agendadas de *shows* um dia antes, o que nos fazia contrair dívidas com toda a estrutura técnica e inviabilizavam novos trabalhos, enfim, uma gama de dificuldades que só mesmo a força da arte conseguiu manter acesa a chama! A nossa imprensa, nossos críticos e mídia não tinham o profissionalismo e a visão dos americanos e ingleses, na época, e demoraram a enxergar que o mundo havia mudado e perderam a oportunidade de fazer dos nossos movimentos tomarem forma profissional e atravessar as fronteiras com mais facilidade! E não apenas a bossa nova (BALDANZA, 2018).

Perguntamos para Pedrão Baldanza sobre as experiências com substâncias psicoativas na cena psicodélica paulista, e se na opinião dele houve influência dos psicoativos no processo criativo da banda Som Nosso de Cada Dia, e dele pessoalmente. Segundo ele:

Eu nunca considerei a maconha uma substância psicoativa, talvez cientificamente ela seja considerada, mas pra mim sempre foi uma questão de estado de espírito. O LSD não, o LSD já era bem mais complicado, pois necessitava de espaço, tempo... Quando você viajava você buscava um outro tipo de ligação e tal. Então, pra mim era mais uma coisa de lazer, entendeu? E aí curtia e tal e voltava das viagens naturalmente, sem nenhum problema. Eu nunca perdi a consciência com nenhum tipo de substância psicoativa entendeu? Então pra mim não havia diferença nenhuma. E nunca compus minhas coisas sob a influência de LSD, sob a influência de maconha sim, fumando um baseadinho, fazendo música isso era normal. Mas é como eu te digo, pra mim era um estado de espírito, era uma forma de devaneio, de você ficar um pouco mais solto e mais atento também do lado mais técnico das canções né?! Talvez o meu parceiro, o Paulinho, falecido Paulinho Fuguetete tivesse experiências mais ligadas a isso na questão das letras e alguma coisa que ele escrevia e tal. Mas mesmo assim todas elas tinham uma influência muito mais psicossocial do que qualquer outra coisa entendeu? O nosso pensamento era mais nessa relação entendeu? [...] A cena psicodélica paulista tinha muita doideira na época, por que vivíamos uma época muito difícil, então, muita gente encarava essa, tomava pedra e tal, por exemplo. Naquela época ninguém cheirava, a onda mais era fumar um baseado e tomar umas pedras, uns cogumelos e tal. E com o passar dos anos depois, com a proliferação de outras drogas, é que muitos músicos, muitos artistas fizeram uso, mais de uma certa forma, a produção musical, a produção artística se perdeu muito por causa disso entendeu? Por que muita coisa foi feita de uma forma muito incoerente, tem coisas hoje em dia que são consideradas maravilhosas e que na verdade não tiveram influência de porra nenhuma entendeu? Essa é a minha impressão. Uma coisa, o pessoal do desenho, das artes plásticas, o pessoal de desenho, capa de disco e cartazes, essa coisa toda. Essa rapaziada curtia muito entendeu? Por que pra eles, eles encontravam nisso, uma... viagem, vamos dizer assim, que permitia a eles misturar muita coisa entendeu? Então eu acho que bateu mais nessa rapaziada do que propriamente em músicos. Os músicos que se deixaram influenciar por isso normalmente não produziram coisas interessantes (BALDANZA, 2019).

O baixista, juntamente com o Som Nosso de Cada Dia, marcou a história do *rock underground* brasileiro na década de 1970, contribuindo assim, para que a cena psicodélica se fortalecesse. O músico encerra falando um pouco dele e de suas vivências no meio artístico naquela época.

Esse é o depoimento de Pedro Baldanza. um músico de 65 anos que viveu e trabalhou nessa época com muito entusiasmo e um tanto alheio aos acontecimentos ao redor. Particpei do Som Nosso de Cada Dia, produzi e gravei Perfume Azul do Sol e vivi intensamente todas as experiências lisérgicas a que tive acesso (BALDANZA, 2018).

A partir de agora, analisaremos o disco *Snegs*. Essa obra apresenta um instrumental bem organizado, com letras lisérgicas compostas pelos integrantes da banda, contando com a participação do letrista Capitão Fuguete (Paulinho Machado). Como discutimos no primeiro capítulo sobre o processo criativo por meio dos ENOC e os enteógenos, nesse álbum fica muito explícita a influência de substâncias psicoativas em suas composições, a começar pela capa, que apresenta um “universo” de cores e viagens psicodélicas com cogumelos e borboletas (ARAÚJO, 2016, p. 192). Escolhemos três faixas para analisarmos: *Sinal de Paranóia*, *Snegs de Biufrais* e *Dirección de Aquarius*. Acreditamos que elas sintetizam a essência da sonoridade presente nesse registro fonográfico da banda Som Nosso de Cada Dia.

Em *Sinal da Paranóia*⁵¹, canção que abre o disco, percebe-se a influência progressiva de bandas como Yes, Emerson, Lake and Palmer, Pink Floyd e King Crimson. A música começa com teclados de Manito em crescente, juntamente com a bateria executada por Pedrinho, o baixo de Pedrão Baldanza e seus *slaps* (efeito com as mãos) marcando os acordes. Na segunda parte a música acelera e, depois, se acalma novamente, com um violino contrastando com a bateria em ritmo acelerado. O baixo, mais uma vez, marca o ritmo da música ao lado do teclado. Ao final, um coro misturado aos instrumentos vai diminuindo a intensidade da canção. A música é uma junção de elementos que se entrecruzam e produzem uma sonoridade distinta. A poética contida na letra é outro elemento que encanta o ouvinte logo de início. A letra é uma reflexão sobre a efemeridade das coisas. Uma busca pela essência daquilo que está dentro de cada um de nós e que permanece preso dentro do peito, como um possível “Sinal da paranóia...”

Essa obsessão de chegar... o terror de não vir a ser o que se pensa...
Esse eterno pensar nas coisas eternas
Que não duram mais que um dia (2x)
Que não duram mais que um dia
A tortura à procura da essência, o barulho aterroriza, tranca, lacra o peito
Sinal da paranóia, Sinal da paranóia, Sinal da paranóia
Sinal da paranóia, Sinal da paranóia, Sinal da paranóia (DIA, 1974, Lado A,
Faixa 1).

A música *Snegs de Biufrais* é uma canção tranquila, com rica harmonia e sonoridade. A letra é uma reflexão sobre a vida, sobre os momentos em que vivemos cotidianamente, das “barras” que seguramos, mas que, em outros momentos, queremos mesmo é deixar tudo de lado e “beber a vida num gole só”, ainda que esse gole nos custe a vida. É o arriscar sem se preocupar, é deixar tudo para trás e viver aquilo que a vida tem de melhor. Essa canção pode

⁵¹Na época do lançamento do álbum a palavra “Paranóia” era escrita com acento, por isso decidimos manter tal qual.

ser vista como o retrato da juventude contracultural e seu ideal libertário nas décadas de 1960 e 1970.

Só sei que eu quero, beber a vida num gole só
Segurando a barra até o fim... Esforçando amar até o fim
Sempre muito snegs de biufrais
Com o peito frágil, completamente à prova... de bala toffee só quero,
Beber a vida num gole só,
Ainda que um gole me custe a vida (3x)
(DIA, 1974, Lado A, Faixa 4).

Na canção *Dirección de Aquarius*, um *rock* progressivo psicodélico, a calmaria dita o andamento. Os arranjos de cordas, harmoniosamente, se juntam ao vocal em coro que canta uma letra reflexiva sobre a Era de Aquário⁵². A canção fala de um lugar onde o Sol é mais quente, onde os personagens voltam seus rostos na direção de Aquarius, na busca imaginária por um mundo de paz, amor e harmonia, um local onde as crianças correm pelos campos, sem se preocupar com guerra, ódio, carros, motocicletas ou moradia. Aquarius era o ideal a ser alcançado, tendo sido um dos grandes temas defendidos pelo movimento *hippie* estadunidense.

Escucha, hablo de un sol más caliente/ Donde nosotros, los personajes/ De esta grotesquería que es la vida/ Se estiranvolviendo a sus rostros
Hasta la dirección de acuarios/ Se estiranvolviendo a sus rostros/ La dirección de acuarios/ Se estiranvolviendo a sus rostros
Hablo de un sol más caliente/ Where people smile/ And turn their faces/ Na busca de lo imaginário/ Na busca de lo imaginário/ Na busca de lo imaginário
Hablo entonces del avenir/ Children running across the pampa/ No war, no hate, no cars, no motorcycles, no flats/ I'm speaking of men
Hasta la dirección de acuarios/ Se estiranvolviendo a sus rostros/ La dirección de acuarios/ Se estiranvolviendo a sus rostros
Hablo de un sol más caliente/ Where people smile/ And turn their faces/ Na busca de lo imaginário/ Na busca de lo imaginário/ Na busca de lo imaginário
(DIA, 1974, Lado B, Faixa 2).

Acreditamos que *Snegs* sintetiza toda a qualidade sonora e visual da banda Som Nosso de Cada Dia. As músicas apresentam uma estética e poética que reproduzem parte da

⁵²“Segundo a astrologia, é a atual ‘era cósmica’, regida por esse signo – que favorece a comunicação rápida, a busca pelo futuro e a oposição ao autoritarismo. É uma das chamadas ‘eras cósmicas’, um conceito astronômico e astrológico. Elas são definidas, principalmente, a partir da relação de dois movimentos da Terra (a precessão dos equinócios e a variação da obliquidade do eixo terrestre) com as constelações zodiacais. Nos anos 60, se popularizou a crença de que essa ‘nova era’ traria uma nova fase para a humanidade” (EBBESSEN, 2017).

ambientação psicodélica daquela década, demonstrando todo talento e a musicalidade dos artistas, nos levando a refletir sobre a proposta musical do grupo. Sabemos que não houve, por parte da gravadora, o respectivo apoio na época do lançamento da obra, mas nem por isso ela deixou de estar entre os principais álbuns da época e de ser cultuado atualmente. Com isso, podemos crer que nem sempre o sucesso alcançado no *mainstream* garante que uma obra figure entre as mais influentes de um determinado período. Abordaremos, no tópico seguinte, a cena psicodélica carioca e a banda A Bolha.

3.2.2 A Bolha: um passo à frente na psicodelia carioca

Podemos dizer que a cena psicodélica no Rio de Janeiro foi mais *underground* do que a cena paulista haja vista a quantidade de bandas de garagem que surgiram na capital carioca no final da década de 1960 e início de 1970. Jovens inspirados pela contracultura estadunidense do movimento *hippie* buscavam transmitir sua mensagem e sua sonoridade. Alguns artistas se destacaram mais que outros, uns ficaram pelo caminho e outros conseguiram se manter na cena. Apresentaremos, de maneira sucinta, alguns dos principais nomes que transitaram no *underground* carioca.

Nesse cenário, surgiram importantes nomes como a banda O Terço, formada por Jorge Amiden (guitarra), Sérgio Hinds (baixo) e Vinícius Cantuária (bateria) (RODRIGUES, 2014, p. 265). Posteriormente, Jorge Amiden deixou a banda e, em 1972, fundou o Karma. Naquele mesmo ano, lançaram o álbum homônimo *Karma*, considerado item de coleção da psicodelia brasileira (RODRIGUES, 2009, pp. 68-69). Em 1971, o grupo O Bando também lançou um disco homônimo, com sonoridade entre o *hard rock* e o psicodélico (ARAÚJO, 2016, p. 114). O Lodo, uma referência a ditadura civil-militar, foi outro importante grupo carioca do período. Tocavam *hard rock* e se inspiravam em bandas inglesas como Led Zeppelin e Deep Purple (RODRIGUES, 2009, pp. 74-76).

Outra banda, a Equipe Mercado, com forte influência da lisergia produzida pelo LSD e maconha, surgiu no final dos anos 1960 (RODRIGUES, 2014, p. 231). Em 1971, a banda friburguense Spectrum – da comunidade hippie “Quiabo’s” - compôs e gravou a trilha sonora do primeiro filme *hippie* do Brasil: *Geração Bendita*. O álbum é considerado um marco do movimento *hippie* brasileiro (SPECTRUM, 1971). Em 1972, a banda Módulo 1000 lançou seu único álbum, *Não Fale Com Paredes*, sendo considerada uma das pioneiras no uso de

sintetizadores e outros equipamentos (ARAÚJO, 2016, p. 140). O grupo figurou entre os principais nomes do *rock* psicodélico brasileiro na década de 1970 ao lado da banda A Bolha.

Para narrarmos a trajetória da banda A Bolha, utilizaremos os livros *Histórias Secretas do Rock Brasileiro* (2014) e *Histórias Perdidas do Rock Brasileiro* (2009), do jornalista Nelio Rodrigues, além da obra *Lindo Sonho Delirante* (2016), do escritor Bento Araujo. Usaremos também uma entrevista da banda publicada na revista Rolling Stone, em fevereiro de 1972, bem como entrevistas concedidas a nós pelo ex-baterista da banda, Gustavo Schroeter, pelo ex-baixista Arnaldo Brandão e pelo jornalista Nelio Rodrigues, que nos falou também sobre o cenário *underground* psicodélico nacional. Também trabalharemos com alguns poucos textos publicados sobre o tema em *sites* e *blogs* especializados e com o LP *Um Passo a Frente*, lançado pela banda em 1973. Com isso, tentaremos apresentar, da melhor maneira possível, o retrato de uma época muito rica, musicalmente, e o trabalho produzido pela A Bolha.

O The Bubbles, embrião de A Bolha, era um conjunto de baile surgido em 1965. Contava, em sua formação, com os fundadores da banda, os irmãos César (guitarra solo) e Renato Ladeira (guitarra rítmica), juntamente com Ricardo Roriz (bateria) e Lincoln Bittencourt (baixo) (LEMOS; LYSIAS, 1972, p. 15). Naquele mesmo ano começaram a tocar em festas de amigos e tiveram uma nota publicada nas páginas da revista Brazil Herald. Em 1966 começaram a se apresentar em clubes e programas televisivos. Com isso, a imagem da banda junto ao público jovem se fortaleceu, influenciando na gravação do primeiro compacto, ainda em 1965, com as músicas *Não Vou Cortar o Cabelo (Break It All)* e *Por Que Sou Tão Feio (Get Off Of My Cloud)* (RODRIGUES, 2014, pp. 47-49).

Em 1967 saiu Ricardo Reis e entrou Ricardo Roriz na bateria. Nessa época, a banda viajou para os Estados Unidos, de onde trouxeram novos equipamentos, melhorando assim a qualidade sonora e técnica da banda. O The Bubbles continuou se apresentado em várias casas de *show*, como o Canecão, sendo considerada uma das melhores bandas de baile da cidade. Ainda em 1967 abriram alguns *shows* da banda britânica Herman's Hermits, no Rio de Janeiro (RODRIGUES, 2014, pp. 50-54). Posteriormente, o guitarrista Pedro Lima entrou na banda no lugar de César, trazendo influências psicodélicas de Jimi Hendrix e Cream. Desse modo, houve mudanças na sonoridade do grupo. Em 1969 Arnaldo Brandão (baixo) e Johnny Telles (bateria) entraram na banda no lugar de Lincoln e Ricardo Reis, respectivamente. Com essa nova formação a banda cresceu musicalmente ainda mais. Em fevereiro do ano seguinte, Johnny saiu e entrou Gustavo Schroeter na bateria (LEMOS; LYSIAS, 1972, p. 14).

O embrião de A Bolha iniciou os anos 1970 da melhor maneira possível, sendo convidados pelo compositor e músico Jards Macalé, que também era o diretor musical da cantora Gal Costa, para atuarem como banda de apoio da artista. Com relação a esse episódio, o baterista Gustavo Schroeter relatou o seguinte:

Nós tivemos uma sorte muito grande que o Jards Macalé, que era na época era produtor musical da Gal Costa... ele queria, a Gal queria, tava precisando de uma banda. A Gal era muito roqueira naquele começo da vida dela de cantora aí, ele foi ver a gente tocar, o The Bubbles lá no baile no Monte Libano, pô, domingueira no Monte Libano era demais, milhares de pessoas, era lotado o salão lá. Era o auge de tudo pra mim, então, isso aí aconteceu que... ele gostou (Jards Macalé), a Gal também, e a gente começou a tocar com a Gal Costa, além do nosso trabalho, dos nossos bailes, das nossas coisas, tocar nos clubes e tal. E aí, isso foi extraordinário, porque abriu mais o caminho pra gente, abriu as portas da gente tocar com a Gal em lugares bacanas, num lugar chamado Sucata, Boate Sucata, era na lagoa ali no [...] remo da lagoa, no subterrâneo, descia. Aí, tinha Naná Vasconcelos na percussão, tinha nos metais gente maravilhosa... depois eu lembro os nomes, agora... não importa, importa é que foi assim, abriu o leque... a gente nessa história toda... a gente ficou vivendo junto (SCHROETER, 2019).

O The Bubbles foi convidado para acompanhar Gal Costa na gravação do terceiro disco solo da cantora, mas foram dispensados devido ao som alto que tocavam e o uso abusivo de substâncias psicoativas. Mas mesmo não tendo participado do disco, viajaram para a Europa com a cantora e seu empresário (RODRIGUES, 2014, p. 56). Gustavo Schroeter lembrou como ocorreu esse episódio e as experiências musicais e lisérgicas na capital inglesa e na Ilha de Wight:

O Arnaldo veio com uma ideia “- Pô, Gustavo, a gente pô.. a gente precisa comprar equipamento, comprar umas coisas melhores, a gente podia ir pra Londres, vai ter o festival lá, na Ilha de Wight, [...] A gente aproveitava e ia pro festival também”. [...] A Gal soube da história. A Gal gostava muito da gente, “- Aí gente, cêis vão pra Londres? Eu também quero, que eu quero ver, tô com saudades do Gil e Caetano”. – tavam exilados lá desde 1969. E o Guilherme Araújo, que era o empresário dela na época, falou “- Pô, aproveita”, eu imaginei, falei, “- Ele não é nada de ele mexer os pauzinhos dele”, e conseguiu fazer um esquema em que a gente viajou uma semana antes do que nós íamos... Do que nós já íamos de qualquer maneira, nós íamos comprar nossas passagens, ele aproveitou o gancho e botou a Gal junto e a gente foi uma semana antes e armou uns *shows* pra gente fazer, televisão... coisas lá em Lisboa, nós passamos uma semana em Lisboa. Fizemos três shows lá, inclusive pra televisão. E aí foi um gancho maneiríssimo, por que aí o Caetano veio de Londres, lá, pra ver um desses *shows*, e aí voltamos todos pra lá, fomos todos pra Londres. Lá eu fiquei dois meses né cara [...] E aí foi super, foi uma semana maravilhosa com aquela convivência, com aquele povo todo. Enfim, as drogas normais, mas e... fumei, tomei meus ácidos (rsrs). Lá tinha mais era... não era maconha, era...haxixe, mas enfim, tinha praia de nudismo, subi (inaudível), não tinha

montanha, subia montanha, descia lá na praia na ilha de Wight, no sul da Inglaterra. Pô, aí eu vi, eu vi um monte de ídolos da gente, [...] The Who, Ten Years After, Chicago, uns dos primeiros *shows* do Emerson, Lake and Palmer e Jimi Hendrix, eu vi Jimi Hendrix cara, no domingo, no último dia, coisa assim... cara...inesquecíveis. Inclusive ele (Jimi Hendrix) faleceu (inaudível)... dezessete, dezoito dias de setembro, a gente ainda tava lá em Londres. O Guilherme Araújo ainda arrumou um *show* pra gente na volta pro Brasil. Nós soubemos que tinha um *show* do Rolling Stones em Paris, o Guilherme Araújo conseguiu e uma amiga dele francesa comprar (sic) os ingressos pra nós, nós fizemos uma troca de passagem, passamos uma, mais uma noite em Londres..., em Paris pra ver o show do Rolling Stones. Eu vi o show do Rolling Stones em setembro de 1970, espetacular, vamos combinar?! Eu tinha dezenove anos cara. Maravilhoso (rsrs) (SCHROETER, 2019).

Ainda em 1970, retornaram ao Brasil, com todas as experiências musicais, visuais e psicodélicas de Londres e resolveram reformular completamente a banda. Mudaram o nome para A Bolha, deixando de lado o nome em inglês e aderindo a brasilidade tanto no nome quanto nas letras, que passaram a ser compostas e cantadas em português. Com isso, a banda passou a fazer um *rock* mais pesado (LEMOS; LYSIAS, 1972, p. 14). Gustavo Schroeter descreveu como foi essa mudança na banda após o retorno da Europa.

Então, a gente veio cheio de ideias pra cá, e essas ideias transformaram na Bolha, por que a gente veio com a ideia de fazer nossas músicas, porque ficar vendo, vimos um monte de ídolos nossos pô... ficar naquilo de tocando *cover* o tempo inteiro, copiando os caras, não, fazer nossas canções. E essa foi a ideia que fluiu a partir daí, por isso a gente acabou mudando o nome pra... não podia botar Os Bolhas, nem As Bolhas, fica feio né?! A Bolha fica bonito, e assim, foi o nome, virou A Bolha, que é um nome bacana, e que ficou aí, muita gente, nós deixamos uma marca bacana, com o trabalho da gente (SCHROETER, 2019).

Com a mudança no nome e com numa nova identidade musical, A Bolha iniciou o processo de criação de um repertório próprio. As composições ficaram por conta de Pedro Lima e Arnaldo Brandão. Foi um momento criativo inspirado pelo uso de substâncias psicoativas e as letras mostravam uma forte influência lisérgica. O grupo teve algumas canções censuradas, outras não. Os músicos acreditam que os censores não compreenderam a linguagem das drogas e por isso não entenderam o significado de certas palavras. Numa das canções, Pedro Lima fez uma referência explícita ao uso de LSD, mas a censura acabou liberando a música por não compreender a mensagem contida na letra (RODRIGUES, 2014, p. 115). Gustavo Schroeter, que vivenciou cada um desses momentos lisérgicos na banda, descreveu esse período.

Foram momentos maravilhosos, nessa época, devido a tudo isso. A gente começou a compor também [...]. A gente compôs muitas músicas da Bolha, nós começamos a compor né?! Nossas músicas em português, muitas faladas, censuradas. O Arnaldo Brandão tem várias... várias folhas lá com aquele carimbo, pá! huuuh... de...censurado né?! Como a palavra curtir, imagina o verbo curtir que o mundo inteiro usa, até curta Coca-Cola, curtir no Facebook, a palavra curtição era a palavra igual doidão – o cara que é drogado, maconheiro, tá tomando um ácido, tá fora de si, é o curtidor, então era a palavra que não passava na censura, o verbo curtir era ligado essencialmente às drogas, quer dizer, cê vê que mundo maluco que era, cê vê hoje em dia, curtir é a palavra que todo mundo usa o tempo inteiro (SCHROETER, 2019).

Gustavo Schroeter também relatou um pouco de suas experiências pessoais com os psicoativos, e se os mesmos o influenciaram durante o processo criativo das canções da banda, nos ensaios e nas apresentações. Ele ainda nos falou da sua relação com essas substâncias atualmente.

Falando das interpretações com meu instrumento, o uso da maconha era bem vindo para aumentar a criatividade e as execuções. Fiz muito uso, durante anos, nos ensaios, shows, gravações, etc., e no dia a dia também. Mal nenhum me fez e nunca me senti viciado ou dependente. A cocaína também esteve presente, mas sem a mesma intensidade e sem a mesma resposta criativa, era mais como diversão. O LSD usei muitas vezes, mas sempre como diversão ou experiências em lugares relaxantes, longe do dia a dia. Sempre achei que uma "viagem" de ácido era uma experiência única e seu uso devia ser bem espaçado pra não comprometer sua vida e sua saúde. Levava mais de mês entre uma e outra. Tive ótimas experiências, mas a única vez que usei durante um show, com "A Bolha", (todos tomamos), foi de certa forma estranho, até engraçado, pois em certo momento não sabíamos como ia acabar aquilo...kkkk... Até hoje não sei se a platéia se tocou!!! E não lembro como terminou!!! Enfim, digo como experiência própria que a maconha seja a única que me trouxe abertura mental para criar. Mas hoje em dia quase não uso, só se me dão!! Não compro (SCHROETER, 2019).

Em 1971 A Bolha vivenciou suas primeiras sessões de gravação profissional lançando um compacto simples com as músicas *Sem Nada* e *18:30– Os Hemadecons Cantavam em Coro Chôôôô* pela gravadora Top Tape (RIBEIRO, 2006). Segundo Márcio Ribeiro (2006), a nova sonoridade da banda, vinculada à pouca repercussão do compacto, levou ao esvaziamento de seus *shows* e à perda gradativa de público. A banda entrou numa era de incertezas com relação a seu posicionamento ideológico e o estilo mais pesado de *rock* que estavam tocando.

Ainda em 1971 A Bolha tocou no Festival de Guarapari. Foram 40 minutos de muito *rock* pesado num *show* que agradou bastante os integrantes da banda. Depois do Festival, a

banda contava com um repertório de vinte músicas autorais, mas nos bailes, tocavam somente composições de artistas que o público pedia como Jimi Hendrix, Rolling Stones, Black Sabbath, etc. (LEMOS; LYSIAS, 1972, p. 15). Porém, as coisas começaram a mudar para a banda depois da apresentação no Festival. O grupo se apresentou em programas televisivos, continuaram a conquistar novos admiradores e estavam com uma das melhores aparelhagens do *underground* carioca (RODRIGUES, 2014, pp. 121-125). Em 1973 assinaram um contrato com a Gravadora Continental para a produção de seu primeiro álbum (RIBEIRO, 2006).

Com essa explanação, apresentamos parte da origem e da trajetória dessa importante banda do *rock* psicodélico brasileiro. A Bolha figura hoje entre as diversas bandas e artistas que vêm sendo redescobertas e cultuadas pelas gerações atuais. Agora, mostraremos o primeiro disco gravado pela banda e, posteriormente, analisaremos as músicas *Um Passo a Frente*, *Bye My Friend* e *A Esfera*. O objetivo é apresentar as distintas sonoridades e poéticas presentes nessas composições e no instrumental executado pelos músicos.

O primeiro álbum da A Bolha, intitulado *Um Passo a Frente*, chegou às lojas especializadas em maio de 1973. A sonoridade distinta em relação às demais bandas de *rock* psicodélico do Rio de Janeiro, sendo considerada uma das mais populares naquela época, fez com que a Gravadora Continental desse total liberdade criativa para os músicos. O principal compositor do grupo era o guitarrista Pedro Lima, que assinou as sete faixas do álbum. Dessas, cinco eram composições solo. O disco foi gravado em apenas quatro canais no estúdio da Musidisc, no Rio. A arte da capa continha uma foto da banda dentro de uma bolha com um fundo branco. Na parte interna da luxuosa capa dupla haviam duas fotos do grupo em cada um dos lados. Esse disco continha a essência da psicodelia carioca daquele contexto (ARAÚJO, 2016, p. 178).

A faixa que dá título ao álbum, *Um Passo a Frente*, abre o disco. A canção inicia com uma guitarra que remete a Jimi Hendrix com um instrumental harmonioso. Há uma mudança abrupta de andamento e a vivacidade dá lugar a um órgão em uníssono com a voz cantando a primeira parte da letra. A música alterna com variações de andamento e ritmo, ora intensa, ora mais calma. A letra descreve o caminhar do homem na busca do seu eu, com o nascer do Sol revelando um novo amanhecer. Já não há mais distinção entre o velho e o novo, pois ambos habitam o mesmo corpo. O compositor incita a continuarmos em frente, a não olharmos para trás, para o que ficou, pois na frente se encontra o início e o fim, o princípio e o derradeiro. A letra nos leva a uma reflexão sobre o ciclo da vida, o nascer e o morrer, o princípio e o

derradeiro. A poética dessa canção, juntamente com o instrumental bem executado, guia o ouvinte na busca do seu próprio eu.

Caminho distante a procura de ser / Através da escala para um novo mundo / Na vida aurora de um novo nascer / Homem velho e corpo criança / Espaço em tempo um ponto brilhou / E sua resposta então em si personificou / Cristais de vida se juntam em luz / Dê um passo pra frente / Não olhe pra trás / Dê um passo pra frente / Não olhe pra trás / E assim na terra e no céu / Homem forte na glória de si / É como um farol iluminado as trevas / Mostrando o caminho / Àqueles que não podem ver / Dê um passo pra frente / Não olhe pra trás / À frente ao encontro do início e do fim (BOLHA, 1973, Lado A, Faixa 1).

Ilustração 16 – Capa do Álbum *Um Passo a Frente* (1973)



Fonte: PIRES, 2015.

A balada *Bye My Friend* inicia com a guitarra de Pedro Lima entoando a melodia e, juntamente, com o órgão de Renato Ladeira e a bateria de Gustavo Schroeter, remete a um lugar de paz e tranquilidade. A música cresce em intensidade em alguns momentos e mantém a sonoridade com um instrumental potente e volumoso em relação aos vocais. Os solos de guitarra, bem executados, são outro ponto alto da canção. A letra fala de alguém que deixou um mundo de ilusões do qual restou apenas a saudade daquilo que passou. É um adeus a um amigo que ficou no passado, na memória. O poeta fala sobre amor e sinceridade, sobre o viver e reviver aquilo que se foi. Um diálogo entre dois amigos sobre tudo que ficou, afirmando que a luta nos leva ao eterno esclarecimento. A canção é uma ode de amizade e amor.

Fui deste mundo, cheio de ilusão / De si só a saudade, do amor e do coração.
/ Bye my Friend / Eu senti que o amor e a verdade / Pra quem vive e revive
levado ao saber / Amigo se você sabe, procure compreender / Um dia que
você luta, há um eterno esclarecer / Bye my Friend / O amor e a verdade /
Pra quem vive e revive levado ao saber / Amigo se você sabe, procure
compreender / Um dia que você luta, há um eterno esclarecer / Há um eterno
esclarecer (BOLHA, 1973, Lado A, Faixa 3).

A canção *A Esfera* inicia com uma melodia em harmonia de violão e flauta. O vocal conduz o ouvinte por uma paisagem sonora e tranquila. A música apresenta fortes elementos psicodélicos, sendo o órgão o fio condutor da melodia na qual o vocal se apoia. Essa peça musical é uma miscelânea de sons, com momentos de extrema agitação ao som de um saxofone que, abruptamente, se acalma numa condução serena de piano, baixo e bateria. Os solos de guitarra, juntamente com o órgão, bateria e flauta sugerem um outro plano. A letra, com fortes elementos lisérgicos, fala de uma esfera com uma essência luminosa, sutil e cristalina. Essa esfera remete a uma nave espacial, rumo ao infinito, em busca da luz e do amor. O poeta fala de fantasmas do passado que, com sua inveja, corroem e destroem. A narrativa poética fala sobre a “trindade em matéria” corpo, alma e espírito. A viagem conduz o ser “através do universo da imaginação”. Percebemos aqui os psicodélicos exercendo sua influência no inconsciente humano e trazendo à tona toda sua essência.

Vivo e sigo a esfera que me espera / Indo agora a porta afora, vendo sempre
para onde eu vou / Sonho tanto em pouco tempo / De uma essência
luminosa, tão sutil e cristalina / Esfera da verdade, em caminhos pelo tempo
em qualquer canto / Nave tão longínqua atrás das sombras do infinito /
Buscando no escuro uma luz a refletir / Ou uma resposta que pudesse se
amar / Fantasmas de um passado, vivendo em um talvez / Não vendo a luz
do amor destroem com a inveja sua dor / Nave tão longínqua atrás das
sombras do infinito / Buscando no escuro uma luz a refletir / Ou uma
resposta que pudesse se amar / Aqui antes e depois uma trindade em matéria
/ No ângulo de um triângulo de um plano horizontal / Saio e vou por dentro e
essa mágica é que leva a passeio / Através do universo da imaginação / Lei
do círculo eterno do saber em evolução / Como a chama de uma vela, ante a
um espelho, uma procura / A mim mesmo e ao meu segredo, na esfera eu
imagino / Em pensamento eu me transporto à consciência da realização
(BOLHA, 1973, Lado B, Faixa 2).

O álbum *Um Passo a Frente* foi um dos grandes lançamentos daquela década. O talento dos músicos, o arranjo, o instrumental e as letras lisérgicas contribuíram para a concepção desse registro fonográfico. As composições autorais, cantadas em português, fizeram com que a banda assumisse uma nova postura diante de seu público. A nova proposta

musical de seus integrantes fez desse álbum, em especial, o único do grupo com composições próprias. Ribeiro (2006) descreve que o segundo álbum, lançado em 1977, intitulado *É Proibido Fumar*, continha diversas parcerias e muitas músicas de outros compositores. A sonoridade também divergiu em relação ao primeiro disco. Após o lançamento do primeiro álbum a banda atravessou momentos turbulentos e, depois de gravarem o segundo disco, encerrou suas atividades em 1978. O grupo fez um breve retorno em 2006, quando lançaram o álbum *É Só Curtir*, e encerraram definitivamente suas atividades (WERNECK, 2008). O importante é saber que a sonoridade e a poética da banda ficaram registradas no disco *Um Passo a Frente* e, atualmente, redescobriu-se esse importante fragmento da psicodelia brasileira, tanto é que esse álbum se tornou objeto de colecionadores. No tópico seguinte, abordaremos o cenário *underground* da psicodelia pernambucana com o movimento Udigrudi Recife, em especial os artistas Lula Côrtes e Zé Ramalho e o álbum Paêbiru (1975).

3.2.3 Udigrudi Recife e a lisergia pernambucana

A cena psicodélica em Pernambuco foi uma das mais ricas em termos culturais e experimentais. O Udigrudi⁵³recifense, além de influências contraculturais do movimento *hippie* estadunidense, da psicodelia mundial, do tropicalismo do final dos anos 1960, também apresentou novos elementos ao cenário do *rock* psicodélico brasileiro. A começar pela originalidade, pelo regionalismo e pela especificidade da música produzida na região nordestina. O agreste pernambucano, com sua paisagem sonora distinta, serviu de pano de fundo para o experimentalismo udigrudi que ocorreu em Recife no início dos anos 1970. Desse modo, a cena psicodélica pernambucana apresentou uma nova roupagem para a

⁵³O movimento Udigrudi de Recife é uma referência à cena que se desenvolveu às margens dos circuitos tradicionais de circulação, produção e consumo cultural num dado momento da história musical da capital pernambucana, representada por pessoas jovens, em sua maioria, que de todo modo destoavam do padrão social estabelecido pelas roupas que usavam, ou deixavam de usar, pela maneira como se comportavam e se relacionavam com a arte, a vida e a morte, pelas viagens que experienciavam ou empreendiam, e pelos sons, ideias e imagens que criavam a respeito do mundo, dos seres e das coisas. (OLIVEIRA, 2011, p. 29). Segundo João Carlos de O. Luna (2010, p. 59) Udigrudi é um conjunto de “atitudes, experimentações e vivências de jovens artistas e músicos recifenses que se imaginaram vivendo em uma sociedade paralela ao ‘sistema’ tão agressor para aqueles corpos”. Com relação à origem da palavra Udigrudi, não se sabe dizer ao certo quando o termo foi usado pela primeira vez. Há relatos que o cineasta Glauber Rocha usou o vocábulo de maneira pejorativa para se referir aos cineastas que se opunham ao domínio do Cinema Novo. Luiz Carlos Maciel, um dos principais responsáveis por difundir o termo por meio de sua coluna “UNderground” relata assim a fala de Glauber: “A palavra underground para quem sabe inglês é pronunciada “andergraund”, quem não sabe, lê ao pé da letra; agora falar udigrudi mostra que o sujeito é um débil mental”. (...) Ele quis reduzir o underground, principalmente no cinema, porque o pessoal desse movimento na época era uma geração que vinha contestando Glauber (OLIVEIRA, 2011, p. 28).

contracultura nordestina. Nesse sentido, em entrevista concedida a nós, a cineasta Katia Mesel – viúva de Lula Côrtes (1949-2011), e uma das personagens mais importantes dentro do udigrudi recifense, falou sobre o cenário psicodélico surgido em Pernambuco naquela época.

Primeiro que tudo, não considero um movimento da psicodelia brasileira, nesse momento (fins de 60 e 70), pelo menos o que ocorreu aqui em Pernambuco, Paraíba, foram músicos independentes, pequenas bandas que começaram a pesquisar sons mais experimentais, com instrumentos criados, com uma nova sonoridade. Experimentando novos materiais, velhos materiais ou instrumentos de uma outra forma (MESEL, 2019).

Reforçando o que afirmou Katia Mesel, acreditamos que as canções da psicodelia udigrudi carregam em si elementos da paisagem sonora do sertão nordestino, elementos esses que se entrecruzam com variados instrumentos e ritmos alucinantes, demonstrando a riqueza cultural no nordeste brasileiro. A miscelânea de sons e timbres pertencentes à cultura regional pernambucana e nordestina fez com que as músicas produzidas naquele período apresentassem sonoridades distintas e únicas. Ao incorporar maracatus, maracás, berimbaus e instrumentos orientais ao *rock* psicodélico, os artistas conseguiram unir universos musicais e sonoros diferentes e inovadores. O udigrudi recifense foi um divisor de águas quanto às diversas sonoridades nordestinas, incluindo novos elementos musicais e visuais até então não produzidos. O udigrudi também proporcionou uma mudança comportamental da juventude pernambucana.

Enquanto que a ditadura civil-militar mantinha o país sob o crivo do autoritarismo, na década de 1970, grande parte da juventude brasileira promovia um desbunde⁵⁴ total em várias cidades do país, e isso também esteve muito presente em Pernambuco. O udigrudi foi um movimento utópico, anárquico, sem manifestos. Os jovens transitavam pelas ruas com seus ideais contraculturais e eram contra o sistema estabelecido, mas não queriam derrubá-lo. Pelo menos em Recife, ao contrário, buscavam uma convivência pacífica e seguiam uma filosofia de paz e amor. O intuito na realidade era de se manifestar por meio da arte e da música, e muitos deixaram seu registro sonoro gravado como forma de oposição ao *establishment* (TELES, 2012, p. 133).

O movimento *hippie* estadunidense foi um dos grandes disseminadores da onda psicodélica que se expandiu pelo mundo. O cenário no Brasil era um pouco diferente dos

⁵⁴O termo “desbunde” segundo Bahiana (2006, p. 82) surgiu na década de 1970 e significava o estado de estar fora do sistema, ficar à margem, negar a caretece. Era tido para os conservadores como algo insano, que saía dos padrões de normalidade da sociedade conservadora.

Estados Unidos e Europa, a começar pelo regime civil-militar vigente no país. Com relação a isso, numa entrevista com o músico e compositor pernambucano Lailson de Holanda, perguntamos se a juventude *hippie* brasileira e as comunidades alternativas incorporaram o ideal *anti-establishment* estadunidense no país, para ele:

No Brasil não havia uma conscientização política do movimento *hippie*, havia apenas a curiosidade pelo modo hedonista de ser, principalmente no que era relativo ao consumo de drogas psicoativas e à liberdade sexual. Jerry Rubin, Timothy Leary, Abbie Hoffmann, Allen Ginsberg, não eram nomes familiares à maioria dos jovens brasileiros. As referências culturais chegavam muito mais pelas músicas dos Beatles, Rolling Stones, Bob Dylan e outros e como estavam em outro idioma, não influenciavam diretamente a maior parte das pessoas. O visual, a atitude e o descomprometimento com a sociedade burguesa eram mais importantes na construção do pensamento alternativo. A página “Underground” de Luís Carlos Maciel, no Pasquim, era um dos poucos locais onde se podia saber o que se passava na cultura psicodélica mundial no início dos anos 70 (HOLANDA, 2019).

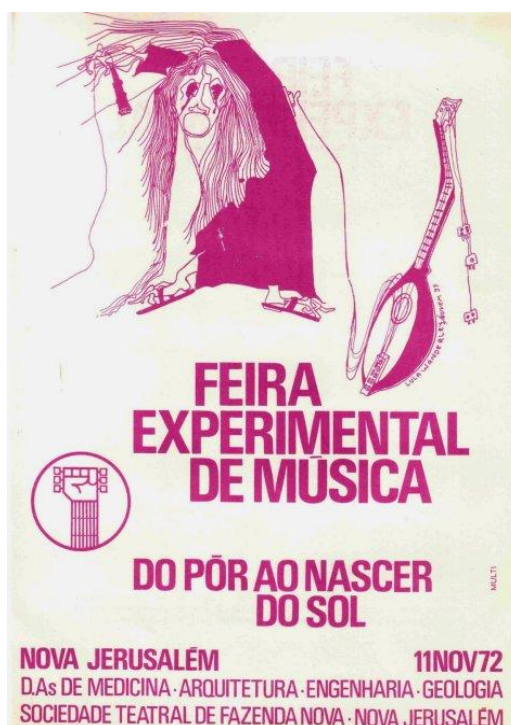
O udigrudi recifense apresentou ao *underground* psicodélico brasileiro nomes como Tamarineira Village (Ave Sangria), Lula Côrtes, Lailson, Zé Ramalho da Paraíba, Marconi Notaro (1949-2000), Flaviola e o Bando do Sol, Zé da Flauta, Robertinho do Recife, Aratanha Azul, Phetus, dentre outros. Esses jovens buscavam, na música psicodélica e na contracultura, uma nova identidade. Encontraram refúgio no bar Beco do Barato, na Casa Abrakadabra e na Gravadora Rozenblit, em Recife, que abriu as portas para a gravação de alguns importantes registros fonográficos do movimento udigrudi. Esses jovens artistas pernambucanos gravaram discos completamente fora do circuito comercial. A música produzida por eles misturava *rock*, orientalismo, frevo, baião e tudo mais que as viagens psicodélicas proporcionassem.

A juventude psicodélica do udigrudi buscava também uma forma de se expressar na sociedade tradicional e elitista recifense, além de disseminar a cultura e a nova música psicodélica com influências do regionalismo nordestino e do *rock* mundial, como Rolling Stones, Janis Joplin, Jimi Hendrix e outros famosos da época. O guitarrista Jimi Hendrix exerceu muito fascínio nos jovens músicos pernambucanos que despontavam para o cenário psicodélico recifense, como os guitarristas Ivson Wanderley (1953-2015), Robertinho (do Recife), Paulo Rafael e Lailson (TELES, 2012, p. 146). Naquela época, jovens cabeludos, usuários de substâncias psicoativas, que tivessem pensamentos de rompimento e se rotulassem desbundados não eram bem vistos e tampouco aceitos no contexto social da elite conservadora de Recife. Nesse sentido, a arte, principalmente a música, foi importante instrumento de contestação ao sistema estabelecido.

Antes do surgimento do udigrudi recifense na década de 1970, em meados da segunda metade dos anos 1960, Aristides Guimarães e Eduardo Maia fundaram o grupo Laboratório de Sons Estranhos. O LSE foi a expressão máxima do tropicalismo recifense. Naquela época, o LSE escandalizou a tradicional Recife com suas apresentações nada convencionais, que muito lembravam as da banda estadunidense Velvet Underground, em New York. Juntamente com o LSE, se apresentava o grupo Arame Farpado, do cantor Flávio Lira (Flaviola) e do guitarrista Robertinho (do Recife). O LSE promovia um show de luzes e sons esquisitos num espetáculo anárquico (TELES, 2012, p. 124). O grupo era muito respeitado no cenário artístico de Recife, tendo sido noticiado, inclusive, em jornais da época. O jornalista José Teles (2012, p. 125) chegou a afirmar que “se o tropicalismo dos baianos tiveram Os Mutantes, os pernambucanos tiveram o Laboratório de Sons Estranhos”.

Um dos eventos considerado o marco do surgimento do udigrudi pernambucano foi a I Feira Experimental de Música do Nordeste, realizada em 11 novembro de 1972, na cidade de Brejo da Madre de Deus, distante 180 quilômetros de Recife. O grande Teatro de Pedra de Nova Jerusalém, local de encenação da Paixão de Cristo, serviu de palco para as viagens psicodélicas que ocorreram naquela data. O festival ficou conhecido como o “Woodstock Cabra da Peste” (RIDOLFI; CANESTRELLI; DIAS, 2007, pp. 112-115). Experiências psicodélicas aconteceram no evento e o vocalista Marco Polo, da banda Tamarineira Village (Ave Sangria), relatou que: “A água do festival foi batizada com LSD, então todo mundo que bebeu começou a viajar” (ARAÚJO, 2013). Ele ainda disse que: “O ácido era distribuído ao público, cerca de duas mil pessoas, dissolvido num balde com Ki-suco” (TELES, 2012, p. 150). Foi um dos momentos de maior liberdade e expressão artística dos músicos e artistas pernambucanos, onde “viagens lisérgicas” ocorreram “Do pôr ao nascer do Sol”, como dizia o cartaz do evento.

Ilustração 17 – Cartaz da Feira Experimental de Música do Nordeste (1972)



Fonte: MEDEIROS, 2016.

O “Woodstock Nordestino” foi organizado por estudantes da Universidade Federal de Pernambuco em parceria com a Sociedade Teatral de Fazenda Nova. O evento foi uma feira de música sem fins lucrativos, com portões abertos. A única intenção era promover um festival em que a juventude pernambucana pudesse se reunir e compartilhar as diversas sonoridades e experiências psicodélicas possíveis. O lema do evento “era abrir os portões do teatro e as portas da percepção” – uma referência explícita a Aldous Huxley e seu livro *As Portas da Percepção* (1954). Participaram do festival jovens promissores da cena musical e artística de Pernambuco como Lula Côrtes, Lailson, Marconi Notaro, Tiago Araripe e o Nuvem 33, Zé Ramalho, a banda Tamarineira Village (Ave Sangria), a banda Phetus, Don Tronxo, Robertinho, Licá, Piti, Otávio Bzz (sic), Flaviola e outros (TELES, 2012, pp. 150-154).

O evento foi uma forma de promover a música pernambucana e propiciar o encontro do público com diversos artistas que surgiam na cena *underground* do estado. A I Feira Experimental de Música do Nordeste possibilitou que houvesse maior união entre os músicos pernambucanos, que naquela época trabalhavam de maneira dispersa e individual. A maioria deles não eram artistas profissionais e muitos sequer se conheciam antes do festival. A partir

desse evento, a vida artística de Recife cresceu com ideias e psicodelia. Esses jovens promoveram uma mudança comportamental e contracultural com o udigrudi em meio a ditadura civil-militar vigente (TELES, 2012, p. 152).

Em 1972, parte da juventude desbundada de Recife, preocupada em promover arte pela cidade, se encontrava no local símbolo da resistência contracultural, o bar Beco do Barato, também conhecido como “Drugstore Beco do Barato”. No local, com música ao vivo, se comercializavam, além de bebidas, discos importados e fitas cassete. Os jovens burgueses de Recife que haviam desbundado também frequentavam o bar e compartilhavam o espaço com desempregados, bancários e *hippies*. Era um lugar em que os desbundados do udigrudi se encontravam e se apresentavam com suas bandas (RIDOLFI; CANESTRELLI; DIAS, 2007, pp. 112-113).

O Beco do Barato serviu de local de encontro de vários artistas emergentes daquele movimento. Um desses artistas era Lula Côrtes. Desenhista e de família abastada, o jovem, fã de Rolling Stones e Bob Dylan, se tornou *beatnik*: rompeu com a família e decidiu morar na rua. Foi nessa época que, trabalhando como desenhista, conheceu sua companheira, Katia Mesel, futura produtora literária, artística e musical de Pernambuco. Outro frequentador do Beco do Barato era o músico Lailson de Holanda, também de família abastada, que morou um tempo nos Estados Unidos e, retornando a Recife, se entrosou com a juventude contracultural da cidade, sendo convidado pelo pessoal do DCE da Universidade Federal de Pernambuco para coordenar a citada I Feira Experimental de Música do Nordeste (RIDOLFI; CANESTRELLI; DIAS, 2007, p. 113). Foi no festival que Lula Côrtes e Lailson de Holanda se conheceram, tornando-se amigos e parceiros musicais no disco *Satwa* (1973) (RIDOLFI; CANESTRELLI; DIAS, 2007, p. 118).

Nesse contexto, outro local importante para os emergentes artistas da cidade foi a Casa Abrakadabra, uma antiga moradia da família de Katia Mesel, localizada em Casa Forte, no Recife. A casa de Lula Côrtes e Katia Mesel se tornou o ponto de encontro para os artistas do udigrudi que para lá seguiam com o intuito de discutir e produzir seus trabalhos com total liberdade criativa. Além de possibilitar que os jovens artistas produzissem suas obras livres de preconceitos estilísticos, também possibilitava a realização pessoal de gravar seu material fonográfico. O local respirava cultura, com livros, pinturas e instrumentos musicais à disposição de seus frequentadores. A Casa Abrakadabra funcionou como uma empresa de programação visual e produtora musical e, segundo Lula Côrtes, foi a primeira da região.

Mesmo em tempos de ditadura civil-militar, o local ajudou a expandir os horizontes da música experimental produzida na capital pernambucana (LUNA, 2010, pp. 136-137).

A Casa Abrakadabra se tornou uma “fonte inspiradora” para os artistas da cena psicodélica de Recife na década de 1970, servindo como veículo disseminador da musicalidade regionalista do udigrudi, além de contribuir com material musical para a fabricação de artefatos fonográficos na Fábrica de Discos Rozenblit. A Abrakadabra se tornou ainda um laboratório experimental de ritmos regionais e do psicodelismo que surgia no estado (LUNA, 2010, p. 138). Diversos artistas que participaram desse movimento se tornaram cultuados pelos amantes dos discos de vinil, já que grande parte do acervo musical do udigrudi daquela época foi relançado por selos nacionais e estrangeiros, tornando-se, atualmente, objeto de desejo de colecionadores.

De acordo com João Carlos de O. Luna (2010), o espaço cedido por Lula Côrtes e Katia Mesel aos artistas do cenário psicodélico de Recife proporcionou que, no interior da Casa Abrakadabra, houvesse discussões e produções musicais, teatrais, poéticas e artísticas. A juventude udigrudi não tinha no *rock* sua única vertente musical. Também escutavam outros gêneros musicais. Assim, devido à multiplicidade artística desenvolvida nesse ambiente, os músicos que frequentavam a Casa Abrakadabra participaram de diversos projetos artísticos e musicais daquela cena. Os artistas do udigrudi não se preocupavam em compor uma cena local propriamente dita. Preocupavam-se com a diversidade e a individualidade de cada um enquanto as experimentações psicodélicas aconteciam em Recife (LUNA, 2010, pp. 140-141). Nesse sentido, o jornalista José Teles (2012, pp. 148-150) afirma que:

A turma do udigrudi dos 70 não se preocupou em cerzir uma cena local através de manifestos ou trajes com que fossem identificados. Se cena houve, então foi uma colcha de retalhos, de muitas tonalidades e feita com tecidos de procedências variadas. Não houve, enfim, uma ação premeditada: a “cena” foi acontecendo sem muito respaldo da imprensa, que, feito o Mr. Jones da canção de Bob Dylan, sabia que algo estava acontecendo, mas não do que se tratava [...] os desbundados dos 70 iam de cogumelos, maconha e ácido que, de repente, começou a aparecer de forma abundante na Veneza Brasileira. Os *shows* tanto podiam rolar no Drusgtore Beco do Barato, no pátio de São Pedro, em Olinda, em Fazenda Nova ou no vetusto Santa Isabel.

São notórias as importâncias da Casa Abrakadabra e da Fábrica de Discos Rozenblit para aquele cenário musical, pois os dois locais foram responsáveis pela gravação, produção e lançamento dos quatro LPs essenciais dentro do movimento udigrudi: *Satwa* (1973), de Lula Côrtes e Laílson - considerado o primeiro disco independente da música brasileira moderna

(TELES, 2012, p. 155), *No Sub Reino dos Metazoários* (1973), de Marconi Notaro, *Paêbiru* (1975), de Lula Côrtes e Zé Ramalho, e *Flaviola e o Bando do Sol* (1976) (LUNA, 2010, pp. 137-138).

Rozenblit – que significa “Rosa de Sangue⁵⁵” – era a gravadora mais importante do nordeste brasileiro na década de 1970 (VALADARES, 2007, p. 80). Essa gravadora e a Casa Abrakadabra podem ser consideradas a “fábrica de sonhos” da juventude udigrudi da Recife setentista. Dentre os álbuns mencionados anteriormente, analisaremos o disco *Paêbiru*, de Lula Côrtes e Zé Ramalho, por ser considerado o mais importante registro fonográfico da psicodelia pernambucana.

Ilustração 18 – Capa do Álbum *Paêbiru* (1975)



Fonte: SAMPAIO, 2013.

O terceiro álbum lançado pela Casa Abrakadabra em parceria com a Gravadora Rozenblit é considerado por muitos como o disco mais importante do udigrudi recifense e do cenário psicodélico brasileiro, sendo também um dos mais raros no mercado fonográfico. *Paêbiru: Caminho da Montanha do Sol*, de autoria de Lula Côrtes e Zé Ramalho, em parceria com vários músicos e artistas convidados, foi gravado entre outubro e dezembro de 1974 e lançado em 1975 pelo selo Solar de música independente. A capa foi produzida por Katia Mesel, num belo trabalho de diagramação contendo na capa e contracapa abertas as fotos de

⁵⁵ Rosa de Sangue é o nome do terceiro disco do artista Lula Côrtes, sendo o primeiro disco solo, foi lançado em 1980.

Lula Côrtes e Zé Ramalho, respectivamente, com a Pedra do Ingá, ao fundo. A parte interna apresenta uma foto panorâmica do sítio arqueológico da Pedra do Ingá e, na foto seguinte, os dois músicos sentados nela. O disco apresenta ainda um livreto com oito páginas contendo as fotos dos músicos e da produção, bem como as letras e um texto de Lula Côrtes e outro de Raul Córdula contando o mito de Sumé⁵⁶. Esse registro fonográfico foi um álbum conceitual, experimental e totalmente psicodélico (CÔRTEZ; RAMALHO, 1975).

Podemos dizer que a gênese de *Paêbiru* teve início com a ida de Zé Ramalho da Paraíba para Pernambuco, onde a cena psicodélica se desenvolvia e se fortalecia. Cansado de tocar em conjuntos de baile, o artista se viu impactado com o Festival de Woodstock e, nessa época, tocando na banda Gentlemen, não queria mais fazer o mesmo tipo de música. Zé Ramalho buscava algo inovador que rompesse com o padrão sonoro existente na época. Foi a partir desse descontentamento que ele decidiu ir pra Recife (TELES, 2012, p. 191). Em uma entrevista concedida a José Teles em 1999, Zé Ramalho descreve como se deu essa transição:

Por volta de 73, eu tava em João Pessoa, já saturado dos conjuntinhos de bailes, já querendo expandir meu universo. Um dia me disseram: “Olha, tem uma turma no Recife – quem falou foi Raul Córdula –, tem Lula Côrtes, que toca um instrumento diferente, tem um grupo chamado Tamarineira Village”. Decidi vir para o Recife. Minha mãe morava aqui, ela até hoje mora aqui, portanto, eu tinha um ponto para comer e dormir (TELES, 2012, p. 191).

No início de 1974 Zé Ramalho foi apresentado a Lula Côrtes e à Katia Mesel. O casal morava num casarão no subúrbio de Casa Forte, conforme mencionamos anteriormente, no espaço denominado Casa Abrakadabra, que serviu de palco para as discussões psicodélicas que deram início a concepção de *Paêbiru*. Durante uma dessas conversas, Zé Ramalho falou sobre a Pedra do Ingá e convidou Lula Côrtes a conhecer o sítio arqueológico localizado na cidade de Ingá do Bacamarte, na Paraíba (TELES, 2012, pp. 192-193). A expedição até a Pedra do Ingá foi organizada pelo artista plástico Raúl Córdula, amigo em comum dos compositores, que queria mostrar a Zé Ramalho e a Lula Côrtes o lugar maravilhoso que conhecera na década de 1960 (BASTOS, 2008).

Num relato sobre a ida à Pedra do Ingá, Zé Ramalho descreveu sobre as experiências vividas naquele lugar, das viagens psicodélicas que teve e dos significados que queria desvendar para conceber *Paêbiru*:

⁵⁶“Sumé tem sido identificado como o apóstolo Tomé, que teria passado pelo Brasil e deixado suas pegadas em baixo relevo nas rochas” (OLIVEIRA; MENEZES, 2011, p. 94).

Comemos cogumelos, fizemos experiências muito fortes, sérias. Passamos por muita coisa sensitiva, de você poder penetrar no pensamento, vendo aquela coisa, o que tinha acontecido ali há milhões de anos. Tem grandes segredos escondidos ali naquelas mensagens. Acho que deixaram uma mensagem seríssima ali (TELES, 2012, p. 193).

O mítico álbum foi inspirado na lenda de Sumé que, segundo o próprio Lula Côrtes, foi um feiticeiro vindo do Céu, com cabelos vermelhos e barbas de fogos. Habitando entre os homens, percorreu muitos caminhos, entre praias e matas da Paraíba, indo até a porta do Sol. Esteve ao lado dos índios e também fugiu dos guerreiros Kariris canibais. Também dizem que durante essa fuga, Sumé passou pela Pedra do Ingá e outros sertões, chegando até a cidade sagrada dos incas, Machu Picchu. O caminho percorrido por ele ficou conhecido como Paêbiru: Caminho da Montanha do Sol. Em sua homenagem, algumas cidades, vilarejos e plantas receberam seu nome (CÔRTEZ; RAMALHO, 1975). O que se sabe é que o mito que compõe a paisagem sonora desse artefato musical é permeado pelo imaginário do sertanejo paraibano sobre os antigos povos que habitaram aquela região e sobre Sumé.

Dada a importância arqueológica da Pedra do Ingá, o álbum *Paêbiru* também foi um importante registro sonoro sobre o mito de Sumé. A maneira estética da apresentação do disco é feita em quatro temáticas musicais, como os elementos primordiais da natureza: Terra, Ar, Fogo e Água. Cada uma das faixas buscou transitar por entre as distintas sonoridades respectivamente relacionadas ao tema específico de cada um dos elementos. As músicas estão intimamente ligadas aos achados arqueológicos das Itacoatiaras da Paraíba. Os compositores Zé Ramalho e Lula Côrtes, em sua aventura de pré-concepção do disco, buscaram colher na cultura popular, nas lendas e mitos da região material necessário que fornecesse suporte para a construção das canções e da mística que envolveu a criação desse artefato sonoro. Em um dos trechos presentes no encarte de *Paêbiru*, Lula Côrtes narrou como chegaram até Ingá do Bacamarte e sobre as lendas contadas pelos nativos da região.

O caminho de barro vermelho, esburacado e seco, banhava de poeira os mandacarus e arbustos de espinheiro, espalhando em tudo os tons de fogo, aumentando alucinadamente a sede e o calor. Novamente a estrada se dividia, e nós nos decidimos por intuição, no caminho da direita. Depois soubemos a resposta afirmativa: Chegamos à INGÁ DO BACAMARTE, pequeno povoado aos pés de uma montanha de arestas desgastadas como uma pirâmide antiga. Nós caçávamos o passado, e os corações se encheram de esperança com aquela visão. Conversamos com os nativos que limpavam umas quadras de roça. O caminho que havíamos abandonado mais atrás era o de PEDRAS DE FOGO, outro pequeno aglomerado quase sem nenhuma chance de vida. A água muito escassa. Conversávamos sobre as pedras. [...] Os nativos tinham mapas no rosto, e o sol lhes rachou os lábios como racha a terra, as pedras duras e afiadas que dificultam a caminhada, lhes endureceu o

riso. Quase sempre calados com os olhos brancos e fundos, eles aos poucos se aproximavam de nós e começavam a nos falar de lendas e de pedras pintadas deixadas pelos índios. Falavam do rio que atravessava o vale, o qual não tínhamos visto ainda, e à medida que contávamos o motivo da nossa estada ali, eles achavam muito estranho (CÔRTEZ; RAMALHO, 1975, Encarte).

A busca incessante pelas Itacoatiaras do Ingá fez com que Lula Côrtes e Zé Ramalho tivessem suas experiências pessoais e psicodélicas naquele local e isso provavelmente foi incorporado ao álbum. Acreditamos que essa aventura, em meio ao sertão paraibano na caatinga litorânea e nas paisagens sonoras avistadas e sentidas por eles serviram de inspiração para a composição de cada uma das peças musicais de *Paêbiru*. As sonoridades distintas, o calor sob o sol escaldante, a poeira vermelha, os sons e as figuras humanas avistadas nos povoados com certeza marcaram cada um dos artistas. Ao final, a recompensa não poderia ter sido outra, estar em frente ao paredão com os entalhes rupestres.

Cristiano Bastos (2008), numa entrevista com Raul Córdula, fala da sensação vivida por Lula Côrtes e Zé Ramalho perante o monólito entalhado com desenhos misteriosos. Ao avistarem aqueles entalhes na rocha, lhes veio a seguinte indagação: “Como poderiam decifrar tais arcanos – nunca compreendidos e tão majestosos – numa música que, se não codificasse, ao menos devesse tributar à remota ancestralidade brasileira?” Esse questionamento foi a centelha que incendiara as ideias dos compositores. Assim, acampados em frente à Pedra do Ingá, Lula Côrtes e Zé Ramalho tiveram a convicção para criar *Paêbiru*, um álbum conceitual que resgataria a memória e a estética dos povos antigos que registraram aqueles símbolos ou talvez do mítico feiticeiro Sumé.

Paêbiru: Caminho da Montanha do Sol expandiu todos os conceitos forjados em outros trabalhos lançados no udigrudi recifense e na música brasileira. Seria esse disco o manifesto sonoro sucessor de *Tropicália ou Panis et Circensis*? É difícil afirmar, mas a estética e a poética dessa obra, carregada de sonoridades distintas e variados estilos musicais como *rock*, *acid folk*⁵⁷, ritmos africanos, ritmos nordestinos, misticismo e sons inimagináveis. Esses elementos já são suficientes para inseri-lo entre os discos mais importantes da cena psicodélica brasileira (ARAÚJO, 2016, p. 224). *Paêbiru* carrega uma sonoridade voltada totalmente ao *underground*, visto que a própria concepção do álbum se deu de maneira artesanal e totalmente independente. Para podermos compreender o que se passou na cabeça

⁵⁷ Junção do rock psicodélico com a música folclórica ou popular.

de Zé Ramalho e Lula Côrtes no processo criativo desse trabalho, adentramos no universo desse disco com suas variadas e distintas sonoridades e ambientações.

O álbum é composto por dois discos: no Lado A há o elemento Terra regendo as canções, enquanto que no Lado B existe o elemento Ar permeando as sonoridades das faixas. O elemento Fogo rege o Lado C com canções mais “quentes” e impactantes. A Água é o elemento que rege o Lado D desse registro sonoro com uma forte referência a Iemanjá e ao feiticeiro Sumé. A composição estética e a distribuição das faixas por seguimentos e temas variados fazem de *Paêbiru* um álbum inovador e único. Lula Côrtes e Zé Ramalho conseguiram explorar o misticismo presente nas Itacoatiaras do Ingá e suas lendas. É importante mencionar que, entre as canções, não existe um intervalo. O resultado final confere ao disco a impressão de que cada trilha está interligada numa contínua descrição dos mitos do sertão paraibano. Em nossa proposta, analisaremos as faixas *Trilha de Sumé*, *Não Existe Molhado Igual ao Pranto* e *Nas Paredes da Pedra Encantada* visando possibilitar uma descrição aproximada daquilo que foi proposto pelos artistas, demonstrando a poética contida em cada uma dessas canções.

A canção *Trilha de Sumé*, presente no elemento Terra do álbum, se inicia com sons estranhos e ritmos alucinantes com flauta ao fundo conduzindo a textura musical. Os elementos indígenas, como as maracás, vão sendo incorporados nessa trama de elementos sonoros e psicodélicos que vão e que vem. O baixo mantém o andamento com forte marcação conduzindo a voz de Zé Ramalho com percussões e sons variados ao fundo. A letra descreve o mito de Sumé, feiticeiro que veio dos céus e entalhou com raio laser seus sinais na Pedra do Ingá. O poeta descreve o ser mítico na primeira parte da canção. Na segunda parte, levanta algumas questões sobre as mensagens e os sinais deixados por ele nos entalhes rupestres, sua origem, de onde vem e qual a distância da Terra para Marte e Plutão. A composição carrega o misticismo dos seres extraterrestres e a dúvida não respondida sobre os verdadeiros significados dos entalhes nas Itacoatiaras do Ingá. A última canção do álbum, também intitulada *Trilha de Sumé*, se repete com um improviso sobre o primeiro tema.

MERCÚRIO, VÊNUS, TERRA, MARTE, JÚPITER, SATURNO, URANO,
NETUNO E PLUTÃO (bis)

Sumé o Cariri, fica perto desse mar / Fica perto da tranquilidade, da
tranquilidade desse mar / Peixe de pedra e espinhos no homem de
ferro! Igualdade / Entre a luz e a linha reta que delinea o horizonte (bis) /
Pelo Vale de Cristal / Acredite se quiser / Um viajante lunar desceu no raio
laser/ E no radar / Com sua barba vermelha desenha no peito a Pedra do
Ingá! / Com sua barba vermelha desenha no peito a Pedra do Ingá! / Sumé,
dizei à flor / A mim mesmo e a meu irmão / Que mensagens que caminhos,

que traços estão nesse chão? / Onde fica tua estrela? / Quanto é daqui para Marte, quanto pra Plutão? (bis) (CÔRTEZ, RAMALHO, 1975, Lado A, Faixa 1).

Não Existe Molhado Igual ao Pranto, canção do elemento Ar, é uma das mais harmônicas, em termos de estética e poética. A faixa experimental é composta por diversos instrumentos que se entrecruzam durante a execução. A viola de 12 cordas executada por Zé Ramalho, juntamente com o saxofone e flauta, vai guiando o andamento da peça musical. Vocalizações esquisitas se misturam com berimbaus e baixo. Gritos, vozes, suspiros, lamentos e risadas ditam o ar lisérgico e psicodélico da canção. A poesia falada por Zé Ramalho demonstra toda a versatilidade do músico e compositor. Essa viagem sonora tem duração de quase oito minutos e mostra toda a sintonia dos músicos durante sua execução. O estúdio da Gravadora Rozenblit viveu durante as gravações de *Paêbiru* um de seus momentos mais ricos em termos de experimentalismo.

Não se escuta na terra quem for santo / Não se encobre um só rosto com dois mantos / Nem se cura do mal quem só tem pranto / Nenhum canto é mais triste que o final / Não se ouve nos ares nenhum canto / Nem nos cantos da noite nenhum grito / Não se mata o que é feio com o espanto / Nem se chora ou agora o que é bonito / Não se pode entender sabendo pouco / Não se dá nota aguda estando rouco / Não se encontra o que é duro aonde é oco / Nem silêncio onde só existe o grito (CÔRTEZ, RAMALHO, 1975, Lado B, Faixa 2).

A canção *Nas Paredes da Pedra Encantada* está presente no elemento Fogo do álbum. Consideramos essa a mais psicodélica do disco. Há uma sonoridade com forte presença do órgão que nos remete à psicodelia floydiana. A peça musical se inicia em ritmo alucinante, com forte marcação do baixo e bateria, se mantendo acelerada até o final. Experimentalismo e lisergia descrevem essa música. A narrativa fala sobre os mitos e segredos dos povos indígenas Kariris⁵⁸, da Pedra do Ingá e do mito de Sumé.

Quando as tiras do véu do pensamento / Desenrolam-se dentro de um espaço / Adquirem poderes quando eu passo / Pela terra solar dos cariris / Há uma

⁵⁸“A denominação Kariri-Xocó foi adotada como consequência da mais recente fusão, ocorrida há cerca de 100 anos entre os Kariri de Porto Real de Colégio e parte dos Xocó da ilha fluvial sergipana de São Pedro. Estes, quando foram extintas as aldeias indígenas pela política fundiária do Império, tiveram suas terras aforadas e invadidas, indo buscar refúgio junto aos Kariri da outra margem do rio. Kariri (ou Kirirí), por outro lado, é um nome recorrente no Nordeste e evoca uma grande nação que teria ocupado boa parte do território dos atuais estados nordestinos desde a Bahia até o Maranhão. As referências a Xocó (ou Ciocó) remontam ao século XVIII” (POVOS INDÍGENAS NO BRASIL, 2019).

pedra estranha que me diz / Que o vento se esconde num sopé / Que o fogo é escravo de um pajé / E que a água há de ser cristalizada / Nas paredes da pedra encantada / Os segredos talhados por Sumé / Um cacique de pele colorida / Conquistou docilmente o firmamento / Num cavalo voou no esquecimento / Dos saberes eternos de um druida / Pela terra cavou sua jazida / Com as tábuas da arca de Noé / Como lendas que vêm do Abaeté / E como espadas de luz enfeitada / Nas paredes da pedra encantada / Os segredos talhados por Sumé / Cavalgando trovões enfurecidos / Doma o raio lutando com Plutão / Nas estrelas-cometas de um sertão / Que foi um palco de mouros enlouquecidos / Um altar para deuses esquecidos / Construiu sem temer a Lúcifer / No oceano banhou-se na maré / E nas montanhas deflorou a madrugada / Nas paredes da pedra encantada / Os segredos talhados por Sumé / Sacrifique o cordeiro inocente / Entre os seios da mãe-d'água sertaneja / Numa peleja de violas se deseja / É que o sol se derrube lentamente / Que a noite se perca de repente / Num dolente piado de Guiné / Nos cabelos da ninfa Salomé / E nos espelhos de tez enluardada / Nas paredes da pedra encantada / Os segredos talhados por Sumé (CÔRTEZ, RAMALHO, 1975, Lado B, Faixa 2).

Encerramos assim a análise dessas faixas do álbum *Paêbiru: Caminho da Montanha do Sol*. A beleza estética e poética dessa obra está presente em cada uma das faixas, nas sonoridades nordestinas mescladas aos variados ritmos e instrumentos, na poesia das letras sobre os mitos dos antigos Kariri, sobre a Pedra do Ingá e Sumé. cremos que, antes de conceber esse registro fonográfico, nem mesmo os compositores poderiam imaginar que estariam fazendo algo tão inovador e diferente dentro do cenário do *rock* psicodélico brasileiro. *Paêbiru* ficou registrado entre os álbuns mais experimentais do *rock* nacional e, quiçá, do mundo.

Assim como os achados arqueológicos da Pedra do Ingá, em Bacamarte do Ingá, no sertão paraibano, o álbum *Paêbiru: Caminho da Montanha do Sol* também se tornou, de certa forma um “achado arqueológico” sonoro devido à enchente do rio Capibaribe que assolou Recife em maio de 1975, levando grande parte dos exemplares que estavam guardados na Gravadora Rozenblit. Esse importante registro psicodélico só não se perdeu para sempre por que Katia Mesel e Lula Côrtes guardaram dias antes, em sua residência, cerca de 300 cópias (TELES, 2012, p. 194). O disco é um dos registros fonográficos da psicodelia udigrudi de maior relevância dentro do cenário musical brasileiro. A miscelânea de sons presente no disco reflete a rica cultura nordestina. Numa entrevista com Katia Mesel, ela relata que Paulo Klein – diretor do filme *O Mago das Artes: Lula Côrtes* -, chegou a comparar o álbum *Paêbiru* à banda inglesa Pink Floyd.

Esse termo inclusive foi dado anos depois, acho, que nominando PAÊBIRU como rock psicodélico, Paulo Klein (filme *O Mago das Artes* - Lula Côrtes) compara a Pink Floyd nordestino, e afirma que esse som nunca tinha sido

feito no eixo. A psicodelia interior extrapolava para a música. [...] transitávamos pelo popular, como a ciranda, o xangô, a capoeira, os frevos, o maracatu (MESEL, 2019).

Como mencionamos anteriormente, optamos por analisar *Paêbiru* por sua relevância no cenário *underground* da psicodelia pernambucana, mas outros importantes registros fonográficos do udigrudi foram lançados como citamos neste tópico: *Satwa* (1973) de Lula Côrtes e Lailson de Holanda, *No Sub Reino dos Metazoários* (1973), de Marconi Notaro, *Flaviola e o Bando do Sol* (1976), o homônimo da banda Ave Sangria (1974) e o compacto duplo da banda Aratanha Azul (1979). Esperamos, talvez numa eventual tese de doutorado, pesquisar esses nomes que não foram contemplados nesta dissertação. Com relação às suas obras fonográficas, alguns *sites* especializados em psicodelia brasileira contêm informações e a discografia desses artistas para pesquisa e *download*.

Encerramos este tópico com uma fala do compositor e instrumentista Lailson de Holanda sobre o cenário *underground* da psicodelia pernambucana e o movimento udigrudi em Recife:

O que foi produzido entre 1971-1975 foi de uma riqueza criativa impressionante. Propostas inovadoras como *Satwa* e *Paêbiru*, e propostas de releitura da realidade cotidiana como as feitas por Marconi Notaro ou o Ave Sangria, resultaram em obras ímpares que, no entanto, não foram absorvidas pela cultura de massa por não estarem dentro dos padrões comerciais da época e nem aparecerem em programas de rede nacionais. Apenas no início do século XXI essas obras passaram a ter um reconhecimento no exterior pois, daquele ponto de vista, eram todas brasileiras e de um determinado período, e não obras pernambucanas, baianas, gaúchas, paulistas ou outras denominações regionais (HOLANDA, 2019).

Abordaremos, no próximo tópico, o cenário *underground* do *rock* em Goiânia na década de 1970 e alguns relevantes atores sociais que transitaram e contribuíram para o fortalecimento do *rock* na capital goiana. Mostraremos alguns artistas que ajudaram a construir e consolidar o *rock* goianiense e a música em Goiás, como o guitarrista Almir, da banda Língua Solta, o compositor e cantor Adalto Bento Leal e o baterista Moka Nascimento.

3.2.4 Cenário *Underground* do Rock em Goiânia

Com relação ao cenário do *rock underground* em Goiânia nas décadas de 1960 e 1970, podemos afirmar que pouco se tem publicado ou pesquisado sobre o assunto. Utilizaremos alguns poucos trabalhos que falam sobre artistas goianos como o livro de Nilo Alves, *A Verdadeira História da Música Goiana* (2016) e a obra de Reny Cruvinel e Luiz Chaffin, *MPB em Goiás: compositores dos anos 70* (2006). Também usaremos algumas reportagens de jornais de época, dissertações, teses, monografias, *blogs*, *sites* e, principalmente, entrevistas com artistas goianos, como o guitarrista Almir Moreira Alexandre, da banda Língua Solta, o compositor e músico Adalto Bento Leal, e o baterista Moka Nascimento.

O movimento *hippie* estadunidense que aflorou na década de 1960 e espalhou para o resto do mundo também aportou na jovem capital goiana. Em meados dos anos 1960 e início dos 1970, surgiram muitas bandas de baile que animavam Goiânia e algumas cidades do interior. Hemerson Ferreira dos Santos Junior (2010), em sua dissertação *Identidade e Distinção: a MPB em Goiás*, apresenta uma relação de artistas e bandas de diferentes vertentes que surgiram nesse período, a saber: Esquema 4, Zambis, Regional do Geraldo Amaral, Marquinhos e seu conjunto, Modern Group, Santofício, O Beco, Os Improvisados, Lógico, Akuarius Seven, Os Mugs, Os Vogais, Nozes & Vozes, Os Filhos da Pauta, Ponto 5, Grupo Evocação, Grupo Vocal, Grupo Móvel, Grupo Ilógico, Grupo Gamma Som, Apaches e Embalo Sete (SANTOS JUNIOR, 2010, pp. 47-48).

A onda contracultural que tomava conta do Brasil em meio à ditadura civil-militar fez surgir os primeiros representantes da vertente *rock* na cena musical em Goiânia. Almir Moreira Alexandre, fundador e guitarrista da banda Língua Solta, numa entrevista a nós concedida, falou sobre o surgimento das primeiras bandas de *rock* no final dos anos 1960 e sobre o regime civil-militar que coibia as manifestações culturais da juventude goianiense.

Oh, cara, foi uma coisa assim que, pra descrever é difícil, mas...ainda mais a gente morando em Goiás, né cara?! Que era o trem, ai cê bota mais peso na parada. Até que a Língua (Solta) aqui em Goiás, nós não tivemos muita repressão em cima não, porque a gente era músico, e naquela época o negócio era mais manso pra gente. Mas... toliu, né, cara?! [...] Cortou muito a onda da gente, mas cê sabe como é que é, né?! A coisa de cê tê repressão na parada já corta a onda. Mas assim mesmo a gente encarou, né, bicho [...]. Eu não posso falar que a Língua seja uma das primeiras bandas de Goiânia, porque antes da Língua tinha três bandas que foi importante em Goiás...1967, 1968, surgiu aqui na capital [...] Esquema Cinco, Zambis e Os Vogais. Essas três bandas que antes da Língua tenho lembrança. Aí nos anos

1970 já foi começando aquele movimento *underground* aqui em Goiás (ALEXANDRE, 2019).

Outro músico importante que transitou durante aquele período no cenário do *rock* goianiense foi Renato Castelo. Ele descreveu um pouco da história de sua banda, Os Zambis. O grupo surgiu em meados dos anos 1960 com a união de alguns amigos que estudavam no colégio Ateneu Dom Bosco e Liceu de Campinas. A formação original contava com Guliver Augusto Leão (guitarra), Cesinha Canedo (guitarra base) e Rômulo Alvim (bateria). Posteriormente, entraram Antonio Siqueira Junior (pistom e voz), Luiz Fernando Rocha Lima (bateria), o próprio Renato Castelo (saxofone e voz) e Jaime Câmara Junior⁵⁹ (contrabaixo) (ALVES, 2016, pp. 707-709).

Os Zambis tinham em seu repertório canções dos Beatles e da Jovem Guarda, mas também escutavam e apreciavam as novas composições da recém-surgida MPB. A banda possuía canções autorais com elaboração coletiva dos músicos e letras ousadas. Segundo Castelo: “[...] Ninguém imaginava que um conjunto de *Rock* pudesse fazer o que fizemos, e as participações nos festivais que resultaram entre outras em ‘Vila Operária’ com o Siqueira e ‘Superconsumo’ em o Toni Cesa Badu e Robertinho Lima” (ALVES, 2016, pp. 711-712). A banda participou de vários festivais e encerrou suas atividades espontaneamente, mantendo um forte laço de amizade entre os músicos que dura mais de 50 anos.

Os anos 1960 despertaram na juventude goianiense sentimentos contestatórios e de mudanças. A revolução cultural de 1968, o movimento *hippie*, o *slogan* “Faça amor, não faça guerra”, as lutas pelos direitos civis e tantos outros eventos marcaram essa época. Renato Castelo relembra como foi esse período e como ele foi importante para a formação cultural e musical desses jovens. Foi um período com várias restrições e imposições do regime ditatorial, mas que deixou marcas positivas entranhadas em cada um daqueles que vivenciaram a época.

A década de 60 foi a década que ganhamos de presente. Para todos nós não houve e não haverá outra igual. Tudo era novidade, tudo era descoberta, tudo era criatividade. A bossa nova, os Beatles, a Jovem Guarda, os tropicalistas, os movimentos culturais e sociais, a ditadura, a contestação e os protestos, as revoluções de valores no mundo todo, os festivais e, acima de tudo, nós todos participando de tudo isso com muita alegria, muita vontade de viver e fazer tudo de uma só vez. Uma juventude acima de tudo, muito bonita em todos os sentidos. Nós éramos uma juventude bonita em tudo. Nada a

⁵⁹Filho de Jaime Câmara (1909-1989), dono do maior conglomerado da imprensa goiana. Como deputado federal, Jaime Câmara foi cassado em 1969 pelo regime civil-militar que o mesmo havia apoiado anos antes (CARREIRO, 2014).

reclamar. Ganhamos a década e só temos a agradecer a oportunidade de estar vivos (ALVES, 2016, pp. 709-710).

No início da década de 1970 surgiu, no cenário do *rock* underground goianiense alguns dos mais importantes nomes, como a banda Capeta, composta por Alésio Clarete (Pluto), Allan Kardec e Moka Nascimento. Outro grupo importante fundado naquele período foi a Língua Solta, a mais antiga banda goiana em atividade no estado e, quem sabe no Brasil, com quarenta e seis anos de existência. Segundo o próprio Almir, a língua Solta foi uma derivação da banda de Allan Kardec (ALVES, 2016, pp. 272-273). O nome da banda Capeta nunca foi aprovado por Kardec. O baterista Moka Nascimento falou sobre esse assunto.

Alan Kardec, que criou uma banda, ele não gosta que fala o nome de jeito nenhum, sabe qual que é? Sabe como que é? Ele falava assim “- Pô bicho como que você quer que eu fale que a minha banda se chama Capeta?” Ele não gosta desse nome de jeito nenhum. Como que é? Eu coloquei uma dessas bicho... “- Coloca lá Allan Kardec banda ou... menos esse nome aí, um nome ruim desses daí”. Colocaram esse nome na banda cara e ele não curtiu de jeito nenhum (NASCIMENTO, 2019).

Miguelângelo Rodrigues de Carvalho (2004), em sua monografia intitulada *Rock Goianiense: origem e primeiros desdobramentos entre as décadas de sessenta e oitenta na capital de Goiás*, afirma que as bandas Capeta e Língua Solta optaram por uma referência identitária não vinculada diretamente à cultura tradicional goiana/goianiense. Ambas são consideradas as primeiras bandas autorais do cenário do *rock* goianiense na década de 1970, com forte influência da contracultura *hippie* e sua filosofia. Nesse sentido, o autor afirma que proporcionaram um “completo choque cultural a partir da prática de um estilo de vida hippie, o que até então não existia entre os jovens goianienses” (CARVALHO, 2004, p. 33). Carvalho descreve assim sobre aquele período e as duas bandas:

Os reflexos do movimento hippie norte-americano, contrário a guerra do Vietnã, bem como da Tropicália no Brasil, debaixo de uma marcante e sufocante ditadura militar, foram sentidos claramente na juventude goianiense, que acaba por criar suas primeiras bandas de *rock* autorais com o intuito de se manifestar política e esteticamente e estar em constante contato com o que acontecia no mundo naquele período. E é desse ideário hippie que surge em Goiânia aquela que é considerada a primeira banda de *rock* autoral da cidade, a Banda Capeta, que foi também o embrião da Língua Solta, banda de grande importância para o desenvolvimento do *rock* na capital (CARVALHO, 2004, pp. 32-33).

Ilustração 19 – Banda Língua Solta



Fonte: Acervo pessoal de Almir Moreira Alexandre (2019).

A banda Língua Solta é até hoje um dos mais importantes representantes da cena *rock* em Goiânia e no estado. A juventude goianiense, em meados dos anos 1960 e início dos 1970, seguia as tendências advindas das manifestações contraculturais estadunidenses e inglesas. O guitarrista Almir relembra que, naquela época em Goiás, os jovens da capital não tinham contato com os grandes centros como Rio e São Paulo, e aqui só se falava em “boi e pamonha”. Era uma cultura muito voltada para a tradição rural, assim como em várias outras partes do país, a onda dos Beatles e Rolling Stones também chegou por essas bandas e influenciou os jovens goianienses (ALVES, 2016, p. 271).

A Língua Solta surgiu da união de amigos que moravam no mesmo bairro e estudavam na mesma escola, no bairro de Campinas ou Campininha, como alguns preferem chamar (ALVES, 2016, p. 273). Almir relembra sobre o ano de fundação de seu conjunto: “A Língua nasceu nos anos 1973, no dia 13 de julho [...] É o dia internacional do *rock*, olha a coincidência?!”. O guitarrista ainda fala sobre a formação original e também da participação do músico e compositor Léo Jaime nos primórdios da banda.

A formação original da Língua, ela nasceu eu, Almir Alexandre (guitarra), Delciony Magalhães no vocal, Delcio Mendes no violino e instrumentos de cordas também, Gilson Mundim de flauta e gaita, Moka na bateria, Emídio (guitarra) veio mais na frente um pouquinho. É a Língua, a primeira formação da Língua. [...] O Moka tava muito enrolado, porque não tinha baterista, só tinha ele cara... então tava dando um trabalho pra nós e tal... Aí quem que entrou no lugar dele? Léo Jaime. Tocou... três anos comigo. Ele

tinha quinze anos, até os dezessete dele ele tocou com a Língua (ALEXANDRE, 2019).

Naquela época, o movimento *hippie*, com as comunidades alternativas, influenciou a juventude em Goiânia também. Seguindo a filosofia do amor livre e tendo como ideal a vida em comunidade, alguns representantes do cenário *underground* do *rock* goianiense, como a Língua Solta, optaram por morar numa chácara cedida, segundo relatos de Almir, pela família do cantor e compositor Léo Jaime, em meados de 1976 (ALVES, 2016, p. 273). O guitarrista afirma que tal vivência contribuiu para que houvesse uma unidade maior entre os membros do grupo. Vivendo num ambiente fraterno, as composições fluíram da melhor maneira possível. O fundador e único remanescente da Língua Solta descreveu como foi essa experiência e como surgiu a oportunidade.

A Língua sempre morou em chácara sabe?! É banda que morou sempre junto, nós sempre moramos juntos. [...] Era uma comunidade, a Língua tinha essa tradição [...]. O Léo tinha uma chácara aqui perto de Goiânia.[...] Ele tava tocando conosco e falei “- Bicho, a gente tá sem lugar de tocar e tal, pra morar [...] pra banda tocar e tal...” ele falou “- Bicho, eu tenho uma chácara aí”, do pai dele, Accioli [...] Aí arrumou a chácara pra nós, aí foi ótimo... Nós ficamos oito anos nessa chácara cara... Aí ele (Léo Jaime) foi pro Rio né bicho, ele encarou o Rio de Janeiro, ele, foi e estourou, né, bicho?! Aí ele segurou a onda lá. Aí... foi uma força legal pra nós o Léo também nessa... dessa parada. Então onde eu te falei aí da formação, né?! Primeira formação nossa. Aí a gente segurou essa formação um tempão, cara... e a gente morando todo mundo junto em clima de banda mesmo, né?! [...] Irmandade... e a gente comendo e sempre autoral a Língua. Aí de vez em quando mandava umas músicas dos outros tal...mas até hoje a Língua é autoral, né?! (ALEXANDRE, 2019).

Na cena musical e contracultural goianiense, ocorreram também, experiências lisérgicas e influências de substâncias psicoativas no meio artístico. A banda Língua Solta, a única banda remanescente desse período, também teve suas canções influenciadas por psicoativos como: Trampo, Matadouro Ecológico, Céu do Planalto, Mariana, Cabelo na Língua, Skina, etc. (ALEXANDRE, 2019). O guitarrista Almir Alexandre relata um pouco sobre essas experiências psicodélicas no processo criativo das canções da banda.

A Banda Língua Solta, em sua estrada nos 70, tinha LSD, cogumelo e a maconha presente em nossos rituais, mas sempre com maior respeito, experiências que vieram somar, juntos a natureza, influenciaram em nossas composições, o jeito de ver a vida, com respeito. Muitos que também usavam só por curtição, se deram mal, entravam em viagens erradas, nos ajudaram ser coerente ao que acreditávamos. [...] A gente teve essas experiências todas sim, na época então, né?! A gente... como eu já tinha dito,

mandava os rituais né?! Até a gente entender como era esse tipo de coisa que nos envolvia a cabeça, que fazíamos pensar diferente, e com coerência né?! Então, sempre como eu digo, as nossas experiências com esse tipo de “drogas” foram de bom resultado para a Língua, então, a gente usava em composições, usava pra criar, e no dia a dia, então isso é uma coisa que nada apaga né?! Nada apaga o passado, e só veio a somar pra carreira da Língua Solta (ALEXANDRE, 2019).

Como praticamente não havia divulgação do trabalho das bandas e artistas locais em Goiânia, os festivais serviram como vitrine para que os artistas tanto do cenário do *rock underground* quanto músicos de outros estilos musicais pudessem ter seus trabalhos conhecidos e divulgados na cidade e no estado. Almir Alexandre fala que a banda somente se apresentava em festivais, pois não tinham outros locais para se apresentarem e que Arthur Rezende⁶⁰, organizador do Comunica-Som, foi um grande incentivador dos artistas goianos (ALVES, 2016, p. 273). Além do Comunica-Som (Festival Secundarista da Canção) mais outros dois festivais tiveram papel importante na promoção da cena musical em Goiás, o GREMI (Grandes Revelações da Mocidade Inhumense), realizado na cidade de Inhumas, e o Festival Universitário de Música Popular Brasileira (SANTOS JÚNIOR, 2010, p. 48).

Almir relembra que, em Goiás, o artista goiano, principalmente do *rock*, não tinha muita divulgação e, na maioria das vezes, os festivais eram os únicos locais em que se tinha algum espaço. Devido a isso, o guitarrista guarda certa mágoa das rádios e dos DJ's com relação à divulgação dos artistas goianos independentes. Perguntado sobre o cenário *underground* da psicodelia brasileira e dos artistas que tiveram reconhecimento de público e mídia no Brasil em detrimento de outros, Almir nos deu sua opinião sobre isso e como ocorreu esse processo no cenário goiano.

Eles esqueceram de uma parte, porque cê sabe como é né, cara...as vezes cê compra a mídia, né?! Ainda tem essa questão do empresário comprar o espaço, igual por exemplo...Goiânia que eu te falei. Quem que é culpado de Goiânia não ter entrado no cenário, bicho? Os DJ's, cara, da época. O DJ e dono de televisão. Rádio e televisão [...]. A rádio é que manda. Como é que o cara vai conhecer você se cê num toca no rádio? Como que vai te conhecer se a televisão não te dá espaço? Se eu te falar a verdade, eles tavam dando colher de chá, eles achavam que era uma colher de chá. Principalmente o *rock*, cê vê o tanto que é o negócio [...]. Mas são poucos que tolhiram o movimento de Goiás entrar no *métier*⁶¹. Poucos, cara... de rádio e televisão. Foram poucos que tomava conta. Tá doido, isso corta, cara. O povo aqui, cê pode ver, cortava a perna das pessoas. A rádio, por exemplo, não te dá uma

⁶⁰ Arthur Rezende Filho, natural de Orizona, Goiás, é um importante radialista e jornalista goiano, tendo sido um dos grandes incentivadores dos músicos e artistas goianos nas décadas de 1960 e 1970. Criou, em 1971, o Festival Comunica-Som, que teve 13 edições, sendo a última realizada em 1985. Importantes nomes da cena musical goiana passaram pelo Festival, alguns se destacaram a nível nacional (BRITO, 2015).

⁶¹ Ofício; profissão, ocupação ou área que compreende o trabalho de uma pessoa (DICIO, 2019).

colher de chá, cara. Cê levava seu disco lá, os caras nem olhava, bicho. [...] Aí nós ficamos no *underground*, que sempre a Língua foi, né?! Porque cê tem que tá no *underground*, mas cê tem que ter uma abertura de divulgação do seu trabalho, né?! Então, nós não conseguimos, Goiás não deixou acontecer isso. Infelizmente, é a coisa que eu te falo mais importante desse papo nosso é isso cara (ALEXANDRE, 2019).

O desabafo de Almir vai ao encontro de tantos outros músicos e artistas goianienses que viveram naquela época. A falta de oportunidade e divulgação do trabalho das bandas locais inviabilizou o registro fonográfico e a ascensão desses artistas. Praticamente todas as bandas encerraram suas atividades, restando somente a Língua Solta. Na década de 1970, a banda não conseguiu gravar nenhum registro, pois gravar em Goiânia era algo fora da realidade da maioria dos músicos goianienses. Primeiro porque bandas independentes não tinham acesso às gravadoras e, segundo, devido ao alto custo de produção. Se tivessem gravado, provavelmente, não teriam tido espaço nas rádios goianienses, conforme nos relatou, anteriormente, o guitarrista Almir.

A banda Língua Solta transitou no cenário carioca de 1982 a 1985 e, depois de 1992 a 1995. Divulgaram seu trabalho em diversos clubes e discotecas do Rio de Janeiro, como o Circo Voador, Cara de Cão, Western Club's, Cortiços Club, Botanic, Teatro do Céu, Teatro Arthur Azevedo, dentre outros. Gravaram seu primeiro compacto simples em 1984, com as canções *Sutiã Negro* e *Ondas*, nos Estúdios Havai, com produção de Durval Ferreira e direção musical de Tibério Gaspar. A canção *Ondas* tocou bastante na Rádio Fluminense naquela época (EU QUERO É ROCK, 2007).

Ilustração 20 – Banda Língua Solta



Fonte: Acervo pessoal de Almir Moreira Alexandre (2019)

Além da falta de incentivo das rádios locais, outro empecilho foi a censura imposta pelo regime civil-militar, que tornava o ofício de músico ainda mais difícil. Os artistas eram obrigados a passar pelo órgão responsável pela censura para terem suas músicas e espetáculos artísticos e teatrais liberados. Caso isso não ocorresse, na maioria das vezes os *shows* ou apresentações eram interrompidos e os artistas eram levados pelos militares para prestarem esclarecimentos. No cenário goiano isso também era algo muito rotineiro. A banda Língua Solta, na década de 1970, em uma de suas aparições num programa de auditório da Televisão Anhanguera, sob o comando do Coronel Hipopota⁶², passou por uma situação desagradável com os militares os impedindo de continuar sua apresentação. Almir descreveu o episódio:

Isso foi sete cinco (1975) mais ou menos [...] Foi muitos anos aquele programa. Aí nós fomos tocar naquele programa lá. Essa música chamava “Trampo”, uma música minha e do Delciony. A música fala assim: “Do jeito que as coisas vão indo, eu acabo sumindo tal, tal, o litro de leite tá custando caro demais, e tal e tal, né?!”. A gente ao vivo cara, eles (militares) foram lá e tiraram nós do ar ao vivo do Programa do Hipopota. Essa letra “Que leite

⁶²Maximiliano Carneiro, mais conhecido como Coronel Hipopota, nasceu em 03 de julho de 1916 na cidade mineira de Araguari, no Triângulo Mineiro. Mudou-se para Goiânia em 1961 e, em 1963, passou a apresentar seu programa na Televisão Anhanguera, considerado um pioneiro da música sertaneja na época. Seu programa esteve no ar por 17 anos, tendo apenas duas interrupções nesse período, uma pela censura do regime civil-militar e a outra devido ao seu falecimento, em 13 de abril de 1981. Coronel Hipopota antecedeu a Abelardo Barbosa – o Chacrinha - e ao programa do Bolinha. Foi um dos grandes incentivadores de artistas e músicos goianos (PETROF, 2016).

tá caro demais”, “E aonde vão os operários? Trabalhar”, a gente falava. “E aonde vão os operários?” A gente... e o refrão: “Vai trabalhar”, aquele negócio assim, ao vivo cara, essa cena... eu lembro até hoje, foi muito doido, cara (ALEXANDRE, 2019).

No intuito de mostrar um pouco da poética e estética da banda Língua Solta, analisaremos duas músicas do grupo compostas na década de 1970. A primeira é a canção *Trampo*, que foi censurada, conforme mostramos. Essa música não foi lançada naquela época, mas carregava toda contestação e crítica social ao sistema. A outra canção que analisaremos é *Ondas*, lançada em 1984, no primeiro e único compacto simples da banda.

Trampo tem uma forte levada de *soul* com *rock*, uma mistura dançante com um instrumental contagiante. A letra, de autoria de Delciony Magalhães e Almir Alexandre, é uma dura crítica social contra a exploração da mão de obra do trabalhador. O empregado vê sua vida passando à sua frente e se esquece de vivê-la devido à cansativa rotina de labor a que é exposto. A música demonstra toda indignação da juventude contracultural que lutava contra o regime ditatorial vigente no Brasil. Por mais que a letra pareça simples, carrega elementos questionadores e expõe a desigualdade social em que vivia grande parte da população brasileira. Também não deixa de ser uma letra muito apropriada para os dias atuais.

Do jeito que as coisas vão indo eu acabo sumindo / Do jeito que as coisas vão indo, eu me acabo / O litro de leite, tá caro demais / Pão tá custando caro demais / E onde vão os operários? (2x) / Trabalhar, Trabalhar / Eles pensam que a vida, que a vida / Se constitui só de trabalho, de trabalho / Se esqueceram de viver / Não chegaram a saber / Quando nasceu sua mãe já disse (2x) / Trabalhar, Trabalhar (LÍNGUA SOLTA)

A canção *Ondas* é um *blues* com instrumental bem conduzido pela guitarra, com forte marcação do baixo e com a bateria e a gaita conduzindo a melodia. A música apresenta belos solos de guitarra e gaita, com *backing vocals* acompanhando o vocal principal de Delciony Magalhães. A letra, de autoria de Almir Alexandre e Delciony, é uma narrativa de amor e cumplicidade entre dois amantes que caminham lado a lado e, em meio às noites escuras, o luar ilumina as “cabeças” e seus “corpos serenos” nas “ondas” do mar, numa entrega total. O poeta fala em usufruir a vida e viver, fala do amor como dom, como um elo, uma corrente que une. Quando surge o amor, a vida flui numa entrega total.

Por todos os caminhos que teremos que andar / Em todos os lugares a sublime esperteza / Nas noites escuras não vá se perder / Eu vou é deixar que as estrelas e o luar / Venham iluminar todos os caminhos / Por onde eu passar deixa rolar / Que as estrelas e o luar venham iluminar (2x) / As nossas

cabeças, ondas, corpos serenos / O amor é um dom, é um elo da corrente quem sente / Que nasceu fluiu a vida e viver / Tem que ser natural / Eu vou é deixar que as estrelas e o luar venham iluminar / Todos os caminhos por onde eu passar / Deixa rolar / Que as estrelas e o luar venham iluminar (2x) (SOLTA, 1984, Lado B).

A banda Língua Solta ajudou a construir o cenário do *rock* underground goianiense. Com influências do Rolling Stones, Beatles, Mutantes, Barão Vermelho, dentre outros, ainda mantém a sonoridade do *rock* clássico setentista e oitentista. O grupo contou em sua formação com cerca de cento e trinta e seis músicos, dentre eles: Léo Jaime, Emídio Queiroz, Can Kanbay, Markan Camaralina, Delciony Magalhães, Moka Nascimento, etc. A discografia da banda é composta pelo compacto simples *Sutiã Negro e Ondas*, lançado em 1984, e por dois CDs. Dentre eles, o homônimo *Língua Solta*, lançado em 2003 - premiado como o melhor do ano no Projeto Jaburu, e Gaiola de Ouro em 2007 (TNT.ART.BR, 2018).

Almir nos relatou que a banda prepara o lançamento de um novo CD e do primeiro DVD. Assim como outros nomes do cenário *underground* do *rock* brasileiro, a Língua Solta possibilitou o fortalecimento da cena *rock* no estado de Goiás. No cenário do *rock* goiano ela é a banda mais importante. Reconhecer a história dessa banda é valorizar parte da expressão musical goiana *underground*.

Outro importante nome da música goiana, que também participou do cenário *underground*, foi o cantor, compositor e violonista Adalto Bento Leal. Nascido na cidade de Ceres, em meados de 1954, ainda jovem adquiriu gosto pela música escutando artistas da Jovem Guarda e da música sertaneja. O contato com os Beatles se deu ainda na juventude e o fez expandir os horizontes musicais (ALVES, 2016, p. 249). O artista descreveu esse período e conta como se deu o início de sua carreira.

Nasci em Ceres e, naquela época, eu comprei um violão, fui influenciado pela Jovem Guarda, sabe?! Eu não posso negar isso também. A Jovem Guarda, Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Jerry Adriani, Wanderley Cardoso, Wanderléa, Eduardo Araújo, esse pessoal todinho, escutei esse pessoal todo. Antes, eu nasci no interior, na roça, e escutava Tônico e Tinoco, Pedro Bento e Zé da Estrada, eu sempre fui ligado em música, sabe?! Nenete, Dorinho e Nardele, Zilo e Zalo, o pessoal dessa época, né, que foi a época que eu vivi, isso... [...] Em 1968, eu comprei um violão, eu ganhei um violão do meu pai no ano de 1968 e, influenciado pela Jovem Guarda, eu tocava aquelas músicas do Roberto Carlos, né?! O Erasmo Carlos eu gostava muito, né?! Que já teve a influência dos Beatles, né?! Depois eu vim saber que o IêIêIê que o Roberto Carlos, que a Jovem Guarda fazia era o Yeah, Yeah, Yeah dos Beatles, né?! Aí depois em 1968, 1969, depois que eu comprei o violão em 1968 tocando as músicas da Jovem Guarda é que eu ouvi Beatles. Aí ouvi o Beatles, nem falava Beatles, eu li a primeira vez que eu vi eu tava numa festinha na casa dum colega meu, menino lá em Ceres, e eu vi a capa do

disco eu li Beátlês. Eu li pô Beátlês?! Né, esses cabeludos, um cabelo diferente né?! Naquela época era cabeludo era uma coisa que não era normal, cê ter cabelo grande não era. Aí eu li Beátlês, pô Beátlês, aí quando eu escutei no rádio falando Beatles, eu falei, mas não é pô, os Beatles é Beátlês, será que esse Beatles aí é os Beátlês?! Aí que eu descobri que os Beátlês era os Beatles. Eu vim lá dessa época. Aí depois eu vi Caetano, vi Gil, né?! Que vieram os festivais, né?! O Chico Buarque com “A Banda”. Lembro do Gilberto Gil com “Soy Loco Por Ti América”, né?! O Caetano Veloso com “Alegria, Alegria”. Aí eu já fui pegando um outro gosto por música além da Jovem Guarda (LEAL, 2019).

Em 1970 Adalto Leal se mudou para Goiânia. Foi nessa época que, influenciado por outros músicos e pelo *rock* inglês dos Beatles, teve contato com outras bandas e artistas ingleses e estadunidenses. O jovem Adalto relembra que vivenciou os festivais que aconteciam naquela época, tendo participado de alguns. Foi um período importante e o compositor relata com detalhes como ocorreram esses eventos que o fizeram ter outra visão de mundo, bem diferente daquele jovem interiorano de outrora.

Aqui em Goiânia, eu (fui) influenciado por outros músicos daqui, passei a ouvir outros tipos de sons, né?! Além dos Beatles, aí eu ouvi Led Zeppelin, passei a ouvir um pessoal mais assim, Black Sabbath também, né?! [...] Fui ter um disco dele depois. Emerson, Lake and Palmer, Focus, é... dessa época. King Crimson, né, umas bandas assim... [...] Aí eu escutei Bob Dylan. Aí passei a ouvir um outro tipo de som. [...] Eu já fazia umas composições, né, lá em Ceres, baseada assim na... [...] Jovem Guarda. Aí vim pra Goiânia em 1970, fui estudar lá no Colégio Pedro Gomes[...] Em 1973 eu participei do Comunica-Som, (com) [...] Caminhos Submersos, que eu falava na morte. Cê vê, em 1973 eu entrei no festival, em 1973, falar de morte, “Você também vai morrer, você também vai morrer”, era uma coisa que ninguém falava. “Os dias vão caindo no abismo do tempo, e você vai seguindo com passos curtos nessa estrada longa até se encontrar, até se encontrar. Você também vai morrer, você também vai morrer”, sabe?! Então nessa época ninguém falava uma coisa dessa, de se encontrar, a pessoa se encontrar com ele mesmo, ninguém pensava nisso, né?! Era uma coisa que vinha de mim eu achava que eu tinha que me achar. O Adalto Bento Leal tinha que se achar. Então, eu, muitas coisas que eu pensava eu fazia em letra, fazia em melodia, aí onde que eu botei essa música no festival (LEAL, 2019).

Ilustração 21 - Mauricinho *Hippie*, Wanda e Adalto – Grupo Santofício



Fonte: Acervo pessoal de Adalto Bento Leal (2019).

A participação no Festival Comunica-Som, em 1973, ocorreu numa parceria de Adalto, no violão, com dois amigos, Kiko (flauta) e Adilson (bongo). Juntos, criaram a Turma do Sol, um grupo formado pelos amigos para que, inicialmente, se divertissem sem maiores pretensões (ALVES, 2016, p. 250). A filosofia de paz e amor do movimento *hippie* juntamente com as influências psicodélicas estiveram presentes durante o curto período de duração do grupo. Leal falou sobre esse período com muito carinho e entusiasmo.

Nessa época eu tinha um grupo que chamava Turma do Sol, que era eu, Kiko e o Adilson, Turma do Sol. Que... a gente tocava nessa época em Goiânia, nos anos setenta e pouco...[...] A gente tinha, assim, chegava pra tocar, por que a gente ensaiava ali no Mutirama, eles moravam ali na (rua) 55, no Centro. A gente ensaiava lá no Mutirama. Naquela época tinha a Escola Técnica Federal, o Mutirama não era igual hoje, né?! Tinha uma matinha lá, a gente ia lá pra ensaiar com violão, bongô. A gente chegava lá, quando a gente voltava a gente, o sol quente, o “oi” vermelho, aqueles trem assim, né?! Aí o povo “- Pô, esses cara tem o oi vermelho demais...” hahaha, “- Como é que chama esse grupo seu?” Eu falei “- É A Turma do Sol, nós temo o olho vermelho pois nós tamo vindo do sol”, brincando com o pessoal. Então chamava Turma do Sol, por causa dos ói vermei, sabe aquelas coisa... Ficava ensaiando lá no Mutirama à tarde, tocando, sabe? Mó barato nessa época, muito bom,.. cabeludo. A gente fazia um som diferente, não era um som comercial, é outra coisa, mais pra brincar mesmo, pra compor [...] Todas músicas minhas, todas, letra, música. Aí o Kiko tocava flauta, o Kiko tinha o cabelo bonito, grandão, sabe? Gente fina demais o Kiko. Tanto que o... Focus... ele que fez minha cabeça com Focus, com as bandas, deixa eu ver que mais que ele me... King Crimson, Emerson, Lake and Palmer, tudo foi o Kiko que me apresentou essas bandas, eu não conhecia, sabe? E...ele, “-

Adalto, nós tem que fazer um som desse tipo aqui assim e pá”. Psicodelia pura. A gente tentava fazer aquela coisa, um bongô, ele de flauta e eu de violão e voz. Que aí depois veio falar que era psicodelia, né?! Psicodélica né?! A gente fazia isso sem saber o que era. A gente falava (que) era um som nas quebradas, vamo fazer... Era um grupo de som, fazer um som nas quebradas (LEAL, 2019).

Em 1976 Adalto conheceu sua futura companheira e parceira nas composições, Wanda D’Almeida. Esse encontro mudou completamente sua carreira musical. Criaram o Grupo Poeira e foram convidados para musicar a peça teatral *Vina Vira Viagem*⁶³. O espetáculo musical, com cerca de 10 canções da dupla Wanda e Adalto, permaneceu em cartaz durante seis meses (CHAFFIN; CRUVINEL, 2006, p. 14). Em 1978 o casal musicou outra peça teatral, em Brasília, com o grupo 5 Estrelas, para o espetáculo *O Mito é a Mensagem*, inspirado na Semana de Arte Moderna de 1922 e no seu movimento antropofágico. Naquele mesmo ano Adalto criou o grupo Santofício juntamente com sua esposa e seu amigo Mauricio Vicente, também conhecido por Mauricinho *Hippie*⁶⁴, um dos expoentes do movimento *hippie* e da psicodelia em Goiânia, que tocava sanfona. O Santofício foi o primeiro grupo goiano a se apresentar no recém restaurado Teatro Goiânia (ALVES, 2016, p. 252).

O grupo Santofício apresentou o espetáculo *A Moda da Casa*, no Teatro Goiânia, no em 11 de junho de 1978, às 21 horas, conforme os dizeres do cartaz (ALVES, 2016, p. 252). O *show* levava esse nome por conter um pouco de tudo, uma mistura de ritmos e sons, sendo considerado um manifesto ecológico. O espetáculo mesclava folclore com música sacra e um repertório variado que transitava pelo sertanejo, passando pela congada, *rock* rural e *blues*.

⁶³Vina Vira Viagem, segundo Adalto Bento Leal, era uma crítica ao sistema, o *establishment*. O artista descreve assim a peça: “Vina Vira Viagem, com Joel Cardoso de Oliveira, que é uma pessoa que trabalhou com o José Celso Martinez Correia, em São Paulo, foi pra África, ele teve problemas políticos na época, foi embora, depois ele voltou pro Brasil e veio pra Goiânia e nós nos conhecemos aqui e montamos essa peça. Vina Vira Viagem, que era contrário ao sistema, tinha uma bruxa *system*, que a gente falava bruxa *system*... né?! Que era o Joel (que) fazia o papel dessa bruxa, representando o sistema, mas só que a gente falava *system*, né?! A bruxa *system*[...] Então, com umas palavras assim, então cê tinha que driblar os censores... Com aquele texto a gente tava querendo passar uma mensagem, mas cê tinha que pôr outras palavras. [...] Uma peça infantil... era uma bruxa. Só que pra nós... hahaha... Era o sistema... hahaha, cê entendeu?” (LEAL, 2019).

⁶⁴Mauricinho *Hippie* foi um dos ícones da psicodelia e do movimento *hippie* em Goiânia de 1965 até meados dos anos 1990. Mauricinho coloriu a jovem capital goiana com suas cores, flores e muita simpatia. Era poeta, artista plástico, multinstrumentista e uma pessoa que, por onde passava, disseminava a filosofia de paz e amor com suas flores nos longos cabelos e sua bicicleta colorida. A psicodelia e as “loucuras” de Mauricinho não tiveram uma gota sequer de substâncias psicoativas. Ele mesmo afirma que nunca bebeu ou usou drogas. Foi um dos fundadores da Feira *Hippie* no Parque Mutirama, em Goiânia. Mas a alegria deu lugar à tristeza e à melancolia depois de um acidente em 1995 em que perdeu um pé. Segundo ele: “O Maurício esfuziante morreu”. Sabe da importância que teve no cenário contracultural goianiense nas décadas de 1960 a 1990, mas que deixou isso tudo para trás. Em sua casa não guarda nenhuma lembrança daquela época, nem o livro de sua autoria, “As Bruxas”, ele tem em casa. Assiste o mundo pela tela da TV, não possui computador, celular e *Internet*, segundo ele “Pra quê? Essas ferramentas tecnológicas?” Prefere lembrar de um passado de alegria a ver um mundo que se destrói em desamor (BRANDÃO, 2011 apud ALVES, 2016, pp. 721-726).

Segundo os músicos, o espetáculo se baseava no convívio com pessoas simples do interior, com seus costumes, suas músicas, raízes e suas vestimentas. Apresentado de forma descontraída, *A Moda da Casa* buscou resgatar e valorizar a música regional goiana. As composições eram de Adalto e Wanda, com participação de Mauricinho e Cezinha, nos arranjos, e Julinho na percussão. Antes dessa apresentação o Santofício havia feito o mesmo *show* pelo interior do estado em cidades como Goiás, Itumbiara, Itapaci, dentre outras (O POPULAR, 1978).

Ilustração 22 – Cartaz do Show *A Moda da Casa* (1978)



Fonte: Acervo pessoal de Adalto Bento Leal (2019).

O sucesso dessa apresentação superou as expectativas e, com nova formação, o grupo musical voltou a se apresentar no Teatro Goiânia em setembro do mesmo ano com o *show Simplesgente*, dessa vez, sem a presença de Mauricinho *Hippie*. Os músicos que fizeram parte desse espetáculo foram Adalto, Wanda, Cezinha, Dom Escuro (Escurinho) e Horton Macedo. O grupo tocava apenas composições autorais, tendo permanecido em atividade por dois anos (ALVES, 2016, p. 252).

Adalto continuou sua carreira artística e também transitou pelo movimento *hippie*. Para ele, o movimento de paz e amor pregado pela juventude contracultural no final dos anos

1960 conseguiu atingir seu propósito, influenciando jovens em todo mundo que lutavam contra as imposições estabelecidas pelo sistema, com cabelos grandes, roupas extravagantes e coloridas, música, poesia, quebra de tabus e preconceitos. O jovem sonhador do interior de Goiás na década de 1970, durante suas férias, pegava a estrada de mochila nas costas, com duas peças de roupas, um pequeno alicate de bico, miçangas, palhas da costa e linhas. Fazia pulseirinhas para a sobrevivência nas viagens. Ele conheceu várias cidades brasileiras seguindo esse ideal libertário. Como ele diz: “Foi o maior barato” (ALVES, 2016, p. 251).

Adalto descreveu como foi essa experiência de transitar pelo movimento *hippie* e vivenciar a liberdade de se fazer o que quisesse na hora que bem desejasse, fugindo dos padrões impostos pela sociedade estabelecida.

Eu tinha uma mochila, uma mochila de couro, e eu fazia uns artesanatos, então, eu viajei pelo Brasil afora, eu acreditei muito no movimento *hippie*, no paz e amor. Então, nas minhas férias, eu punha uma mochila nas costas e fazia pulseirinha, eu fui pro Rio de Janeiro, tudo de carona, fui pra Salvador, Belo Horizonte, eu conheci várias partes do Brasil em setenta e três até setenta e cinco...e seis, até setenta e...minha última viagem foi em setenta e sete. Eu vim, eu cheguei em Goiás, em Goiânia, em setenta e sete. Que depois nós montamos esse grupo, com o Maurício, né?! [...] Eu não usava relógio, eu não tinha conta em banco, eu não tomava Coca-Cola, tinha muitas coisas [...] que eu num usava, que era coisa, conta em banco, não queria ter conta em banco, sabe? Que eu achava que era do sistema, aquela coisa...[...] acreditei e acredito até hoje no paz e amor (LEAL, 2019).

A contracultura *hippie* foi um instrumento de resistência e contestação à ditadura civil-militar que tolhia as apresentações públicas e censurava os artistas e suas canções na década de 1970. Leal também falou sobre o movimento hippie e a censura em Goiânia naquela época.

O movimento *hippie*, o paz e amor, ele surgiu no movimento de contracultura, né?! Tudo que era padrão na época, e essa música também surgiu junto com isso. É o que eu te falei no início, desse pensamento coletivo, dessa consciência coletiva no mundo. Então o movimento *hippie* tava muito atrelado realmente a divulgar o paz e amor com coisas novas, com experimentalismo[...] O movimento *hippie* ajudou isso aqui, era o coletivo no mundo da psicodelia, no movimento *hippie*, nessa contracultura que os Beatles começaram, o mundo inteiro começou a fazer. Que eu acho que é o alicerce das liberdades que nós tivemos depois. E... uma fase meio curiosa que é o seguinte, nessa época era o regime militar... né?! A gente passou por isso. Então, era mais difícil pra gente viver isso aí, sendo que, sabendo que você estava sendo vigiado, que você estava sendo observado pelo regime militar[...] Algumas letras minhas foram censuradas. Que tudo que cê fazia, cê tinha que levar lá na Polícia Federal, né?! Eu tive várias letras, todo show, esse do Teatro Goiânia mesmo de 1978, pra gente cantar tinha que levar as letras das músicas. Todo show, cê pegava, eu tenho aqui em casa os carimbos, né?! Das músicas que eu toquei na época desse show, carimbada da censura federal (LEAL, 2019).

Em Goiás, bandas e artistas incorporaram em suas composições elementos advindos do movimento *hippie* e da psicodelia. As poucas bandas de *rock* que surgiram naquele período se mantiveram fiéis às suas origens, como é o caso da Língua Solta, em atividade até hoje. Adalto Bento Leal que, no início de sua carreira transitou pelo *rock* rural e *blues* com elementos regionais, optou por seguir a vertente das canções mais regionalistas, abordando temas relacionados ao homem do campo e às tradições culturais goianas.

Para Adalto Bento Leal, o processo criativo de suas composições era um momento de reflexão sobre o que a juventude goianiense e brasileira estava vivenciando naquele período. Alguns artistas do cenário *underground* em Goiânia utilizaram substâncias psicoativas em suas canções. O cantor e compositor nos apresentou sua visão e percepção daquele período:

Em relação às experiências de substâncias psicoativas no começo dos anos 70, na cena *underground* em Goiânia, eu, acho, praticamente em todo País, ocorriam de forma acanhada, mais reservada. Em Goiânia dava pra contar nos dedos quem fazia uso dessas substâncias. Era notório que quem produzia artes (música, teatro, dança, literatura, etc) e seus amigos, era quem mais estava inserido nesse contexto, ainda mais que, nessa época, anos 70, o país vivia num regime político mais rígido, mais repressivo, toda forma de expressão artística, era previamente analisada pelo Departamento de Censura Federal. O meu processo de criação se dava de forma natural, baseado na magia aprendida, pois, pairava no ar, talvez num consciente coletivo, uma necessidade de mudança, de transformação dos padrões sociais, políticos, econômicos, que todos almejavam. E eu, na minha maneira de ver, observar e traduzir esses anseios, captava nesse ar psicodélico, as letras, músicas, onde estavam misturados a esses desejos, comportamentos e modas de uma geração em vários países do mundo (LEAL, 2019).

Como já explicado, a cena *underground* em Goiânia também seguia os ditames da contracultura e da psicodelia estadunidense e inglesa. Adalto fala um pouco sobre suas influências musicais da psicodelia mundial, influências essas às quais ele mesclou as sonoridades regionais em suas composições.

A nossa música talvez já foi uma influência dessa música instrumental, essa música experimental, com a nossa música regional. Por exemplo, o que eu tentava fazer era pegar a música goiana, por exemplo, o que eu fazia, baseado num Pink Floyd, ou num Led Zeppelin, ou num Beatles né aquela (inaudível)... É a minha maneira, que eu já absorvia isso e fazia a minha maneira de tocar, não parecido (com) aquilo, mas eu sabia que aquilo ali era uma música experimental [...] Então, eu já queria fazer uma coisa diferente, experimental... né?!, Eu acho que a música psicodélica ela era mais experimental (LEAL, 2019).

Depois que o grupo Santofício acabou, juntamente com sua ex-companheira Wanda D'Almeida, Adalto Bento Leal participou de alguns programas televisivos fora de Goiás. A dupla foi convidada, primeiramente, para abrir um *show* de Rolando Boldrin e Ratinho em

Goiânia. Posteriormente, participaram do programa do Boldrin na TV Globo, o *Som Brasil*. Depois, tocaram no *Viola Minha Viola*, da TV Cultura, tendo, inclusive, participado de uma caravana de *shows* pelo interior do estado de São Paulo. A dupla participou ativamente, na década de 1980, de diversos programas televisivos e eventos culturais (ALVES, 2016, p. 252).

O músico e compositor não lançou discos na década de 1970, provavelmente pela falta de incentivo das gravadoras e das rádios locais que se restringiam a tocar em suas programações artistas internacionais e nacionais do eixo Rio-São Paulo. O primeiro registro fonográfico de Adalto ocorreu somente em 1982 na coletânea *Festa do Compositor Goiano* com a canção *Forrobodó*, em parceria com sua companheira Wanda D’Almeida. Em 1998, após o falecimento de sua esposa, o cantor lançou o CD intitulado *Acústico*, contendo 14 músicas. Esse material foi gravado com recursos próprios. No início do século XXI, todos os seus demais álbuns foram lançados pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura da Prefeitura de Goiânia (ALVES, 2016, p. 255).

O primeiro disco desses trabalhos patrocinados foi lançado em 2002, intitulado *Encanto*, contendo 12 composições. Em 2005 foi lançado o CD *Incutido com Estrelas*, também com 12 faixas. Em 2008 o compositor lançou o disco *Outros Sonhos Outros Sons*, contendo 11 músicas. Dois anos depois, foi a vez da obra *Um Canto de Paz*, com 11 composições. Seu último CD foi lançado em 2017, com o título *Cantando o Sete*⁶⁵, em que ele gravou, pela primeira vez, duas canções compostas na década de 1970: *O Outro Lado do Muro*, anteriormente denominada *Bordados na Parede*, e *No Abismo do Tempo*, canção que ele defendeu no Festival Comunica-Som, de 1973, sob o título de *Caminhos Submersos* (LEAL, 2019).

Adalto Bento Leal é um dos importantes artistas goianos e um dos maiores incentivadores da cultura local. Sua música retrata bem o cenário da música regional goiana. Com o intuito de mostrar um pouco da obra desse artista, analisaremos as canções *O Outro Lado do Muro* (*Bordados na Parede*) e *No Abismo do Tempo* (*Caminhos Submersos*), ambas compostas na década de 1970. Mesmo não transitando, especificamente, no cenário do *rock underground*, suas composições fizeram parte da cena musical goianiense e carregam alguns fragmentos da psicodelia mesclados ao regionalismo.

A canção *O Outro Lado do Muro*, mesmo tendo sido lançada somente em 2007, possui a essência das músicas produzidas na década de 1970. Adalto, ao violão, apresenta uma

⁶⁵Biografia e discografia do artista. Disponível em: <<http://www.adaltobentoleal.mus.br/dis.htm>>. Acesso em: 18 abr 2019.

melodia regionalista com elementos psicodélicos. O piano e o órgão conduzem a harmonia e a percussão, com tambores ditando o ritmo da música. A letra é uma reflexão sobre a liberdade de pensamento em meio ao regime ditatorial vivenciado pelo artista décadas atrás, sobre a curiosidade de se ver do outro lado do muro, de se observar aquilo que está do outro lado da vida, na busca por liberdade. A canção fala sobre a busca por um ideário de vida, onde todos possam nascer e transitar livremente, onde o curso natural da vida seja respeitado, ao invés de se nascer “velho e morrer criança”.

Meus dentes brancos esculpidos em rocha estão ficando pretos
Pretos da cor do sangue que corre na tua veia, na tua veia, na tua veia
E meus olhos grandes, bordados na parede estão crescendo
Pra ver o outro lado do muro, do outro lado da vida
Do outro lado da liberdade, onde os homens, nascem velhos
e morrem crianças
(LEAL, 2017, Faixa 4).

Em *No Abismo do Tempo*, o compositor faz uma reflexão sobre a existência humana, sobre o nascer e o morrer e a verdadeira razão de existir. Uma canção questionadora desse modo incomodava bastante os militares, pois levava o ouvinte a refletir sobre sua própria vida, sua própria existência, a razão de estar aqui, o poder se encontrar consigo mesmo, o despertar crítico diante das circunstâncias. O instrumental é, mais uma vez, bem executado pelo violonista, juntamente com a percussão ditando o ritmo e marcando o andamento da canção, com um órgão com elementos psicodélicos ao fundo. Essa música é um retrato das composições que eram produzidas em Goiás na década de 1970. É um resgate da sonoridade regional do interior do país.

Você também vai morrer (3x)

Os dias vão caindo no abismo do tempo
E você vai seguindo com passos curtos
Nesta estrada longa até se encontrar...
até se encontrar...

Você também vai morrer (3x)

A morte, noite escura, luz inversa
Buraco negro, imã, tudo atrai
Nele, nem a luz escapa destino eterno,
eterno final...

Você também vai morrer (3x)

(LEAL, 2017, Faixa 9).

Adalto Bento Leal contribuiu ativamente para a cena musical goianiense. Com composições próprias e transitando pelo regionalismo resgatou um pouco da cultura goiana e do interior do Brasil, tão esquecida, atualmente. O *underground* goianiense dos anos 1970 possibilitou que artistas como ele, juntamente com músicos de outras vertentes, produzissem um rico material sonoro e poético, uma verdadeira herança cultural. O ideal de liberdade e amor pregados pela juventude contracultural e pelo movimento *hippie* esteve entranhado nas composições e na obra do artista que soube, como poucos absorver e transmitir toda sensibilidade para suas canções. As letras reflexivas influenciam a uma análise com o intuito de compreender um pouco melhor sobre aquilo que está ao redor e também conhecer sobre a cena musical local e seus personagens.

No cenário *underground* do *rock* goianiense outro grande nome é Moacir Brito Nascimento (Moka): músico, baterista, compositor, arranjador, intérprete e, atualmente, presidente do Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado de Goiás. Moka, como todos o conhecem, foi um dos grandes fomentadores da música goiana e goianiense. O baterista fez parte de diversas bandas no início da década de 1970, como a banda Capeta, juntamente com Allan Kardec e Alésio (Pluto), Língua Solta, em sua primeira formação, além das bandas Hippies Cordas e Metais, Os Tarântulas, Os Andantes, Os Gorilas (MG), Os Versáteis, Profetas do Século XX e Akuárius Seven, considerada uma das melhores bandas na época, além da banda de *rock* psicodélico Matuskela⁶⁶, de Brasília (ALVES, 2016, p. 36).

Moka Nascimento afirma que na década de 1970 houve uma explosão de bandas goianas. Surgiram diversos nomes como a Banda Goi de Itamar Correia, a citada banda Capeta, Robertinho Sousa, Esquema 4, Paulo Menegazzo, Belo, Semíramis, Tonicesa Badú, Crispim, dentre outras. Dessas, apenas a Língua Solta permanece em atividade (ALVES, 2016, p. 39). Se hoje Goiânia é conhecida como uma das cidades mais *undergrounds* devido aos festivais de *rock* alternativo, muito disso se deve a esses nomes que iniciaram toda essa trajetória décadas atrás.

⁶⁶A banda Matuskela foi formada em Brasília em meados dos anos 1960, tendo como integrantes filhos de imigrantes de diversas regiões do país que foram para o Planalto Central para a construção da nova capital federal. A banda lançou em 1972 um compacto com as canções *A Gente Tem Que Ter* e *Suza Suzana*, conquistando vários prêmios em festivais. Em 1973 o Matuskela lançou seu único LP homônimo, com destaque para a canção *Idade do Louco*. O disco é considerado um dos mais raros no Brasil e na cena psicodélica nacional. Em 1978 o grupo lançou um compacto contendo algumas músicas do primeiro LP e permaneceu na ativa até 1980. O líder, Anapolino, reativou a banda e, atualmente, toca nas noites brasilienses (ARAÚJO, 2016, p. 186).

Ilustração 23 – Fotografia do Músico Moka



Fonte:Acervo pessoal de Moka Nascimento (2019).

No contexto setentista de opressão da ditadura civil-militar, músicos, poetas, compositores e tantos outros sofreram com a censura. Qualquer apresentação, espetáculo ou *show* deveria ter o aval do departamento de censura. As músicas tinham que passar por avaliação criteriosa dos censores e nenhuma palavra considerada subversiva ou de duplo sentido era liberada. Todas as letras deveriam receber o carimbo do órgão de censura. Nessa época, em Goiânia, devido à polêmica com o pseudônimo de Chico Buarque⁶⁷ (Julinho da Adelaide) a Polícia Federal requereu que todos os artistas tirassem a Carteira de Registro de Artista e Diversões Públicas para exercer seu ofício. Em meio a esse alvoroço dos músicos para tirarem suas carteiras, o baterista Moka, que também iria requerer a sua, teve, na fila da Polícia Federal, a inspiração para seu famoso pseudônimo, que marcou sua carreira artística. Ele descreveu assim esse episódio inusitado:

Minha história pouca gente sabe... Meu nome de batismo é Moacir, só minha mãe que me chamava desse nome. Em mil novecentos e setenta e pouco, Chico Buarque começou a atacar todo mundo...[...] Tava exilado... E os cara “-Pô quem que é esse cara (que) tá xingando a gente? Quem que esse

⁶⁷“Julinho da Adelaide nasceu quando Chico Buarque passou a ser muito conhecido entre os censores do regime militar, na década de 70. Suas músicas eram proibidas somente porque levavam sua assinatura. A saída para burlar a censura foi a criação de um heterônimo. E deu certo. As canções *Acorda Amor*, *Jorge Maravilha* e *Milagre Brasileiro* passaram pela censura. O tal Julinho chegou a dar uma entrevista para o Jornal Última Hora, falando sobre sua carreira em ascensão” (SANATÓRIO GERAL, 2019).

cara?”[...] É um tal de Julinho da Adelaide. [...] O dia que descobriram que era Chico Buarque... Mandaram um cara, parecia um nazista bicho, [...] delegado da Polícia Federal. Mandou o cara pra Goiânia pra registrar todo artista goiano na Polícia Federal. De artista circense à tudo... [...] Aí, eu cheguei lá e o cara: “-Como que é seu nome?”, “- Moacir”, “-Não, seu pseudônimo artístico”...[...] “-Ah bicho, eu não sei não...”, “-Ah então tá bom, outro dia cê volta aí”. E eu tinha um baile no sábado, isso era uma quinta-feira, “- Deixa eu pensar um pouquinho...”, “-Ah então enquanto cê pensa vai lá pro fim da fila”. Eu olhei assim falei “- Nossa, fim da fila de novo eu não aguento não, uai” e falei “-Cara, só um minutinho, só um minutinho”, mas aí o povo “- Oh! A fila!”... Aí lembrei de um amigo meu, o Samuel, tocava na banda Hippy Samba, sacou? Samuel virou Samuka. Moacir, eu falei “-Põe Moka aí” (risos). Surgiu assim. “- Como que é?”. “- Moka”. Ai o cara “- Moka?, Tá bom”. (NASCIMENTO, 2019).

Naquela época, o cenário musical em Goiânia estava muito voltado para as apresentações nos bailes e nas boates, nascidas também naquele período. Nos bailes se tocavam os clássicos do *rock* psicodélico mundial. Segundo Moka: “Naquela época que eu me refiro é os anos 1970, até o começo dos anos 1980, olha que a gente tocava em baile cara: Santana, Emerson, Lake and Palmer, olha só... Olha o nível! Status Quo, Marmalades, Joe Cocker, Pink Floyd, Deep Purple, num baile!” (NASCIMENTO, 2019).

Com esse tipo de repertório, os músicos locais eram muito requisitados. Havia na capital poucos músicos e, aqueles que estavam na ativa, trabalhavam muito. Moka Nascimento iniciou sua carreira em meados de 1972 como músico profissional, sendo um dos mais requisitados na cidade. Com relação a esse período, ele nos descreveu um pouco sobre a vivência e como se deu o fortalecimento da cena musical na capital.

Na época em Goiânia havia poucos músicos e os locais onde você trabalhava, o mercado de trabalho para o músico, eram nas boates. Boates era o maior barato de tocar. Tocava das vinte duas às cinco horas da manhã, cara... E o músico naquela época era diferente da galera de hoje... A gente gostava de tocar, bicho. Eu me lembro uma vez que a gente tocou até as nove horas da manhã. O guarda da noite tava indo embora dormir e a gente estava tocando. Ai... tudo bem. E nessa época, cara, havia um intercâmbio tremendo entre músicos de fora, de São Paulo, do Rio, do Brasil todo, até músicos internacionais, estrangeiros, aqui em Goiânia. E a minha escola primeira foram as bandas de baile. E eu devo a minha versatilidade, poder tocar vários estilos, *rock*, *blues*, *jazz*, samba, xaxado, o que vier pra ser executado, devido a ter trabalhado nessas bandas, que se tocavam vários estilos na noite... E tive a grata satisfação de trabalhar com celebridades da música brasileira, naquela época... E trabalho até hoje com os mesmos. Posso citar Ricardo Leão, que é um dos grandes pianistas, produtores musicais... produziu a Gal Costa, ganhou vários prêmios produzindo Zeca Baleiro e outros mais. E, atualmente, ele é o diretor musical da Rede Globo. O cara sabe tudo... Bororó é o baixista referência nacional. Marcos Fontinelle, um dos maiores harmonicistas brasileiros, cara. O cara sabia tudo de harmonia, cara. Toninho Horta ficou impressionado com o cara, quando

ele viu um livro dele chamado “506 Inversões de Acordes”, o cara inventou quinhentas e seis inversões, cara! (NASCIMENTO, 2019).

Muitos talentos surgiram em Goiânia naquela época, jovens compositores e instrumentistas. O cenário musical se formava e fortalecia na capital e, aos poucos, foram aparecendo os primeiros nomes que, na década seguinte, iriam se destacar, alguns deles nacionalmente. Moka Nascimento lembrou esse período.

Goiânia nessa época borbulhava, em plena ebulição, as composições, muito compositor, ô bicho, os caras mais extras como Marquinho Cedro, Silvinho Barbosa, Renato Castelo, o Alencastro Veiga, o Márcio Alencastro Veiga, o próprio Bororó, Fernando Perillo, bicho, foi uma infinidade, Walter Mustafé... Isso estou falando dos anos 1970 já...[...] Eu tive o prazer de conviver com o Léo Jaime, inclusive, o mesmo foi... aluno de bateria... dei aula pra ele por dois anos... O cara super talentoso, cara. Quando coincidia assim dois shows no mesmo dia, eu mandava o garoto, ele ia lá, fazia o trabalho legal... O cara mó barato, super, sabe, talentoso (NASCIMENTO, 2019).

Assim como em outras regiões do país, a jovem capital goiana presenciou o aumento do número de bandas de *rock* na cidade e no interior com jovens que tinham nos ideais contraculturais sua inspiração. Moka Nascimento nos falou um pouco sobre o surgimento de algumas bandas de *rock* psicodélico na capital e sobre artistas marcantes. Segundo ele, esses músicos e compositores realizaram um trabalho diferenciado, promovendo uma reflexão crítica por meio de suas letras e canções, conquistando cada vez mais a juventude goianiense. Esses artistas buscavam, na música e no *rock*, a liberdade que era tolhida pelo regime civil-militar. Moka descreveu assim os anos 1970 em Goiânia:

O lance da psicodelia cara, nos anos 1970 aqui em Goiânia, bicho, surgiu com bandas fantásticas, cara, isso é... Bandas como Zambis, como eu te falei. Todo princípio tem uma influência, né, agora é só você depurar as influências e criar uma forma própria, um estilo próprio, porque tudo é influenciado e influenciável, né, cara. [...] Compositores como Allan Kardec bicho, cara, simplesmente... Você fala do Marquinho Cedro, né? Silvinho Barbosa, esses caras, bicho... [...] Esses caras foram atemporais, esses caras estavam duzentos anos pra frente. O Pluto que é o Alésio, tocamos juntos por muitos anos, eu junto com ele e o Allan Kardec[...] Um outro artista barra pesada, Marcan Camaralina, já ouviu falar desse camarada? Ele tocava na banda Zambis. Banda Zambis era culta, tocava muito Beatles e tal, Beatles, Rolling Stones [...] Bicho, era um som, o papo cara, naquela época, as pessoas daquela época liam muito, a gente lia muita coisa sabe. É interessante, nos anos 1970 todo molequinho de dez anos estava lendo um livro, você procurava, você queria saber, queria se situar no planeta sabe, cara?! (NASCIMENTO, 2019).

A cena psicodélica mundial, de certa forma, foi recebida de maneira diferente no cenário do *rock* goianiense. Talvez devido às diversas manifestações artísticas e culturais do estado, as tradições, as práticas religiosas, as festas populares, enfim, houve aqui um diferencial em comparação com outras regiões do país. Ocorreu uma renovação no modo de se fazer música regional que influenciou o cenário psicodélico local. Perguntado sobre a influência da psicodelia mundial e do anti-*establishment* no cenário goianiense, o baterista afirmou que: “Era diferente... Mas de certa forma contribuiu, como eu disse, no começo, depois não, o pessoal já nem procurou se interessar mais. Procurou fazer um psicodelismo com as nossas coisas. Algo mais regional e com identidade própria” (NASCIMENTO, 2019).

Na cena psicodélica goianiense era notória a presença no meio artístico de substâncias psicoativas. Nesse sentido, perguntamos ao baterista Moka Nascimento como ocorreram essas experiências lisérgicas no cenário *underground* goianiense e se houve influência dos psicoativos em suas composições, segundo ele:

O LSD (droga sintética/ácido lisérgico) e a Cannabis sativa (maconha), planta herbácea oriunda da Índia, foram apresentados, experimentados e consumidos por quase todos os artistas goianos dos anos 70, no que tange aos compositores, letristas, músicos, instrumentistas, o uso dessas drogas foi de grande aceitação, pois os mesmos buscavam novos conceitos, sentido, melhor compreensão e visão ampliada, maior percepção das coisas da vida, acreditando que sob o efeito dessas substâncias, tais buscas, conhecimentos pudessem vir à tona, o que muitos de forma positiva lograram êxito, tendo a cabeça aberta no contexto surreal, noutros casos cérebros foram lesados! Respondendo a segunda pergunta: “Invólucro Incólume” em parceria com o amigo poeta e historiador Leonardo Carmo, que dissertava sobre tema anômalo e fazia alusão ao consumo lisérgico, com a frase: “E uma alegria cresce no gongo das vibrações lisérgicas”, que foi vetada pela censura no ano de 1973, em plena ditadura militar, sendo a palavra lisérgicas, substituída por encéfalas, e “Mal Digerido” (Cidadão Goiano), que se referia a Marcianos, Venusianos, personagens estes, que eu nem acredito que existam e de igual forma, seus respectivos planetas, canção esta gravada em meu primeiro CD de título Emoções Enlatadas. O uso de drogas psicoativas, como Maconha, cogumelo (Psilocibina), como agente inspirador, durante um período foi interessante e convidativo, de forte imã, devido ao fato de nos anos 70, a classe que fazia uso, serem intelectuais, artistas, professores, cientistas, era atividade comportamental de pessoas brilhantes! Mas ao ver colegas de ofício e de outros segmentos artísticos, do meu relacionamento ficarem pirados ou com a mente embotada, procurei buscar conhecimento e a ter experiências com coisas reais, descobrindo que a maior alucinação é enxergar as cores do dia de maneira natural, ciente que o processo de criação depende tão somente do dom nato imbuído em cada artista, desde o nascimento por Deus (NASCIMENTO, 2019).

Considerando que o movimento *hippie* estadunidense ditou os padrões contraculturais, incluindo também o *rock* psicodélico, perguntamos ao baterista Moka Nascimento se houve

influências estadunidenses na cena psicodélica em Goiânia e como se desenvolveu esse cenário em Goiás.

Não... O rock psicodélico no estado de Goiás, cara, ele já diferenciava...sabe de outros... Em outros países, né?! Porque, devido, pois, na Europa, também teve esse movimento, mas com uma cultura diferente da americana e como a nossa aqui, né?! Latino-americana, no caso, nós aqui da América do Sul, né, principalmente no Brasil. Em influência, cara, toda cultura, quando de um país adiantado, até, por exemplo, até do Brasil mesmo, São Paulo e Rio de Janeiro ditavam tudo para o Brasil. Agora que quê acontece, bicho. Aqui em Goiás, por exemplo, Goiânia, propriamente, galera não quer nem saber de São Paulo e Rio de Janeiro não, bicho. Faz tudo por aqui, do nosso jeito, como a gente pensa, como a gente entende, que a nossa cultura sempre foi outra cultura. Brasília, que é bem pertinho, tem nada a ver com a gente! (NASCIMENTO, 2019).

Discutimos anteriormente sobre outros cenários do *rock* psicodélico no país, entendendo que a composição de cada cena musical local incorporou elementos pertencentes a cada região, e isso também ocorreu aqui. De acordo com Moka, o *rock* feito em Goiás, na década de 1970, se diferenciava de outras partes do país, para ele:

O goiano, em termo de músicas autorais, difere muito do pessoal de todo o Brasil. Porque os caras falam de outra coisa, o intelecto, eu acredito... ele é mais... mais pra alma... o goiano ele é lá pra alma... Os caras iam lá pra dentro da alma pra jogar à tona depois. Era uma coisa super profunda. Acredito que por isso que o (*rock*) goiano não aconteceu. [...] Cara, aquelas músicas maravilhosas, aqueles arranjos, a gente fazia uns arranjos, os compositores estavam nas alturas, bicho, altíssimo nível. Robertinho Souza, super guitarrista, contrabaixista, um cara do Pará que morava aqui em Goiânia, Semiramis Carvalho, um cavalo, bicho, também (NASCIMENTO, 2019).

A jovem capital goiana na década de 1970 recebeu alguns artistas da psicodelia brasileira. O próprio grupo Mutantes chegou a tocar em Goiânia. Moka Nascimento vivenciou bandas e outros artistas que transitaram na cena goianiense, segundo ele: “Mutantes foi o maior barato, cara... Eu conheci o Serginho Dias em 1972, fui no *show* dele, no Teatro Goiânia, nós saímos pra tomar uma cerveja. Conheci a Rita Lee [...] os Novos Baianos. Novos Baianos é uma puta psicodelia” (NASCIMENTO, 2019). Outro que relembrou desse período foi Adalto Bento Leal, que também vivenciou essa experiência com Os Mutantes.

Vi Mutantes aqui em Goiânia em 73 ou 74, *show* dos Mutantes, o Teatro Goiânia, não tava lotado. Mutantes original, Rita Lee, Arnaldo, o Sérgio, né? Todo mundo original. Liminha era o baixista. Eu vi o Mutantes aqui em Goiânia. Fui um dos privilegiados... Fiquei com o meu ouvido uns três dias

zunindo [...] Por que eu fiquei perto das caixas. Eles traziam umas aparelhagem, né?! O som era tudo deles. Mutantes trazia até as caixas de som eles trazia. O técnico, acho que é irmão dele, fazia umas aparelhagem. E eu queria ouvir, eu fiquei muito tranquilo, muito de boa pra ver o *show* deles, e fui lá, né?! Até eu e o Kiko, eu lembro que o Kiko, esse amigo meu tava lá. Nós ficamos próximo às caixas de som, [...] Eu saí de lá, uns três dias com zunido no ouvido [...] Que era um som paulera, rapaz, e só paulera, mas não tocava no rádio, não tocava, não tinha como (LEAL, 2019).

A riqueza cultural e sonora de bandas e artistas da cena psicodélica brasileira transitou em meio à cena goianiense. Além dos Mutantes, outros artistas se apresentaram em Goiânia na década de 1970. Adalto Bento Leal também relembrou de outros personagens: “Alceu Valença e o Geraldo Azevedo, eu vi um *show* deles aqui em Goiânia na época, nos primeiros discos que eles gravaram, eles tocaram aqui na Escola Técnica Federal, eu fui lá ver o *show* deles. Deve ter sido em 1973, 1974”. Outro que se apresentou por aqui também foi Milton Nascimento (LEAL, 2019). Essa aproximação com músicos da cena nacional foi fundamental para se construir uma cena local do *rock* goianiense, pois como Moka Nascimento havia falado anteriormente, os músicos daqui faziam à sua maneira, mas essa troca de experiências possibilitou que o *rock* feito no estado se fortalecesse e criasse uma identidade própria.

Os artistas goianienses e goianos setentistas primavam pela originalidade, por composições autorais contendo traços da cultura popular local. As variadas influências vindas de fora eram depuradas e absorvia-se somente aquilo que realmente era importante e que contribuiria na construção de uma identidade cultural e musical distinta. Moka afirma que “A música goiana, a partir dos anos 1970, foi uma... não só em Goiás como no Brasil todo né, os anos 1970 foram os anos da revolução mundial, né?!” (NASCIMENTO, 2019). O que se percebe é que essas influências ajudaram a fortalecer e forjar o *rock* goianiense e goiano, com isso, esse cenário em Goiás se consolidou, e a partir das décadas de 1980 e 1990 diversas bandas surgiram e conseguiram alçar voos mais altos, conquistando aquilo que muitos músicos goianos talentosos da década de 1970 infelizmente não conseguiram dentro do *rock* brasileiro.

Atualmente, tem ocorrido no país uma redescoberta de artistas nacionais, principalmente do *rock* psicodélico das décadas de 1960 e 1970. Muitas gravadoras, em sua grande maioria estrangeiras, têm relançado LPs que, naquela época, não tiveram o mesmo prestígio nem obtiveram o mesmo reconhecimento de outros nomes já consagrados. Diversos artistas tiveram seus álbuns censurados, outros caíram no esquecimento ou simplesmente tiveram seu material quase destruído, como o citado *Paêbiru*, de Lula Côrtes e Zé Ramalho.

Com o advento da *Internet*, esses nomes retornaram com muita força. Nesse sentido, perguntamos ao baterista Moka Nascimento sua opinião com relação a essa redescoberta e valorização de artistas tão importantes para a música brasileira.

Cara, eu acredito realmente, que com essa atitude das gravadoras, de relançar, cara, os artistas que fizeram um som de excelência, bicho, né, em épocas passadas, né?! Quatro décadas passadas ou mais. Esse resgate, bicho, eu tenho esse resgate como... uma forma cara de trazer à tona, a atualidade, e informar as pessoas que não viveram a época, ou que viveram pra lembrá-las de como era a música, bicho. E cê pode comparar, cara. O que os caras diziam naquela época, bicho... Se aplica à atual conjuntura. Não mudou. O papo levado aí atrás, os cara... A música que se fazia, bicho, há quarenta anos atrás... Cara, se brincar, é bem melhor do que é feito atualmente. Isso aí eu falo... Eu falo com certeza, cara. E... A prova de... sabe, com grande... efusão, cara, é essa questão aí bicho, das gravadoras terem atinado para esse fator aí, cara, de trazer os caras, bicho. Isso aí, além de ser um resgate da memória, da boa música, vai colocar os caras de volta no mercado de trabalho, sacou? O Casa das Máquinas tá voltando. Tá todo mundo voltando aí, cara (NASCIMENTO, 2019).

Como já apresentado, Moka Nascimento foi um dos grandes personagens da cena *underground* do *rock* goianiense e goiano na década de 1970. Participou, como mencionamos anteriormente, de várias bandas e tocou com diversos artistas locais e nacionais. Seu talento o tornou um referencial entre os bateristas e músicos de Goiás. Atualmente, conforme o próprio:

Faço parte da banda Excalibur, com meu parceiro de quarenta anos de música, Emídio Queiroz. Trabalho também com uma outra banda chamada Cinerock, que é com o Fridinho também, que é um cara que veio dos anos 1990 pra cá, excelente guitarrista. E tem o meu trabalho autoral, eu tenho dois CDs, o primeiro chamado “Emoções Enlatadas”, e desse disco, cara, se destaca a música “Amanhecendo”, que é uma parceria minha com Emídio Queiroz, o guitarrista. Essa música foi para o programa da Rede Globo chamado... Aquele cara que apresentava... o... Lima Duarte, cê lembra? Som Brasil (NASCIMENTO, 2019).

A carreira musical de Moka Nascimento transitou, primeiramente, pelo *rock* psicodélico nos bailes e boates de Goiânia. Muito solicitado devido à sua qualidade musical, e com a aproximação a músicos e artistas de outros estados, passou a ser muito requisitado para tocar no estado de Goiás e em outras regiões do país. Sua versatilidade e a facilidade de transitar por outros ritmos e estilos musicais fez dele um dos grandes nomes nos cenários estadual e nacional. O artista não lançou nenhum registro fonográfico na década de 1970, tendo lançado seu primeiro álbum solo, intitulado *Emoções Enlatadas*, somente em 2007. O disco é considerado, pela crítica e o público em geral como um dos melhores registros

sonoros de Goiás. Nesse disco, o destaque é para a música *Amanhecendo*, como mencionamos anteriormente, incluída na trilha sonora do programa Globo Rural da TV Globo. Moka lançou também o CD *Intuição Total* em 2016 e o DVD *Todos os Ritmos* em 2018. Todos esses materiais foram produzidos e lançados pela Lei Goyazes de incentivo à cultura do estado de Goiás (ALVES, 2016, pp. 45-46).

Moka Nascimento é considerado um dos artistas de maior respeito, e a cena musical goiana deve muito a esse importante instrumentista que ajudou a fomentar a cultura na capital e no estado. Assim como a banda Língua Solta e o músico e compositor Adalto Bento Leal, que tiveram sua parcela de contribuição para alavancar a cena goianiense e goiana no cenário do *rock* e da música regional. Com isso, encerramos este tópico sobre o cenário *underground* do *rock* goianiense. Esperamos ter contribuído com novos elementos para a história do *rock* goianiense e goiano que possibilitem a valorização da memória e obra desses e de tantos outros artistas de Goiás que não tiveram o devido reconhecimento nas décadas passadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa pesquisa sobre a música *underground* da psicodelia brasileira na década de 1970 possibilitou mais conhecimento sobre personagens que, de certa forma, permaneceram no anonimato e, em alguns casos, até mesmo esquecidos em seus respectivos cenários musicais. Logo, este estudo mostrou-se viável e importante para evidenciarmos a obra musical de cada um dos nomes analisados no cenário do *rock* psicodélico nacional.

Nossa contribuição acadêmica também se mostrou importante por contemplar artistas e bandas que possuem pouco material publicado, principalmente aqueles considerados periféricos, em relação aos grandes centros, no contexto musical brasileiro. Certos atores sociais, que transitaram nos principais centros e que fizeram parte deste estudo, não foram contemplados por muitas publicações acadêmicas, criando assim, lacunas nas pesquisas sobre o *rock* psicodélico. No caso do *rock* goianiense *underground* setentista, praticamente não há publicação acadêmica sobre o tema. A grande maioria dos estudos existentes narra somente os grandes atores sociais que tiveram expressiva importância musical no *mainstream*, pertencentes, em sua maioria, ao eixo Sul-Sudeste.

Para melhor entendermos o contexto musical que propusemos investigar, foi necessário abordar alguns assuntos indissociáveis da principal temática. Assim, no primeiro capítulo, foi preciso apresentar uma visão panorâmica sobre contracultura estadunidense e sobre o movimento *hippie* para compreender melhor o termo “*rock* psicodélico”, vertente do *rock* e objeto principal de nossa dissertação, haja vista que os nomes pesquisados pertencem, em sua maioria, a esse gênero musical, que apresenta algumas variações de estilo.

Visando uma maior compreensão sobre a criação de músicas com temáticas psicodélicas, foi preciso também discutir acerca do processo criativo com o uso de substâncias psicoativas, gerando os Estados Não Ordinários de Consciência – ENOC, ou seja, estados da mente não ordinários, em que se percebe uma realidade não real, a realidade advinda de influências externas, não presentes, naturalmente, no consciente humano, mas que, na elaboração e composição de músicas psicodélicas, foi muito utilizado pelos artistas da vertente pesquisada. Essa explanação sobre os ENOC sob a influência dos psicodélicos nos possibilitou transitar com segurança para abordar os atores que fizeram parte de nosso estudo, que se moveram pela psicodelia, com o uso dos enteógenos, ou que apenas utilizaram algumas características estéticas e sonoras pertencentes ao *rock* psicodélico.

Conforme discutimos no primeiro capítulo, o *rock* psicodélico era inspirado e produzido sob a influência de substâncias psicoativas que aguçavam a criatividade, expondo aquilo que estava contido dentro do subconsciente. Com a entrada de um elemento externo, essas percepções eram transformadas em arte, no caso da música, em *rock* psicodélico. Claro que não podemos afirmar que todos os artistas que pesquisamos utilizaram de substâncias psicoativas em suas composições musicais, mas a maioria dos músicos e compositores das décadas de 1960 e 1970 compunham suas canções sob o efeito dos psicodélicos. A música psicodélica se caracterizava, além da influência dos psicoativos, pelo experimentalismo e por sonoridades distintas, diferentes do que se produzia naquela época nos meios mais comerciais.

Intencionando explicar como se deu a influência das substâncias psicoativas na contracultura, no movimento *hippie* e no *rock* psicodélico, foi preciso também conhecer mais sobre os enteógenos mesoamericanos, andinos e ameríndios, suas origens e seus ritos. Como afirmamos neste trabalho, algumas bandas se apropriaram de alguns desses enteógenos e ritos e os utilizaram na elaboração de suas canções, como foi o caso da banda estadunidense The Doors e do seu vocalista Jim Morrison que, em suas apresentações ao vivo, buscava transmitir um pouco dos ritos xamanicos para o público.

No segundo capítulo, discutimos sobre importantes registros fonográficos lançados em 1967, a nível mundial, e em 1968, no Brasil. Aqui, a vertente psicodélica do *rock* manifestou - do final dos anos 1960 até meados de 1975 - os maiores lançamentos fonográficos no estilo devido aos diversos nomes surgidos no período. Assim, percebemos que muitos desses artistas produziam músicas psicodélicas com qualidade igual ou superior a muitos dos nomes que se consagraram no cenário psicodélico brasileiro.

No terceiro e último capítulo também discutimos sobre o cenário underground e cena musical. Abordamos ainda o *rock* brasileiro setentista para contextualizar os nomes surgidos na época e suas produções. Assim, exploramos os atores sociais que nos propusemos a pesquisar e demonstramos suas qualidades sonoras, estéticas e poéticas. Escolhemos esses nomes por seus registros fonográficos não terem tido, na época de produção e lançamento das mesmas, o devido reconhecimento ou evidência no cenário musical brasileiro. Sendo que na cena goianiense do *rock* psicodélico, nenhum artista lançou registros fonográficos na década de 1970, tendo seus registros compostos nessa época lançados décadas depois.

Sendo assim, acreditamos que esta dissertação possibilitou mais conhecimento sobre alguns artistas, como a banda Som Nosso de Cada Dia, considerada um dos expoentes do *rock* progressivo e que, mesmo tendo o devido reconhecimento hoje com o advento da *Internet*, foi

esquecida em sua época de fundação. Possibilitar que suas histórias sejam apresentadas em trabalho acadêmico, e compartilhar isso com outros pesquisadores, é gratificante. Do mesmo modo, foi igualmente enriquecedor evidenciar a banda carioca A Bolha em toda sua trajetória na década de 1970. Mesmo tendo tocado com grandes nomes na época, A Bolha também foi posta em segundo plano, vindo a encerrar suas atividades no final da referida década.

Narrar o cenário Udigrudi recifense na década de 1970, tendo como o principal referencial o álbum *Paêbirú* (1975), também possibilitou que trouxéssemos à tona o nome de um dos mais importantes artistas pernambucanos, Lula Côrtes, falecido em 2011. A parceria entre ele e Zé Ramalho proporcionou a produção desse relevante registro fonográfico do *rock* psicodélico brasileiro, sendo comparado, devido à sua originalidade e experimentalismo, a obras de artistas de renome internacional, como a banda Pink Floyd. O fato é que a análise poética e estética de algumas das canções desse álbum apresentou novos elementos que podem ser abordados em outras pesquisas, demonstrando toda sonoridade ímpar desse trabalho musical.

Com relação ao cenário *underground* do *rock* goianiense, tivemos a feliz oportunidade de entrevistar e falar com artistas que vivenciaram a década de 1970 em Goiânia, contando um pouco de sua história e trajetória dentro da música. Infelizmente, há uma escassez de publicações acadêmicas sobre o *rock* goianiense dessa época, assim como registros fonográficos lançados naquele período. O que pudemos constatar é que a estética e poética das obras desses artistas ficou registrada em algumas canções lançadas posteriormente, na década de 1980, como é o caso da banda Língua Solta, e no início deste século, com discos de Adalto Bento Leal e Moka Nascimento. Esses artistas contribuíram efetivamente para consolidar e fortalecer o cenário do *rock* alternativo em Goiânia e em Goiás.

Esperamos, com esta dissertação, ter apresentado novos elementos que possam colaborar com estudos sobre o *rock* psicodélico brasileiro na década de 1970, bem como possibilitar que o público atual possa conhecer mais sobre alguns dos nomes aqui descritos, que produziram música de qualidade com distintas sonoridades, mas que não tiveram o devido reconhecimento em sua época de lançamento. Com as novas tecnologias e o relançamento de diversas obras fonográficas das décadas de 1960 e 1970, o público de hoje pode descobrir esses personagens e suas obras, que são referências para artistas emergentes no cenário do *rock* brasileiro.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

ALBERT, Bruce; MILLIKEN, William. **Urihi a**: a terra-floresta yahomami. São Paulo: Instituto Socioambiental: IRD, 2009.

ADOLFO, Antonio. **Arranjo**: um enfoque atual. São Paulo: Irmãos Vitale, 2017.

ALEXANDRIAN, Sarane. **O Surrealismo**. Cacém: Editorial Verbo, 1973.

ALVES, Nilo. **A verdadeira história da música goiana**. Goiânia: Kelps, 2016.

ARAÚJO, Bento. **Lindo Sonho Delirante**: 100 discos psicodélicos do Brasil (1968-1975). São Paulo: Poeira Press; Poeira Zine, 2016.

_____. **As estripulias da Ave Sangria**: a trajetória de um dos grandes nomes da psicodelia folk nordestina dos anos 70. 2013. Disponível em: <<http://www.poeirazine.com.br/assunto/as-estripulias-do-ave-sangria/>>. Acesso em: 05 mar 2019.

ASSIS, Dráulio Carvalho. **O mito e o trágico em Jim Morrison**: a poesia como choque e redenção da história. 2015. 192 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

BAHIANA, Ana Maria. **Almanaque anos 70**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

_____. Importação e assimilação: rock, soul, discotheque. In: NOVAES, Adauto (org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora Senac Rio, 2005, p. 53-60.

BARABAS, Alicia M.; BARTOLOMÉ, Miguel A. Os sonhos e os dias: xamanismo no México atual. **Mana**, v. 19, n. 1, 2013, p. 07-37.

BASTOS, Cristiano. **Agreste psicodélico**: a trilha em busca das origens de Paêbiru, o disco maldito de Lula Côrtes e Zé Ramalho, hoje o vinil mais caro do Brasil. 2008. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/edicao/24/agreste-psicodelico/>>. Acesso em 05 abr 2019.

BAY, Eduardo Kolody. **Qualquer bobagem**: uma história dos Mutantes. 2009. 177 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. **Music scenes**: local, translocal and virtual. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

BIAGI, Orivaldo Leme. A Contracultura e o Rock 'n' Roll: a relação dos movimentos de contestação social e a música jovem dos anos 60 e 70. **Momentum**, v. 1, n. 7, 2017, p. 163-183.

BIANCHI, Antonio. Ayahuasca e xamanismo indígena na selva peruana: o lento caminho da conquista. In: GOULART, Sandra Lucia; LABATE, Beatriz Caiuby (Orgs.). **O uso ritual das plantas de poder**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2005.

BLAKE, Mark. **Nos bastidores do Pink Floyd**. São Paulo: Generale, 2012.

BOMFIM, Leonardo Correa. **Os tons de Zé**: transformações paradigmáticas na obra de Tom Zé (1967-1976). 2014. 183 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014.

BRITO, Elizabeth Caldeira. Aplausos para Arthur. **Diário da Manhã**. Goiânia, 12 mai. 2015. Disponível em: < <https://www.dm.com.br/opiniaio/2015/05/aplausos-para-arthur/>>. Acesso em 23 jul 2019.

BRANDÃO, Carlos. **O homem que coloriu Goiânia**. Goiânia: Jornal da Imprensa, 2011.

BROWN, Charles T. **The art of rock and roll**. Prentice Hall, 1992.

BUCKE, Richard Maurice. **Consciência Cósmica**. Curitiba: AMORC, 1996.

CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

CAMÍ, Jordi; FARRÉ, Magí. Farmacología de los alucinógenos. **San L., Gutierrez, L., Casas, M. Alucinógenos, la experiencia psicodélica**. sl: Ediciones en Neurociencia, p. 1-10, 1996.

CARLINI, Elisaldo Araújo **Amores e sonhos da flora**: afrodisíacos e alucinógenos na botânica e na farmácia. São Paulo: Xamã, 2002.

CAMÍ, Jordi; FARRÉ, Magí. Farmacología de los alucinógenos. **Asociación Eleusis**, 1996, p.1-10.

CARLINI, Elisaldo Araújo. A história da maconha no Brasil. **Jornal Brasileiro de Psiquiatria**, v. 55, n. 4, 2006, p. 314-317.

CARNEIRO, Henrique. As plantas sagradas na história da América. **Varia História**, Belo Horizonte, v. 32, 2004, p. 102-119.

_____. **Amores e sonhos da flora**: afrodisíacos e alucinógenos na botânica e na farmácia. São Paulo: Xamã, 2002.

CAROD-ARTAL, F. J. Alucinógenos en las culturas precolombinas mesoamericanas. **Neurología**, v. 30, n. 1, 2015, p. 42-49.

CARREIRO, Marcos Nunes. A verdade sobre o golpe militar em Goiás. **Jornal Opção**. Goiânia, 04 abr. 2014. Disponível em: < <https://www.jornalopcao.com.br/reportagens/a-verdade-sobre-o-golpe-militar-em-goias-1034/>>. Acesso em 06 jul 2019.

CARVALHO, Miguelangelo Rodrigues de. **Rock goianiense: origem e primeiros desdobramentos entre as décadas de sessenta e oitenta na capital de Goiás.** 2004. 106 f. Monografia (Trabalho Final do Curso de Especialização) - Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2004.

CARUANA, Lawrence. **First draft of a manifesto of visionary art.** Paris: Recluse Pub, 2001.

CARVALHO, Cesar. Contracultura, drogas e mídia. In: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 2002, Salvador. **Anais do XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.** Salvador: INTERCOM, 2002, p. 1-14.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Meleagro: pesquisa do Catimbó e notas da magia branca no Brasil.** Rio de Janeiro: Agir, 1978.

CASTAÑEDA, Carlos. **A erva do diabo: os ensinamentos de Dom Juan.** 37. ed. Rio de Janeiro: BestSeller, 2016.

CASTRO, Manuel Antônio de. Poética e poiesis: a questão da interpretação. **VEREDAS Revista da Associação Internacional de Lusitanistas,** Porto, n. 2, 1999, p. 317-340.

CHAFFIN, Luiz; CRUVINEL, Reny. **MPB em Goiás: compositores dos anos 70.** Goiânia: Super Print, 2006.

CHEDIAK, Almir. **Caetano Veloso: volume 1.** São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

_____. **Gilberto Gil: volume 1.** São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

CORREIA, Vasco. **Evaporação do tempo: Jim Morrison, o mito.** 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências da Cultura) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 2009.

CRISAFULLI, Chuck; DIMARTINO Dave. **The Doors: when the music's over: the stories behind every song.** New York, NY: Thunder's Mouth Press, 2000.

CRUZ, Marcos A. M. Som Nosso de Cada Dia: entrevista exclusiva com Pedro Baldanza. **Whiplash.net,** 26 ago. 2004. Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/entrevistas/001520-somnossodecadadia.html>>. Acesso em: 28 mar 2019.

DAVIS, Stephen. **Jim Morrison: life, death, legend.** New York: Random House, 2004.

DE LA GARZA, Mercedes. **Sueño y éxtasis: visión chamánica de losnahuas y losmayas.** Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México; Fondo de Cultura Económica, 2012.

DELGADO, Marcio de Paiva. Música e política no Brasil, de Zelão ao Divino, Maravilhoso (1960-1968). **CES Revista**, v. 25, n. 1, 2011, p. 127-145.

DIAS, Lucy. **Anos 70 enquanto corria a barca**: anos de chumbo, piração e amor: uma reportagem subjetiva. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2004.

DIMERY, Robert. **1001 discos para ouvir antes de morrer**. Rio de Janeiro: Sextante, 2007.

DINIZ, Júlio. Antropofagia e tropicália–devoração/devocão. **Núcleo de estudos em literatura e música**, 2007.

DUARTE, Jordanna; AGUIAR, Werner. Música e linguagem: modalidades do pensamento poético. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE MÚSICA E MÍDIA, 10., 2014, São Paulo. **Anais...** São Paulo: UNIP, 2014, p. 173-180.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. [livro digital]

EBBESSEN, Lucas. **O que é a Era de Aquário?**. Super Interessante. 2017. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-a-era-de-aquario/>>. Acesso em: 27 jun 2019.

ELIADE, Mircea. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ENSIGN, Tom. **Riding the visionary vine**: how the spirit of Ayahuasca made me an artist. Bellingham: Independente, 2014.

ESCOHOTADO, Antônio. **História elementar das drogas**. Lisboa: Antígona, 2004.

FARIA, Alvaro. O rock brasileiro dos anos 70. **Arquivo Culturama UFF**, 14 nov. 2007. Disponível em: <<http://arquivoculturamauff.blogspot.com/2007/11/o-rock-brasileiro-dos-anos-70-alvaro.html>>. Acesso em: 27 jun 2019.

FAVARETTO, Celso F. **Tropicália**: alegoria, alegria. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. [livro digital]

FERREIRA, Pedro Eugênio M.; MARTINI, Rodrigo K. Cocaína: lendas, história e abuso. **Revista Brasileira de Psiquiatria**, v. 23, n. 2, p. 96-99, 2001.

FONZI, Claudio. Som Nosso de Cada Dia: o retorno de uma lenda. **Whiplash.net**, 26 jan. 2009. Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/biografias/083138-somnossodecadadia.html#.Utz9IIZTs2I>>. Acesso em: 26 mar 2019.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll**: uma história social. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FRÓES, Marcelo. **Jovem Guarda**: em ritmo de aventura. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2004.

FURST, Peter T. **Los alucinógenos y la cultura**. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

GUERREIRO, Antonio; PIMENTEL, Luiz Cesar. **Ronnie Von: o príncipe que queria ser rei**. São Paulo: Editora Planeta, 2014.

GRASCHER, Maximillian F. **Strange Days: the american media debates (The Doors, 1966-1971)** – Thesis, United States of America, UVM Honors College Senior, 2015.

HARRIS, John. **The Dark Side of the Moon: os bastidores da obra-prima do Pink Floyd**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

HARTMAN, Gary. **The history of Texas music**. Texas: A&M University Press, 2008.

HEYLIN, Clinton. **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band um ano na vida dos Beatles e amigos**. 2. ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2012.

HERSCHMANN, Micael. Cenas, circuitos e territorialidades sônico-musicais. In: SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI JUNIOR, Jeder (orgs.). **Cenas musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013. p. 41-56. (Coleção Comunicações e Cultura).

HOBSBAWM, Eric. **Tempos interessantes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOROWITZ, M.; PALMER, C. (Comps.) 1977. Aldous Huxley. **Moksha: Writings on Psychedelics and the Visionary Experience (1931-1963)**. Albert Hofmann, Introducción de Alexander T. Shulgin, Alemán en 1990, Medienexperimente.

HUXLEY, Aldous. **As Portas da Percepção: céu e inferno**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2002. [livro digital].

_____. **Moksha: textos sobre psicodélicos e a experiência visionária 1931-1963**. Editora Globo, 1983.

INABA, Darryl S; COHEN, William E. **Drogas: estimulantes, depressores, alucinógenos: efeitos físicos e mentais das drogas psicoativas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

JANNOTTI JUNIOR, Jeder Silveira; PIRES, Victor de Almeida Nobre. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: JANNOTTI JUNIOR, Jeder Silveira; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (orgs.). **Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet**. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011. p. 8-22.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LANGDON, Esther Jean. **Xamanismo no Brasil: novas perspectivas**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1996.

LEÃO, Tom. **Heavy metal: guitarras em fúria**. São Paulo: Editora 34, 1997.

LEARY, Timothy. **Flashbacks: LSD: a experiência que abalou o sistema.** São Paulo: Brasiliense, 1989.

LEE, Rita. **Rita Lee: uma autobiografia.** São Paulo: Globo, 2016.

LEMOS, Fernando; LYSIAS, Cláudio. A Bôlha: o rock no 3º mundo. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, n. 1, 1972, p. 14-16. Disponível em: <<https://www.pedrarolante.com.br/#pagina>>. Acesso em: 4 jun 2019.

LEWIS-WILLIAMS, David. **The mind in the cave: consciousness and the origins of art.** New York: Thames& Hudson, 2004.

LUNA, João Carlos de O. **O Udigrudi da pernambucália: história e música do Recife (1968-1976).** Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

MACIEL, Luiz Carlos. O tao da contracultura. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de. NAVES, Santuza Cambraia (Org.).**“Por que não,** p. 64-75, 2007.

MACHADO, Mairon. Entrevista exclusiva: Pedro Baldanza (Som Nosso de Cada Dia). **Consultoria do Rock,** 18 abr. 2017. Disponível em: <<https://www.consultoriadorock.com/2017/04/18/entrevista-exclusiva-pedro-baldanza-som-nosso-de-cada-dia>>. Acesso em: 28 mar 2019.

McKENNA, Terence. **Food of the gods: the search for the original tree of knowledge (a radical history of plants, drugs, and human evolution).** New York: Baniam Books, 1992.

MARTIN, George. **Paz, amor e Sgt. Pepper: os bastidores do disco mais importante dos Beatles.** 2. ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2017.

MASON, Nick. **Inside out: a verdadeira história do Pink Floyd.** São Paulo: Escrituras, 2013.

MAZZOLENI, Florent. **As raízes do Rock.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

MENESES, Michael. **Entrevistão com Pedrão: Som Nosso de Cada Dia.** 2017. Disponível em: <<http://www.portalrockpress.com.br/pedr%C3%A3o-som-nosso-de-cada-dia>>. Acesso em: 28 mar 2019.

MERHEB, Rodrigo. **O som da revolução: uma história cultural do rock 1965-1969.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

McKENNA, Terence. **Food of the gods: the search for the original tree of knowledge (a radical history of plants, drugs, and human evolution).** New York: Baniam Books, 1992.

MIKOSZ, José Eliézer. **A Arte Visionária e a Ayahuasca: representações visuais de espirais e vórtices inspiradas nos Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC).** 2009. 322 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de

Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Florianópolis, 2009.

_____. Estados não ordinários de consciência e arte. In: SIMPÓSIO NACIONAL SOBRE CONSCIÊNCIA, 2., 2007, Salvador. **Anais do Simpósio Nacional Sobre Consciência**. Salvador: Fundação Ocidemnte, 2007.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. [livro digital]

MUGGIATI, Roberto. **A revolução dos Beatles**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

_____. **Rock**: da utopia à incerteza (1967–1984). São Paulo: Editora Brasilense, 1985.

_____. História do rock. **Somtrês**. São Paulo, v.3, 1984.

NARBY, Jeremy. **A serpente cósmica**: o DNA e a origem do saber. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.

NEILL, Andrew; KENT, Matthew. **Anyway, Anyhow, Anywhere**: the complete chronicle of The Who 1958-1978. New York: Sterling Publishing Company, Inc., 2009.

NORMAN, Philip. **Shout!** The Beatles in their generation. Simon and Schuster, 2011.

NOVAES, Maria Helena. **Psicologia da Criatividade**. Petrópolis: Vozes, 1972.

OLIVEIRA, Guilherme Menezes Cobelo e. **Pelo vale de cristal**: udigrudi e contracultura em Recife (1972-1976). Monografia apresentada ao Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História da Universidade de Brasília. 2011.

OLIVEIRA, Matusalém; MENEZES, Washington. Os ensinamentos de Sumé e a Tradição Itacoatiara no contexto da Pedra do Ingá: Pontes de contato com a narrativa bíblica do dilúvio. **Revista Hermenêutica**, v. 11, n. 2, 2011, p. 93-111.

O POPULAR. Santofício se apresenta no Teatro Goiânia. **Jornal O Popular**, Goiânia, 11 jun. 1978.

OTT, Jonathan. **Ayahuasca analogues**: pangean entheogens. Kennewick: Natural Products Co, 1994.

_____. **Pharmactheon**: drogas enteogénicas, sus fuentesvegetales y suhistoria. Barcelona: La Liebre de Marzo, 2000.

PAVILLARD, Santiago López. Los enteógenos y laciencia. **RedIris**, jun. 2003, p. 1-8.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

PETROF, Daiana. O centenário do Coronel Hipopota. **Diário da Manhã**. Goiânia, 14 jun. 2016. Disponível em: <<https://www.dm.com.br/opiniao/2016/06/o-centenario-do-coronel-hipopota/>>. Acesso em: 3 jul. 2019.

PINHEIRO, Igor Fernandes. **Não fale com as paredes**: contracultura e psicodelia no Brasil. 2015. 238 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

PINHEIRO, Marcio. Houve uma vez um... verão do amor. **Aventuras na história**, [s.l.], n. 78, p. 46-51, jan. 2010.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. [livro digital]

RESENDE, Victor H. de. Rock brasileiro e identidade nacional nos anos 1970-1980. **Revista Contemporânea – Dossiê Regimes Autoritários e Sociedades**. Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, 2013, p. 150-176.

RIBEIRO, Eduardo Basílio. **Tropicalia ou Panis et Circensis**: histórias de rupturas e intervenção cultural de um autêntico manifesto tropicalista? 2018. 139 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações, MG. 2018.

RIBEIRO, Márcio. Bôlha. **Whiplash.net**, 6 abr. 2006. Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/biografias/039243-bolha.html>>. Acesso em: 23 mar 2019.

RICO, Leandro da Silva. Festivais: A História Contada Desde os Primórdios – Brasil. **Whiplash.net**, 3 mar. 2012. Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/biografias/165503.html>>. Acesso em: 04 mar 2019.

RIDOLFI, Aline. CANESTRELLI, Ana Paula. DIAS, Tatiana K. de Mello. **Psicodelia Brasileira**: um mergulho na geração bendita. 2007. 230 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Jornalismo) - Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2007.

RODNITZKY, Jerry. **Janis Joplin**: the hippie blues singer as feminist heroine. *Journal of Texas Music History*, 2002.

RODRIGUES, Nelio. **Histórias secretas do rock brasileiro**. Rio de Janeiro: Grupo 5W, 2014.

_____. **Histórias perdidas do rock brasileiro**, vol. I. Niterói, RJ: Nitpress, 2009.

RODRIGUES, Ronaldo. **Artigos especiais**: rock brasileiro 1974-1976 (parte 1). 2017. Disponível em: <<https://www.consultoriadorock.com/2017/02/03/materias-especiais-rock-brasileiro-1974-1976-parte-1/>>. Acesso em 24 mar 2019.

RUCK, Carl A. P. et al. Entheogens. **Journal of Psychoactive Drugs**, v. 2, n. 1-2, 1979.

SÁ, Luiz Carlos. Rock Rural: origens, estrada e destinos. **Revista USP**, n. 87, 2010, p. 124-133.

SAES, Diogo Xavier. Os cromáticos anos 60: contracultura, drogas e psicodelismo. In: II CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DO ROCK, 2013, Cascavel. **Anais do II Congresso Internacional de Estudos do Rock**. Cascavel: Unioeste, 2015, p.1-14.

SAGGIORATO, Alexandre. Rock brasileiro dos anos 1970: transgressão comportamental x censura moral. In: II CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DO ROCK, 2013, Cascavel. **Anais do II Congresso Internacional de Estudos do Rock**, Cascavel: UNIOESTE, 2013.

_____. Rock brasileiro na década de 1970: contracultura e filosofia hippie. **Revista História: Debates e Tendências**, v. 12, n. 2, 2012, p. 293-302.

SAHAGÚN, Fray Bernardino de. **Historia general de las cosas de Nueva España**. México: Porrúa; 1985.

SANTOS JÚNIOR, Hemerson Ferreira dos. **Identidade e distinção a MPB em Goiás**. 2010. 153 f. Mestrado (Sociologia) – Universidade Federal de Goiás, Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências Sociais, Goiânia, 2010.

SCHULTES, Richard Evans. An Overview of hallucinogens in the Western Hemisphere. In: FURST, Peter. **Flesh of the Gods: the ritual use of hailucinogens**, Nueva York: Praeger, 1972, p. 3-54.

SCHULTES, Richard Evans; HOFMANN, Albert. **Plantas de losdioses: lãs fuerzas mágicas de las plantas alucinógenas**. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

SCHURIAN, Walter. **ArteFantástica**. Köln: Taschen, 2005.

SEIBEL, Sergio Dario; TOSCANO JUNIOR, Alfredo. **Dependência de drogas**. Rio de Janeiro: Atheneu, 2001.

SHANON, Walter. **The antipodes of the mind: charting the phenomenology of the ayahuasca experience**. Oxford: Oxford University, 2002.

SHIBAMOTO, Takayuki; BJELDANES, Leonard F. **Introdução à toxicologia de alimentos**. Rio de Janeiro: Elsevier Brasil, 2014.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

SILVA, Matheus Moura. **Cartografias do inconsciente em quadrinhos: Ayahuasca, Respiração Holotrópica e Sonhos Lúcidos como processos criativos**. 2018. 509 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais. Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2018

SILVA, Paulo Celso da; SILVA, Míriam Cristina Carlos. DocumenTomZé-Fabricando o tropicalismo. **DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário**, n. 12, 2012, p. 233-243.

SOUZA, Claudeir Aparecido de. **A voz no silêncio – a linguagem performática interdita na canção popular produzida no período da censura do Brasil pós-1964**: o caso Ronnie Von. 2016. 125 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016.

STRAW, Will. Communities and scenes in popular music. In: GELDER, Ken; THORNTON, Sarah (eds). **The subcultures reader**. New York: Routledge, 1997, p.494-505.

TELES, José. **Do Frevo ao Manguebeat**. São Paulo: Edições 34, 2012.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. **Uma noite em 67**. São Paulo: Planeta, 2013.

TOZZI-EVOLA, Lorenzo. A porta das percepções: convergências nos meios entre Timothy Leary e Marshall McLuhan. **Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação**, v. 5, n. 3, 2012.

TURNER, Steve. **A Hard Day's write**: the stories behind every Beatles' song. Harper: New York, 1994.

VALADARES, Paula Viviana de Rezende. **O frevo nos discos da Rozenblit**: um olhar de designer sobre a representação da indústria cultural. 2007. 202 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Design, Recife, 2007.

VARELLA, Alexandre Camera. A cultura do uso de psicoativos nas grandes civilizações pré-colombianas (aproximações e perspectivas). **Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre Psicoativos**, São Paulo, mai. 2005, p. 1-62.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VITECK, Cristiano Marlon. **Rebeldia em cena**: a juventude transviada no cinema hollywoodiano nas décadas de 1950 e 1960. 2009. 148 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon, 2009

WATKINSON, Mike; ANDERSON, Pete. **Crazy diamond**: Syd Barret e o surgimento do Pink Floyd. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.

WERNECK, Rodrigo. A Bolha: clima descontraído remetendo aos anos 70. **Whiplash.net**, 12 mai. 2008. Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/cds/072567-bolha.html>>. Acesso em: 19 mar 2019.

Sites e Blogs

CAMBRIDGE DICTIONARY. **Crooner**, 2018. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/crooner>>. Acesso em: 2 jun 2019.

DICIO: Dicionário On Line de Português. **Flamenco**. 2019. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/flamenco/>>. Acesso em 13 jun 2019.

_____. **Métier**. 2019. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/metier/>>. Acesso em 17 jul 2019.

_____. **Polimorfismo**. 2019. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/polimorfismo/>>. Acesso em 13 jun 2019.

_____. **Samplear**. 2019. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/samplear/>>. Acesso em 18 jul 2019.

EU QUERO É ROCK .Língua Solta. Biografia. 5 jun. 2007. Disponível em: <<http://queroerock.blogspot.com/2007/06/lingua-solta.html>>. Acesso em: 19 abr 2019.

LEAL, Adalto Bento. **Adalto Bento Leal**. Biografia, 2019. Disponível em: <<http://www.adaltobentoleal.mus.br/dis.htm>>. Acesso em: 18 abr 2019.

MICHAELIS. **Hedonismo**. 2018. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=a887>>. Acesso em: 2 ago 2018.

POVOS INDÍGENAS NO BRASIL. **Kariri-Xokó**, 2019. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kariri-Xokó>>. Acesso em: 4 jul 2019.

SANATÓRIO GERAL. **Julinho da Adelaide**, 2018. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/sanatorio/julinho.htm>>. Acesso em: 4 jul 2019.

SIGNIFICADOS. **O que é groove**. 2014. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/groove>>. Acesso em: 12 jun 2019.

_____. **O que é jingle**. 2014. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/jingle/>>. Acesso em: 21 mai 2019.

_____. **O que é mainstream**. 2013. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/mainstream/>>. Acesso em: 17 jun 2019.

_____. **O que é Underground**. 2019. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/underground/>>. Acesso em: 13 jun 2019.

_____. **Significado de folk**. 2019. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/?s=folk>>. Acesso em: 20 jun 2019.

_____. **Significado de potenciômetro**. 2019. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/?s=potenciometro>>. Acesso em: 12 mai 2019.

_____. **Significado de sincopado.** 2018. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/?s=sincopado>>. Acesso em: 21 jun 2019.

TNT.ART.BR. **Língua Solta.** Informações da banda. 2018. Disponível em: <<http://www.tnb.art.br/rede/linguasoltarock>>. Acesso em: 4 abr 2019.

Ilustrações

BITTENCOURT, Julinho. “Tropicália ou Panis et Circensis, o disco manifesto completa 50 anos. **Revista Fórum,** 13 jul 2018. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/cultura/tropicalia-ou-panis-et-circenses-o-disco-manifesto-completa-50-anos/>>. Acesso em: 2 abr 2019.

CAROD-ARTAL, F. J. Alucinógenos en las culturas precolombinas mesoamericanas. **Neurología,** v. 30, n. 1, 2015, p. 42-49. Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0213485311002696>>. Acesso em: 2 mar 2018.

GOZZI, Ricardo. 50 anos do disco de estreia do grupo Os Mutantes. **Roque Reverso,** 26 jun 2018. Disponível em: <<https://roquereverso.com/2018/06/26/50-anos-do-disco-de-estrela-do-grupo-os-mutantes/>>. Acesso em: 3 abr 2019.

GUIMA, Vítor. Discos Escondidos #022: Ronnie Von – Ronnie Von (1968). **Jardim Elétrico,** 5 out 2016. Disponível em: <<http://ojardimeletrico.com.br/discos-escondidos-022-ronnie-von-ronnie-von-1968/>>. Acesso em: 3 abr 2019.

LETRAS. **Som Nosso de Cada Dia:** fotos, 2018. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/som-nosso-de-cada-dia/fotos.html>>. Acesso em: 3 jan 2019.

LUZ, Aline. “Lindo sonho delirante, hoje eu quero viajar! O Pentágono não sabe que agora é hora de amor”. **Limo do Rock,** 23 ago 2012. Disponível em: <<https://limbodorock.blogspot.com/2012/08/fabio-bsd.html>>. Acesso em: 12 abr 2019.

MACHADO, Mairon. Discografias Comentadas: Big Brother & The Holding Company. **Consultoria do Rock,** 26 fev. 2012. Disponível em: <<http://consultoriadorock.blogspot.com/2012/02/discografias-comentadas-big-brother.html>>. Acesso em: 3 mar 2019.

MEDEIROS, Rostand. O Woodstock Nordeste. **Tok de História,** 29 abr. 2016. Disponível em: <<https://tokdehistoria.com.br/tag/i-feira-experimental-de-musica-de-nova-jerusalem/>>. Acesso em: 15 jan 2019.

MURO DO CLASSIC ROCK. **Som Nosso de Cada Dia – Discografia,** 30 mai. 2011. Disponível em: <<https://murodoclassicrock4.blogspot.com/2011/05/som-nosso-de-cada-dia-discografia.html>>.

Acesso em: 12 jan 2019.

NSC TOTAL. **Som Nosso de Cada Dia**: a essência após mais de 40 anos, 27 abr 2017. Disponível em: <<https://www.nsctotal.com.br/noticias/som-nosso-de-cada-dia-a-essencia-apos-mais-de-40-anos>>. Acesso em: 14 jan 2019.

PIMENTEL, Thiago. Discografia Comentada: The Jimi Hendrix Experience. **Whiplash.net**, 25 abr. 2012. Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/biografias/153116-jimihendrix.html>>. Acesso em: 13 fev 2019.

PINK FLOYD. **Studio Albums**, 2019. Disponível em: <<http://www.pinkfloyd.com/music/albums.php#!prettyPhoto>>. Acesso em: 21 jan 2019.

PIRES, Walter. A Bolha: Um Passo A Frente – 1973. **Clube do Vinil Alagoas**, 18 ago 2015. Disponível em: <<https://clubedovinildealagoas.wordpress.com/2015/08/18/a-bolha-um-passo-a-frente-1973-por-walter-pires/>>. Acesso em: 22 fev 2019.

ROBERT, Doctor. The Who: Um trabalho exótico, diferente e inteligente. **Whiplash.net**, 8 dez. 2013. Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/cds/193762-who.html>>. Acesso em: 17 out 2018.

SAMPAIO, Marcos. Música em Cores: Paêbiru (1975). **Blog Discografia**, 19 abr 2013. Disponível em: <<http://blogs.opovo.com.br/discografia/2013/04/19/musica-em-cores-o-ouro-da-psicodelia/>>. Acesso em: 12 mar 2019.

SANTIAGO, Luiz. Gilberto Gil – Discografia (1963-1975). **Plano Crítico**, 14 set. 2018. Disponível em: <<https://www.planocritico.com/entenda-melhor-gilberto-gil-discografia-1963-1975/>>. Acesso em: 13 abr 2019.

_____. Top 10 – Os Melhores Álbuns de Caetano Veloso. **Plano Crítico**, 7 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.planocritico.com/lista-top-10-os-melhores-albuns-de-caetano-veloso/>>. Acesso em: 14 abr 2019.

STORE (THE DOORS). **The Doors**, 2019. Disponível em: <<https://store.thedoors.com/products/the-doors-vinyl>>. Acesso em: 21 fev 2019.

THE BEATLES. **Sgt. Peppers's Lonely Hearts Club Band**, 2019. Disponível em: <<https://www.thebeatles.com/album/sgt-peppers-lonely-hearts-club-band>>. Acesso em: 16 jan 2019.

TOZZI, Daniel. Uma Noite em 67, Cream e 'Disraeli Gears'. **Escotilha**, 3 nov 2017. Disponível em: <<http://www.aescotilha.com.br/musica/vitrola/uma-noite-em-67-cream-e-disraeli-gears/>>. Acesso em: 19 mar 2019.

Fontes: Entrevistas

ALEXANDRE, Almir Moreira. **Almir Moreira Alexandre**: entrevista [abr. 2019]. Entrevistador: Audrival Pereira Côrtes Filho. Goiânia-GO, 2019. 1 arquivo sonoro (58:29 min).

BALDANZA, Pedro. **Pedro Baldanza**: entrevista [5 ago. 2018]. Entrevistador: Audrival Pereira Côrtes Filho. Belo Horizonte-MG, 2018. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice F desta dissertação].

_____. **Pedro Baldanza**: entrevista [19 set. 2019]. Entrevistador: Audrival Pereira Côrtes Filho. Belo Horizonte-MG, 2019. 1 arquivo sonoro (7:35 min).

BRANDÃO, Arnaldo. **Arnaldo Brandão**: entrevista [15 mar. 2019]. Entrevistador: Audrival Pereira Côrtes Filho. Rio de Janeiro-RJ, 2019. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação].

HOLANDA, Lailson de. **Lailson de Holanda**: entrevista [7 mar. 2019]. Entrevistador: Audrival Pereira Côrtes Filho. Recife-PE, 2019. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação].

LEAL, Adalto Bento. **Adalto Bento Leal**: entrevista [abr. 2019]. Entrevistador: Audrival Pereira Côrtes Filho. Goiânia-GO, 2019. 1 arquivo sonoro (80:47 min).

MESEL, Katia. **Katia Mesel**: entrevista [29 mai. 2019]. Entrevistador: Audrival Pereira Côrtes Filho. Recife-PE, 2019. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação].

NASCIMENTO, Moacir Brito. **Moacir Brito Nascimento (Moka)**: entrevista [abr. 2019]. Entrevistador: Audrival Pereira Côrtes Filho. Goiânia-GO, 2019. 1 arquivo sonoro (66 :01 min).

RODRIGUES, Nelio. **Nelio Rodrigues**: entrevista [22 nov. 2018]. Entrevistador: Audrival Pereira Côrtes Filho. Rio de Janeiro-RJ, 2018. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice E desta dissertação].

SCHROETER, Gustavo. **Gustavo Schroeter**: entrevista [abr. 2019]. Entrevistador: Audrival Pereira Côrtes Filho. Rio de Janeiro-RJ, 2019. Gravação (52:23 min).

Fontes: Álbuns Sonoros Nacionais

BOLHA, A. **Um Passo a Frente**. Rio de Janeiro: Continental, p1973. 1 disco sonoro (41:14 min).

CÔRTEZ, Lula; RAMALHO, Zé. **Paêbirú**: caminho da montanha do sol. Recife: Rozenblit; Abrakadabra, p1975. 1 disco sonoro (55:30 min). 1 encarte.

DIA, Som Nosso de Cada. **Snegs**. São Paulo: Continental, p1974. 1 disco sonoro.

DUPRAT, Rogério. **A banda tropicalista do Duprat**. São Paulo: Philips Records, p1968. 1 disco sonoro. (34:25 min).

FÁBIO. **Lindo Sonho Delirante, O Reloginho**. Rio de Janeiro: RCA Victor, p1968. 1 disco sonoro.

GIL, Gilberto. **Gilberto Gil** (ou Frevo Rasgado). São Paulo: Philips Records; Universal Music, p1968. 1 disco sonoro (46:22 min).

LEAL, Adalto Bento. **Cantando o Sete**. Goiânia: Concertoria p2017. 1 disco sonoro.

MUTANTES, Os. **Os Mutantes**. São Paulo: Polydor Records, p1968. 1 disco sonoro (36:01 min).

PERFUME AZUL DO SOL. **Nascimento**. São Paulo: Gravações Chantecler Ltda, p1974. 1 disco sonoro.

SOLTA, Língua. **Sutiã negro**. Rio de Janeiro: Havai, p1984. 1 disco sonoro.

SPECTRUM. **Geração bendita**. Rio de Janeiro: Estúdios Todamérica, p1971. 1 encarte.

TROPICALIA ou Panis et Circensis. **Tropicália ou Panis et Circensis**. São Paulo: Philips Records, p1968. 1 disco sonoro (38:38 min).

VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso**. São Paulo: Philips Records; Universal Music, p1968. 1 disco sonoro (34:54 min).

VON, Ronnie. **Ronnie Von**. São Paulo: Polydor Records, p1968. 1 disco sonoro.

ZÉ, Tom. **Grande Liquidação**. Recife: Rozenblit, p1968. 1 disco sonoro (36:36 min).

Fontes: Álbuns Sonoros Internacionais

BEATLES, The. **Rubber Soul**. Londres: Parlophone, p1965. 1 disco sonoro (35:50 min).

_____. **Revolver**. Londres: Parlophone, p1966. 1 disco sonoro (35 min).

_____. **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**. Londres: Parlophone, p1967. 1 disco sonoro (39:42 min).

COMPANY, Big Brother & the Holding. **Big Brother & the Holding Company**. Estados Unidos da América: Mainstream Records, p1967. 1 disco sonoro.

CREAM. **Disraeli Gears**. Londres: Reaction, p1967. 1 disco sonoro.

DOORS, The. **The Doors**. Estados Unidos da América: Elektra Records, p1967. 1 disco sonoro (44:48 min).

EXPERIENCE, The Jimi Hendrix. **Are You Experienced**. Estados Unidos da América: Track Records; Barclay Records; Polydor; Reprise Records, p1967. 1 disco sonoro (40:12 min).

FLOYD, Pink . **The Piper at the Gats of Dawn**. Londres: Columbia; EMI, p1967. 1 disco sonoro (41:52 min).

WHO, The. **The Who Sell Out**. Londres: Track Records, p1967. 1 disco sonoro (37:23 min).

Fontes: Imagens em Movimento

O SOM DO VINIL: Ronnie Von – Ronnie Von: 1968. Direção: Darcy Burger. Apresentação e Pesquisa: Charles Gavin. Rio de Janeiro: Globosat; Canal Brasil, 2011.

Programa Televisivo, Vídeo 02 (12:30 min), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7LgzlOafcWg&t=1s>>. Acesso em: 5 jul 2018.

APÊNDICES

Apêndice A - Questões sugeridas para os participantes da pesquisa

Como você descreve o período em que surgiu o movimento da psicodelia brasileira em meio à ditadura militar?

A psicodelia surgiu nos Estados Unidos, no Brasil o movimento psicodélico seguia os padrões ditados pelos norte-americanos?

Os hippies foram os maiores propagadores e disseminadores da onda psicodélica mundial. Até que ponto no Brasil a juventude hippie e as comunidades alternativas incorporaram o ideal *anti-establishment* norte-americano?

O movimento hippie surgiu na Califórnia em 1967, esse movimento chegou com um pouco de atraso ao Brasil devido à distância geográfica. Com isso, os músicos e artistas brasileiros recebiam as novidades musicais com certo atraso, isso contribuiu também para que o cenário da psicodelia brasileira fosse de certa forma diferente dos norte-americanos?

O movimento de psicodelia brasileira surgiu em várias partes do Brasil, primeiramente nos estados do eixo Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. No Nordeste o movimento também obteve grande êxito, principalmente em Pernambuco e Bahia. Como você descreve a cena underground da psicodelia nos estados precursores e também no resto do país?

O cenário underground da psicodelia brasileira revelou grandes artistas e bandas. Sabemos que a grande maioria não obteve o mesmo reconhecimento que nomes consagrados, como Secos & Molhados, Mutantes e Som Imaginário. Será que esse “anonimato” ou não reconhecimento desses personagens foi fruto da valorização de uns em detrimento de outros?

A oposição a cultura da época pode ter influenciado para que os artistas do cenário underground da psicodelia brasileira não obtivessem êxito em suas carreiras? Esses artistas foram deixados de lado e/ou esquecidos pelo cenário musical brasileiro daquela época?

Você acredita que atualmente tem havido o resgate da memória e da história dos artistas que participaram do cenário underground da psicodelia brasileira? Lembrando que os LPs desses artistas têm sido relançados por gravadoras brasileiras e estrangeiras.

Para você, por que o underground da psicodelia brasileira ficou esquecido e de certa forma foi marginalizado por grande parte da sociedade brasileira daquela época?

Por que bandas com qualidade sonora, músicos virtuosos e composições maravilhosas não eram divulgadas pela grande mídia e conhecidos da grande massa nas décadas de 1960 e 1970?

Apêndice B - Entrevista realizada com o músico Arnaldo Brandão (A Bolha) em 15/03/2019

Como você descreve o período em que surgiu o movimento psicodelia brasileira em meio à ditadura militar?

Caótico.

A psicodelia surgiu nos Estados Unidos, no Brasil o movimento psicodélico seguia os padrões ditados pelos norte-americanos?

A psicodelia que eu e A Bolha seguíamos era inglesa.

Os hippies foram os maiores propagadores e disseminadores da onda psicodélica mundial. Até que ponto no Brasil a juventude hippie e as comunidades alternativas incorporaram o ideal anti-*establishment* norte-americano?

Sim, incorporamos o ideal antissistema, inclusive nas três correntes em que ele se dividiu: Uma ligada à natureza, outra ligada ao ativismo político e mais uma, ligada ao desbunde.

O movimento hippie surgiu na Califórnia em 1967, esse movimento chegou com um pouco de atraso ao Brasil devido à distância geográfica. Com isso, os músicos e artistas brasileiros recebiam as novidades musicais com certo atraso, isso contribuiu também para que o cenário da psicodelia brasileira fosse de certa forma diferente dos norte-americanos?

Acredito que sim.

O movimento de psicodelia brasileira surgiu em várias partes do Brasil, primeiramente nos estados do eixo Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. No Nordeste o movimento também obteve grande êxito, principalmente em Pernambuco e Bahia. Como você descreve a cena underground da psicodelia nos estados precursores e também no resto do país?

No resto do país não sei, mas no Rio de Janeiro apesar do apoio de boa parte da juventude recebíamos porrada da direita e da esquerda.

O cenário underground da psicodelia brasileira revelou grandes artistas e bandas. Sabemos que a grande maioria não obteve o mesmo reconhecimento que nomes consagrados, como Secos & Molhados, Mutantes e Som Imaginário. Será que esse “anonimato” ou não reconhecimento desses personagens foi fruto da valorização de uns em detrimento de outros?

O anonimato de certas bandas em parte foi fruto da valorização de uns em detrimento de outros, em parte da repressão violenta que sofríamos em parte do excesso de drogas.

A oposição a cultura da época pode ter influenciado para que os artistas do cenário underground da psicodelia brasileira não obtivessem êxito em suas carreiras? Esses artistas foram deixados de lado e/ou esquecidos pelo cenário musical brasileiro daquela época?

Sim, o preconceito era muito grande, éramos chamados de alienados.

Você acredita que atualmente tem havido o resgate da memória e da história dos artistas que participaram do cenário underground da psicodelia brasileira? Lembrando que os LPs desses artistas têm sido relançados por gravadoras brasileiras e estrangeiras.

Acredito que o que cai no esquecimento acabou virando novidade.

Para você, por que o underground da psicodelia brasileira ficou esquecido e de certa forma foi marginalizado por grande parte da sociedade brasileira daquela época?

Preconceito, repressão e burrice.

Porque bandas com qualidade sonora, músicos virtuosos e composições maravilhosas não eram divulgadas pela grande mídia e conhecidos da grande massa nas décadas de 1960 e 1970?

Aí você tem que perguntar para grande mídia, Torquato Neto tinha uma coluna num jornal de grande mídia e nos elogiou algumas vezes, e Nelson Mota também. Na primeira edição da Revista Rolling Stones, na época bastante underground, tem uma entrevista de 3 páginas com A Bolha.

Apêndice C – Entrevista realizada com a cineasta Katia Mesel em 29/05/2019

Como você descreve o período em que surgiu o movimento da psicodelia brasileira em meio à ditadura militar?

Primeiro que tudo, não considero um movimento da psicodelia brasileira, nesse momento (fins de 60 e 70), pelo menos o que ocorreu aqui em Pernambuco, Paraíba, foram músicos independentes, pequenas bandas que começaram a pesquisar sons mais experimentais, com instrumentos criados, com uma nova sonoridade. Experimentando novos materiais, velhos materiais ou instrumentos de uma outra forma.

A psicodelia surgiu nos Estados Unidos, no Brasil o movimento psicodélico seguia os padrões ditados pelos norte-americanos?

Seguia os “padrões ditados pelos norte-americanos” isso não faz o menor sentido, não tínhamos manifestos ou manuais, eram encontros empíricos de músicos, compositores, que nunca se reproduziam, a música não era escrita, as vezes gravadas em k7. As pessoas se frequentavam, iam na casa das outras pra ouvir um disco novo, tirar um som, muito despretensiosamente. Havia os encontros com músicos de fora, mas como o prazer de fazer um som.

Os hippies foram os maiores propagadores e disseminadores da onda psicodélica mundial. Até que ponto no Brasil a juventude hippie e as comunidades alternativas incorporaram o ideal *anti-establishment* norte-americano?

Era na realidade uma busca pela liberdade, já que não estávamos “tocando nas rádios e não tínhamos chefe para obedecer. Essa onda libertária mundial era justamente uma quebra de padrões ditados por quem fosse. A psicodelia era uma das facetas. Fazíamos uma imersão nas músicas de raiz (ciranda, maracatu, caboclinho, emboladores, pastoril, aboiadores, bandas de pífano), músicas de protesto, dodecafônicas, clássicas, indígenas, e fazíamos o mix conforme o “mood”. Teve uma época inclusive que Lula Côrtes, Flaviola e Robertinho de Recife estavam musicando os Salmos. Por prazer.

O movimento hippie surgiu na Califórnia em 1966, esse movimento chegou com um pouco de atraso ao Brasil devido à distância geográfica. Com isso, os músicos e artistas brasileiros recebiam as novidades musicais com certo atraso, isso contribuiu também para que o cenário da psicodelia brasileira fosse de certa forma diferente dos norte-americanos?

Esse termo inclusive foi dado anos depois, acho que nominando PAÊBIRU como rock psicodélico, Paulo Klein (filme O Mago das Artes - Lula Côrtes) compara a Pink Floyd nordestino, e afirma que esse som nunca tinha sido feito no eixo. A psicodelia interior extrapolava para a música. Claro que ouvíamos os hits ingleses e americanos, como os brasileiros e transitávamos pelo popular, como a ciranda, o xangô, a capoeira, os frevos, o

maracatu. Mas esse atraso que você fala é muito relativo, recebemos o primeiro LP de Jimmy Hendrix, quando foi lançado, um amigo de Londres mandou de presente. Tinha romaria na casa da gente para escutar.

Por que bandas com qualidade sonora, músicos virtuosos e composições maravilhosas não eram divulgadas pela grande mídia e conhecidos da grande massa nas décadas de 1960 e 1970?

Por que não estavam interessados em seguir padrões, modismos ou pagar para estar nas rádios. Estávamos interessados na liberdade sonora, nas novas sonoridades, nos encontros e trocas. Mas o que me lava o peito é saber que Paêbiru, produzido por mim, desde os ensaios, ao aluguel de equipamentos, ao espaço da casa de meus pais, a comida, transporte, conselhos, produção gráfica, hoje é percebido como uma joia rara da produção musical mundial, pirateado em diversos países, e conceituado pela Revista Rolling Stone, como LP (álbum duplo) mais caro do país. O que posso dizer é que a grande mídia foi muito burra em não nos dar ouvidos.

Observação: eu falo no plural, me incluindo, mesmo sem tocar nenhum instrumento, porque fui o elemento catalizador necessário para tornar sonho em realidade. Eram sons excepcionais, alucinantes, que rolavam, fluíam, e se perdiam na leveza da noite ou da madrugada ou do dia, Não havia hora certa para música, havia o local certo e certo, a casa de Katia e Lula, na verdade de meus pais. Me incomodava imensamente que outras pessoas não compartilhassem com essa magia sonora então, como meu pai era amigo do dono da Rozenblit, tomei coragem e fiz um orçamento para mil cópias do Satwa. Vimos que era viável e presenteamos o mundo com essas sonoridades.

Apêndice D – Entrevista realizada com o músico Lailson de Holanda em 07/03/2019

Como você descreve o período em que surgiu o movimento da psicodelia brasileira em meio à ditadura militar?

A Psicodelia surge independente da ditadura militar. Ela é o resultado do “baby boom” do pós-guerra, que fez com que a juventude fosse a faixa etária majoritária no planeta entre 1945 e 1975. Em 1965, essa geração estava iniciando sua segunda década e o desencanto com a geração anterior, responsável por duas guerras mundiais e pelo risco de um holocausto nuclear, levou à busca de novas alternativas existenciais, pacifistas e que procuravam uma nova abordagem filosófica diferente da proposta judaico-cristã. Com as novas pesquisas sobre drogas que poderiam alterar a percepção sensorial, grande parte da juventude mundial buscou um modo de vida alternativo e a música, principalmente o *rock androll* atuou como principal manifestação dessa nova cultura. No Brasil, isso não foi diferente, considerando que a maior influência cultural no país era a cultura norte-americana e inglesa.

A psicodelia surgiu nos Estados Unidos, no Brasil o movimento psicodélico seguia os padrões ditados pelos norte-americanos?

Não exatamente. Nos EUA havia uma luta contra o alistamento militar obrigatório para a guerra do Vietnam e no Brasil não se podia fazer uma manifestação declaradamente antiditatorial contra o governo, havia censura à imprensa e tudo tinha que ser dito de maneira velada. A atitude de rebeldia, porém, era semelhante. A revolta contra “O Sistema” era, ao mesmo tempo, clara e confusa, pois estávamos nos tempos do “Milagre Brasileiro” e a sociedade de consumo se estabelecia. Mas havia um desejo de maior liberdade existencial e de experimentação.

Os hippies foram os maiores propagadores e disseminadores da onda psicodélica mundial. Até que ponto no Brasil a juventude hippie e as comunidades alternativas incorporaram o ideal anti-*establishment* norte-americano?

No Brasil não havia uma conscientização política do movimento hippie, havia apenas a curiosidade pelo modo hedonista de ser, principalmente no que era relativo ao consumo de drogas psicoativas e à liberdade sexual. Jerry Rubin, Timothy Leary, Abbie Hoffmann, Allen Ginsberg, não eram nomes familiares à maioria dos jovens brasileiros. As referências culturais chegavam muito mais pelas músicas dos Beatles, Rolling Stones, Bob Dylan e outros e como estavam em outro idioma, não influenciavam diretamente a maior parte das pessoas. O visual, a atitude e o descomprometimento com a sociedade burguesa eram mais importantes na construção do pensamento alternativo. A página “Underground” de Luís Carlos Maciel, no Pasquim, era um dos poucos locais onde se podia saber o que se passava na cultura psicodélica mundial no início dos anos 70.

O movimento hippie surgiu na Califórnia em 1967, esse movimento chegou com um pouco de atraso ao Brasil devido à distância geográfica. Com isso, os músicos e artistas brasileiros recebiam as novidades musicais com certo atraso, isso contribuiu também para que o cenário da psicodelia brasileira fosse de certa forma diferente dos norte-americanos?

Sem dúvida. Um bom termo de comparação é ver como o mesmo movimento foi encarado pelo governo ditatorial soviético e pelo governo ditatorial brasileiro. Cantar músicas em inglês

na URSS era apoiar o inimigo, celebrar seu idioma e sua cultura. No Brasil, não era nada demais, apenas um modismo. Uma das principais razões para o movimento “*underground*” nos EUA era a recusa em participar de uma guerra de invasão, promovida por um país belicoso desde a sua fundação. No Brasil, o serviço militar era obrigatório e só se escapava dele com algum “pistolão” para se conseguir um “jeitinho”. Em relação às músicas, é óbvio que a distância geográfica e cultural, num mundo sem Internet, provocava um atraso. No Brasil, 1969 aconteceu musicalmente em 1973.

O movimento de psicodelia brasileira surgiu em várias partes do Brasil, primeiramente nos estados do eixo Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. No Nordeste o movimento também obteve grande êxito, principalmente em Pernambuco e Bahia. Como você descreve a cena underground da psicodelia nos estados precursores e também no resto do país?

Se formos falar da questão da mídia, o grande problema é que a cultura brasileira foi sempre dominada pelo eixo Rio-São Paulo-Minas, que eram os estados com maior presença cultural e econômica, principalmente pelo fato do Rio de Janeiro ter sido a capital federal até 1960. Em Pernambuco havia a Gravadora Rozenblit, mas que havia tido seu auge nos anos 50/60. A chegada das grandes redes televisivas, como a Globo, modificaram completamente o cenário profissional e cultural dos estados brasileiros, pois passaram a impor um modelo onde a realidade sudestina se afirmava como dominante e as outras eram, de certa forma, caricaturadas. Um artista, para fazer sucesso, tinha que ir gravar no Rio ou São Paulo, como Fagner, Ednardo, Raul Seixas, Caetano, Gil e tantos outros. Fora desses estados, a mídia nacional não dava importância ao que era produzido localmente, por mais inovador ou criativo que fosse.

O cenário underground da psicodelia brasileira revelou grandes artistas e bandas. Sabemos que a grande maioria não obteve o mesmo reconhecimento que nomes consagrados, como Secos & Molhados, Mutantes e Som Imaginário. Será que esse “anonimato” ou não reconhecimento desses personagens foi fruto da valorização de uns em detrimento de outros?

Como disse no parágrafo anterior, tudo isso foi fruto da dominação comercial/cultural do eixo RJ-SP-MG, com a Bahia funcionando como um apêndice e celeiro de produção. Historicamente, a Bahia sempre esteve mais ligada a esse eixo do que à realidade do Nordeste e do Norte do Brasil. Quem se submeteu às regras do mercado, conseguiu algum sucesso. Quem não fez isso, passou a ser um elemento “*cult*” na História.

A oposição a cultura da época pode ter influenciado para que os artistas do cenário underground da psicodelia brasileira não obtivessem êxito em suas carreiras? Esses artistas foram deixados de lado e/ou esquecidos pelo cenário musical brasileiro daquela época?

Não por questões políticas-ideológicas, foi muito mais uma questão de mercado. A retórica de “músicas de protesto” era território da MPB de Elis Regina, Sérgio Ricardo e outros. Os artistas da Psicodelia estavam mais interessados nas propostas de liberdade existencial e expansão mental que nas questões políticas imediatas, com raras exceções, claro. Dos artistas pernambucanos daquela época, apenas Alceu Valença, que tinha uma proposta comercial mais elaborada com a inclusão de um regionalismo que mesclava o popular com poetas como Ascenço Ferreira e que levou os músicos da cena underground profissionalmente para o Rio,

conseguiu atingir um sucesso nacional. Lula Côrtes, apesar do seu imenso potencial criativo, não se revelou um produto comercial rentável para as gravadoras, assim como o antigo Tamarineira Village, que teve até que mudar seu nome para Ave Sangria, considerado mais palatável pelos produtores cariocas. Mas que, mesmo assim, não tinha uma proposta comercial bem organizada e orientada e não conseguiram atingir os objetivos do mercado.

Você acredita que atualmente tem havido o resgate da memória e da história dos artistas que participaram do cenário underground da psicodelia brasileira? Lembrando que os LPs desses artistas têm sido relançados por gravadoras brasileiras e estrangeiras.

O que foi produzido entre 1971-1975 foi de uma riqueza criativa impressionante. Propostas inovadoras como Satwa e Paêbiru e propostas de releitura da realidade cotidiana como as feitas por Marconi Notaro ou o Ave Sangria, resultaram em obras ímpares que, no entanto, não foram absorvidas pela cultura de massa por não estarem dentro dos padrões comerciais da época e nem aparecerem em programas de rede nacionais. Apenas no início do século XXI essas obras passaram a ter um reconhecimento no exterior pois, daquele ponto de vista, eram todas brasileiras e de um determinado período, e não obras pernambucanas, baianas, gaúchas, paulistas ou outras denominações regionais.

Para você, por que o underground da psicodelia brasileira ficou esquecido e de certa forma foi marginalizado por grande parte da sociedade brasileira daquela época?

Por tudo isso que coloquei acima. Questões de mercado, de preconceitos regionais, preconceitos culturais, falta de um mercado organizado de produção que pudesse orientar jovens, a maioria oriunda da classe média baixa ou da classe operária, sem experiência comercial no ramo musical.

Por que bandas com qualidade sonora, músicos virtuosos e composições maravilhosas não eram divulgadas pela grande mídia e conhecidos da grande massa nas décadas de 1960 e 1970?

O modelo de mercado determinava o que deveria fazer sucesso. Hoje em dia, isso não mudou. Enquanto Pablo Vittar, Anitta, JojoTodynho e dezenas de bandas de pagode e axé fazem relativo e efêmero sucesso, muita coisa boa pode estar sendo produzida mas que só saberemos daqui a quinze ou vinte anos. Tudo se resume nisso: não existe e não existiu um verdadeiro mercado cultural no Brasil onde produtores, empresas e artistas possam viver dignamente e com o devido respeito profissional.

Apêndice E - Entrevista realizada com o jornalista Nelio Rodrigues em 22/11/2018

Como você descreve o período em que surgiu o movimento da psicodelia brasileira em meio à ditadura militar?

R: Curiosamente, embora os jovens cabeludos, roqueiros fossem uma “ameaça” a manutenção dos padrões sociais conservadores e por isso mesmo tivessem, aos olhos da ditadura militar, algo de subversivo, o rock não foi especialmente perseguido pelas autoridades. Até porque não entendiam nada de psicodelia, não conseguiam entender as letras das músicas, nem sempre sutis, então o rock rolou apesar de tudo.

A psicodelia surgiu nos Estados Unidos, no Brasil o movimento psicodélico seguia os padrões ditados pelos norte-americanos?

R: O conceito de psicodelia é um só em qualquer parte. Os hippies foram os maiores propagadores e disseminadores da onda psicodélica mundial.

Até que ponto no Brasil a juventude hippie e as comunidades alternativas incorporaram o ideal anti-*establishment* norte-americano?

R: O movimento no Brasil foi muito mais tímido. Alguns grupos tentaram, mas isoladamente, nada grandioso.

O movimento hippie surgiu na Califórnia em 1967, esse movimento chegou com um pouco de atraso ao Brasil devido à distância geográfica. Com isso, os músicos e artistas brasileiros recebiam as novidades musicais com certo atraso, isso contribuiu também para que o cenário da psicodelia brasileira fosse de certa forma diferente dos norte-americanos?

R: Sim, as novidades chegavam com um pouco de atraso, mas não muito, dependendo da região. O problema é que o Brasil era muito conservador e o rock só atingia uma parcela pequena da população. Então, não há muita comparação do que ocorreu aqui e com o que ocorreu nos Estados Unidos.

O movimento de psicodelia brasileira surgiu em várias partes do Brasil, primeiramente nos estados do eixo Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. No Nordeste o movimento também obteve grande êxito, principalmente em Pernambuco e Bahia. Como você descreve a cena underground da psicodelia nos estados precursores e também no resto do país?

R: Não havia muitas bandas de vícios verdadeiramente psicodélico, mesmo nas grandes capitais. Era como se existissem guetos. O rock psicodélico desenvolvia-se por aí, pelos guetos. Daí ser underground

O cenário underground da psicodelia brasileira revelou grandes artistas e bandas. Sabemos que a grande maioria não obteve o mesmo reconhecimento que nomes consagrados, como Secos & Molhados, Mutantes e Som Imaginário. Será que esse “anonimato” ou não reconhecimento desses personagens foi fruto da valorização de uns em detrimento de outros?

R: De modo geral, quem obteve mais sucesso foram as bandas com mais visibilidade e/ou com material (músicas) mais comerciais, mas assimiláveis. Os Mutantes, além de serem uma das melhores e mais importantes bandas brasileiras, tiveram a chancela de Caetano e Gil. O Som Imaginário não teve o mesmo sucesso dos Mutantes, embora tivesse a chancela de Milton Nascimento. O Secos & Molhados basicamente não tinha nada de psicodélico. Agora, as bandas mais ousadas, mais experimentais não tinham muita chance de sucesso no Brasil. Não tinham apoio das gravadoras, quase não apareciam na TV, não tinham canções radiofônicas, portanto não eram comerciais, e só uma parte menor do público roqueiro é que curtia. A Equipe Mercado, por exemplo, era ousada demais para os padrões comerciais brasileiros. Não tinham a menor chance e fizeram um trabalho genial, avançado para aqueles ouvidos pouco treinados.

A oposição a cultura da época pode ter influenciado para que os artistas do cenário underground da psicodelia brasileira não obtivessem êxito em suas carreiras? Esses artistas foram deixados de lado e/ou esquecidos pelo cenário musical brasileiro daquela época?

R: De certa forma isso está respondido aí em cima.

Você acredita que atualmente tem havido o resgate da memória e da história dos artistas que participaram do cenário underground da psicodelia brasileira? Lembrando que os LPs desses artistas têm sido relançados por gravadoras brasileiras e estrangeiras.

R: Sim, tem havido. E até mesmo um reconhecimento em relação a certos trabalhos. Mais falta muito.

Para você, por que o underground da psicodelia brasileira ficou esquecido e de certa forma foi marginalizado por grande parte da sociedade brasileira daquela época?

R: É por preguiça em relação à pesquisa, conformidade com o que já havia sido dito e falta de conhecimento. Por isso, durante muitos anos, a visão que se tem (ou que se tinha) do rock no Brasil era que só existira a jovem guarda, o Raul Seixas, a Rita Lee, o Erasmo Carlos, o Secos e Molhados e Os Mutantes. Não se conhecia muito mais além disso.

Por que bandas com qualidade sonora, músicos virtuosos e composições maravilhosas não eram divulgadas pela grande mídia e conhecidos da grande massa nas décadas de 1960 e 1970?

R: Isso também me parece já respondido.

Apêndice F – Entrevista realizada com o músico Pedro Baldanza (Som Nosso de Cada Dia) em 05/08/2018

Era um período nebuloso onde as novas tendências culturais que a floravam no mundo eram mantidas sufocadas pelo regime militar, mesmo assim vasavam algumas notícias sobre a cultura e a contra cultura que dava os seus primeiros passos através da música e do movimento hippie nos países mais avançados da época.

Não diria enfaticamente que o movimento psicodélico começou nos EEUU, acredito que ele a florou em vários pontos do planeta, movido pela necessidade de expressão dos jovens que se rebelavam aos milhares aos padrões impostos pela sociedade pós-guerra que com sua rigidez criava bolsões de inconformados jovens com toda aquela repressão social e política. Os padrões obedeciam os mesmos princípios de negação dos antigos valores e a necessidade de criar novas formas de expressão tanto na música como na pintura e nas manifestações artísticas do teatro etc e etc.

Concordo que esses jovens chamados hippies de uma forma geral revolucionaram os costumes e influenciaram com sua nova visão das artes todo um comportamento da época.

A falta de acesso nos tempos americanos se deve aos fatos que já descrevi (repressão militar cultural), um medo de que essa influência pudesse desestabilizar as normas vigentes apoiadas pela sociedade da época, completamente em desacordo com essas novas tendências. Os músicos e artistas em geral sabiam dessas novas tendências, a dificuldade estava na tentativa de expor em seus trabalhos as mesmas.

Mesmo assim a influência é notada no movimento de rock progressivo brasileiro e também na Tropicália que ficou mais notadamente na mídia e mudou muitas tendências da época.

O público em geral é que demorou para entender o que estava acontecendo e de uma certa forma por culpa da desinformação da época acabou misturando tudo numa grande salada e rsrsrsr o resto é história. Eu vivia na época em São Paulo e pude acompanhar de uma certa forma todo o movimento musical e artístico que a Psicodelia proporcionou e posso dizer que era muito difícil mas muito criativo e cheio de alternativas.

As notícias sobre outros núcleos de atividades artísticas psicodélicas ficavam por conta dos contatos que se fazia com o povo de outras cidades, ao menos no meu caso que fazia *rock* progressivo e ficava recluso em sala de ensaio desenvolvendo os temas.

Num país como o nosso onde a Mídia tem um poder massacrante é claro que vários grupos foram esquecidos em detrimento a poucos, você mesmo se refere a três dos ícones que a Mídia quis manter como referência de toda uma época! Faziam partes eram apenas a célula aceita pelos jornais e críticos da época.

Com isso muitas bandas se desfizeram e muitos artistas perderam a oportunidade de serem conhecidos e respeitados como deveriam ter sido. É como se o espaço fosse pequeno para acomodar todos os interesses, muitos empresários inescrupulosos num jogo de poder com os grandes grupos que com o tempo se transformou nesse lixo que aí está.

A Internet veio como um sopro de esperança para o resgate dessa época tão criativa e conturbada da nossa cultura. O número de jovens que buscam informações a respeito do movimento como um todo é maravilhoso. Tenho muito mais fãs atualmente do que tinha na

época rrsrsrs, sinal de que estão resgatando as histórias e com isso dando o verdadeiro sentido dos trabalhos que continuam atemporais como é a Psicodelia !!

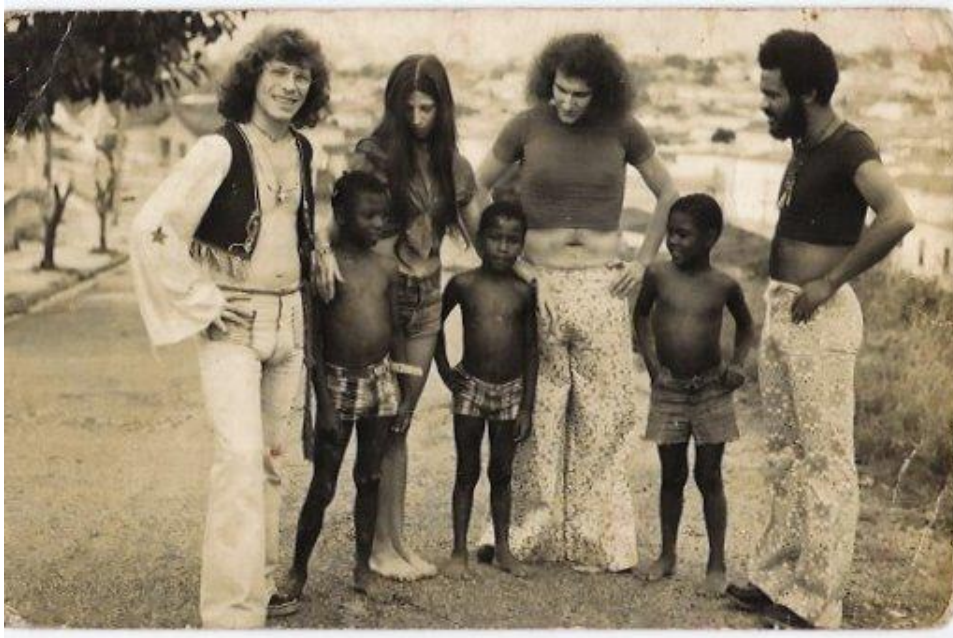
Acho que já respondi isso! As dificuldades eram imensas Não se tinha apoio dos empresários que não acreditavam, tínhamos também a repressão cultural que impedia apresentações agendadas de shows um dia antes, o que nos fazia contrair dívidas com toda a estrutura técnica e inviabilizavam novos trabalhos, enfim uma gama de dificuldades que só mesmo a força da arte conseguiu manter acesa a chama.!!

Esse é o depoimento de Pedro Baldanza um musico de 65 anos que viveu e trabalhou nessa época com muito entusiasmo e um tanto alheio aos acontecimentos ao redor.Participei do Som Nosso De Cada Dia, produzi e gravei Perfume Azul do Sol e vivi intensamente todas as experiencias lisérgicas a que tive acesso.A nossa imprensa nossos críticos e Mídia não tinham o profissionalismo e a visão dos americanos e ingleses na época e demoraram a enxergar que o Mundo havia mudado e perderam a oportunidade de fazer dos nossos movimentos tomarem forma profissional e atravessar as fronteiras com mais facilidade!! E não apenas a bossanova. Espero que esse depoimento te ajude!!Um grande abraço e obrigado pela deferência.

ANEXOS

Anexo A – Fotos e imagens da banda Som Nosso de Cada Dia

Ilustração 24 – Manito, Pedrão Baldanza e Pedrinho Batera



Fonte: MURO DO CLASSIC ROCK, 2011.

Ilustração 25 - Pedrão Baldanza, Manito (ao centro) e Pedrinho Batera



Fonte: LETRAS, 2018.

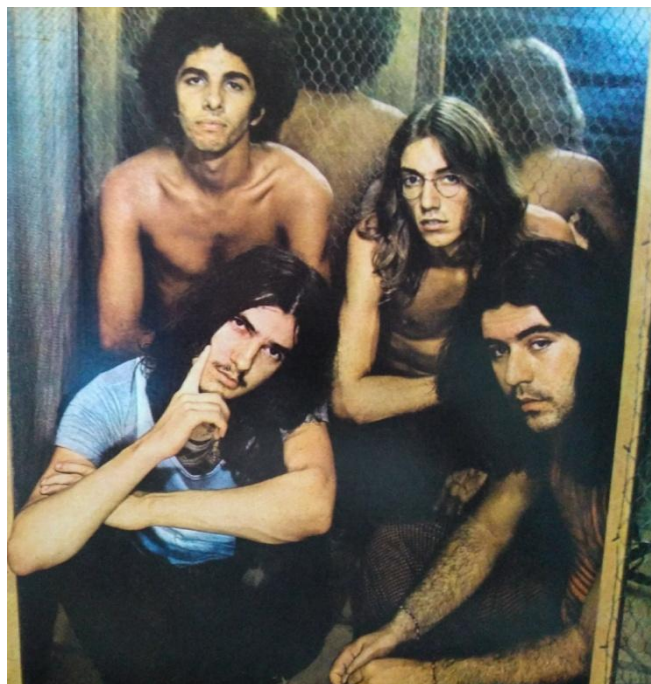
Anexo B – Fotos e Imagens da banda A Bolha

Ilustração 26 – A Bolha: Encarte do álbum *Um Passo a Frente* (1973)



Fonte: BOLHA, A. 1973. Encarte.

Ilustração 27 – A Bolha: Encarte do álbum *Um Passo a Frente* (1973)



Fonte: BOLHA, A. 1973. Encarte.

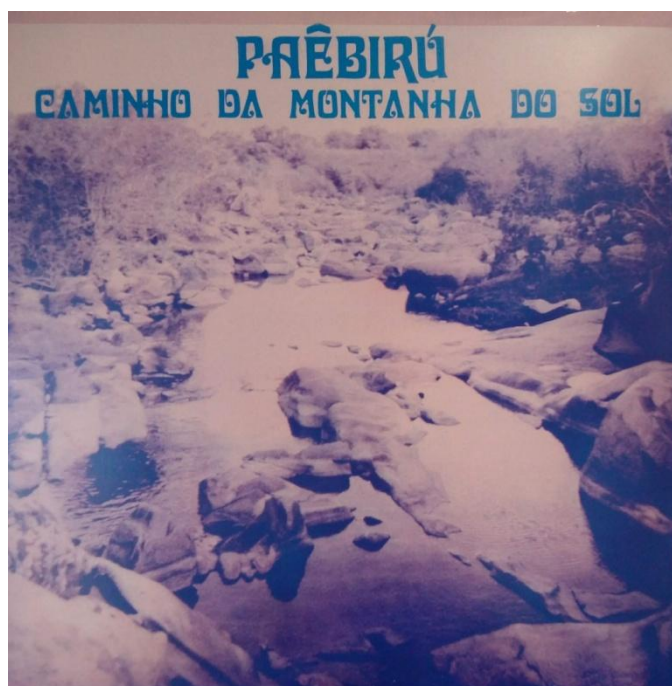
Anexo C– Fotos e imagens de Lula Côrtes e Zé Ramalho

Ilustração 28 – Zé Ramalho e Lula Côrtes (1974)



Fonte: CÔRTEES; RAMALHO, 1975, Encarte.

Ilustração 29 – Vista panorâmica das Itacoatiaras do Ingá (1974)



Fonte: CÔRTEES; RAMALHO, 1975, Encarte.

Anexo D – Fotos e imagens da banda Língua Solta

Ilustração 30 – Banda Língua Solta



Fonte: Acervo pessoal de Almir Alexandre (2019).

Ilustração 31 – Banda Língua Solta



Fonte: Acervo pessoal de Almir Alexandre (2019).

Anexo E – Fotos e imagens de Adalto, Wanda e Mauricinho Hippie

Ilustração 32 – Mauricinho Hippie, Wanda e Adalto



Fonte: Acervo pessoal de Adalto Bento Leal (2019).

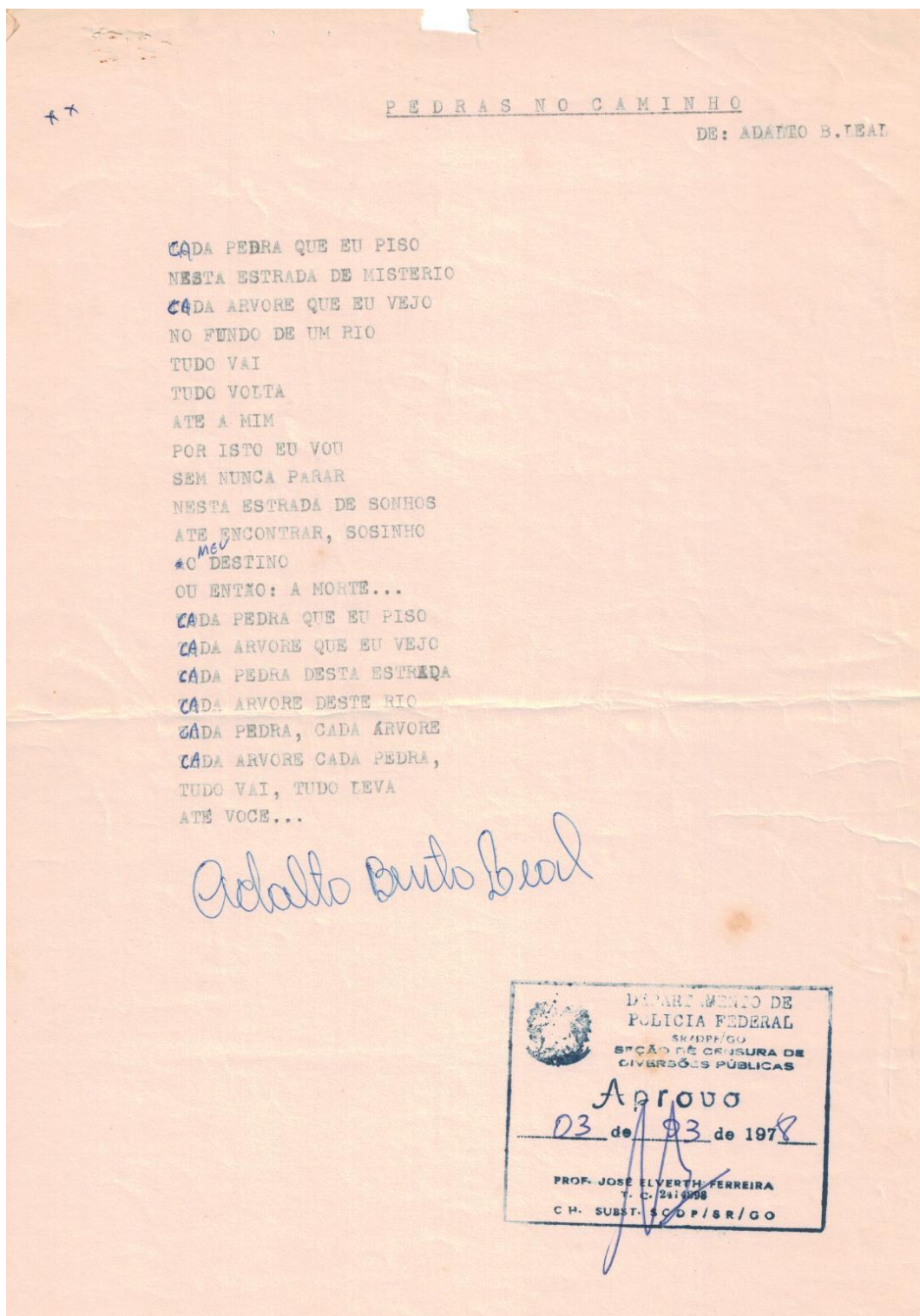
Ilustração 33 – Wanda e Adalto



Fonte: Acervo pessoal de Adalto Bento Leal (2019).

Anexo F –Fotografias de letras de música de Adalto Bento Leal com alterações da censura

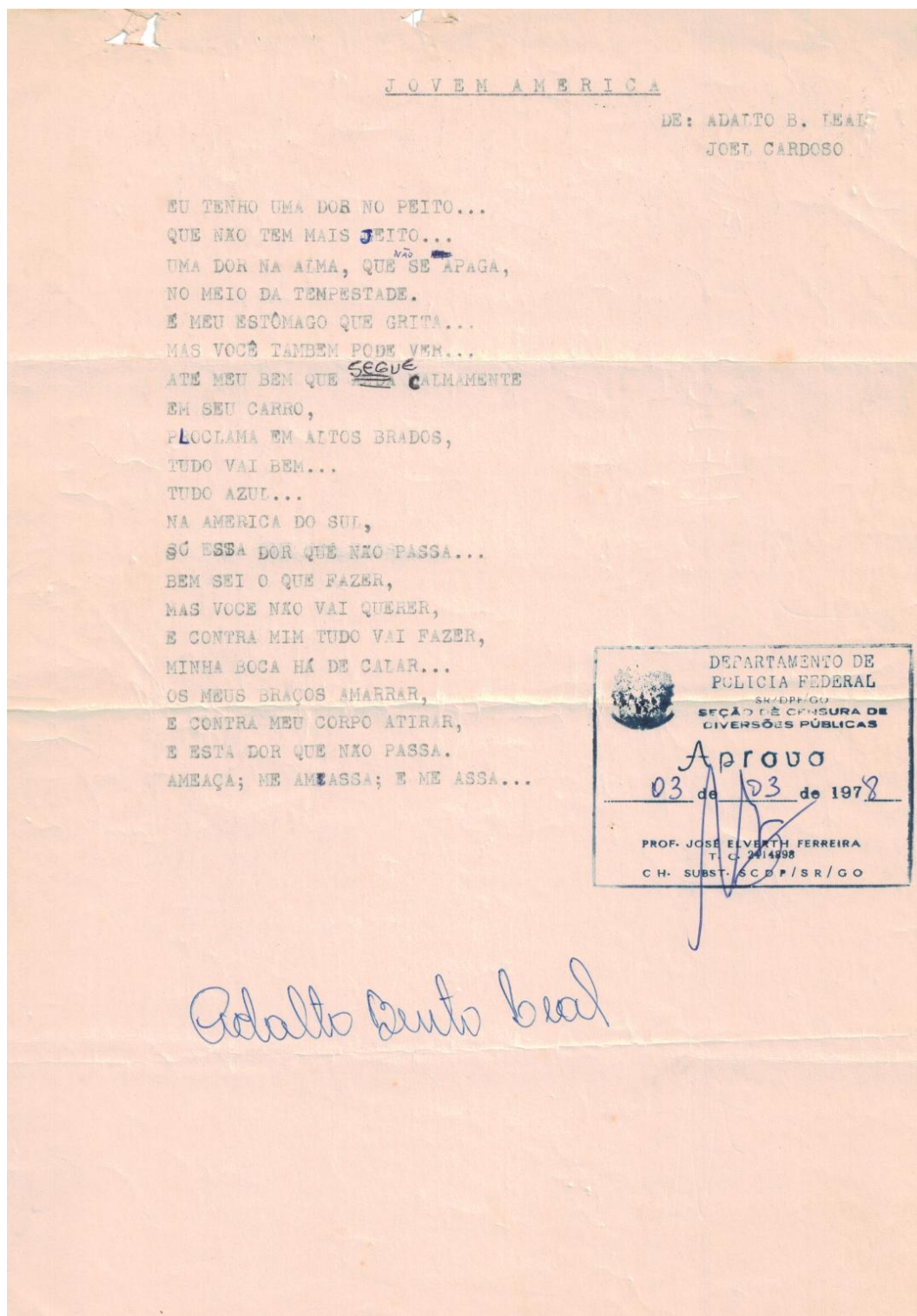
Ilustração 34 - Letra com Alterações da Censura (1978)



Fonte: Acervo pessoal de Adalto Bento Leal (2019)

Anexo G –Fotografias de letras de música de Adalto Bento Leal com alterações da censura

Ilustração 35 - Letra com Alterações da Censura (1978)



Fonte: Acervo pessoal de Adalto Bento Leal (2019)