



Sociedade e Cultura

ISSN: 1415-8566

brmpechincha@hotmail.com

Universidade Federal de Goiás

Brasil

Marques, Roberto

Seja moderno, seja marginal: engenhos e artimanhas da contracultura no Cariri

Sociedade e Cultura, vol. 11, núm. 2, julio-diciembre, 2008, pp. 191-198

Universidade Federal de Goiás

Goiânia, Brasil

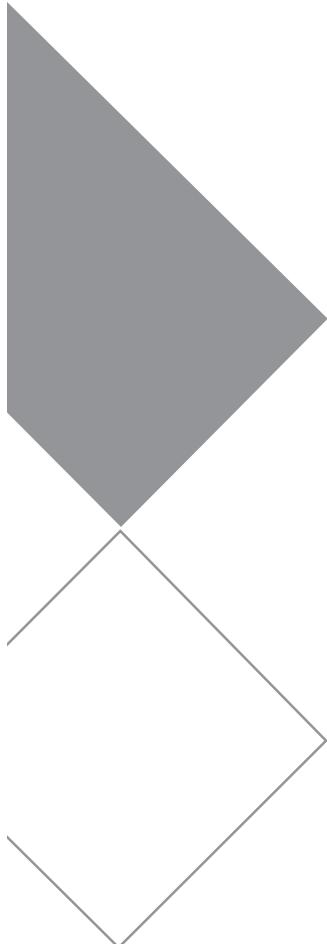
Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70311249006>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



# Seja moderno, seja marginal: engenhos e artimanhas da contracultura no Cariri<sup>1</sup>

ROBERTO MARQUES

Doutorando em Antropologia Cultural - UFRJ

Professor do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Regional do Cariri

enleio@yahoo.com.br

**Resumo** O artigo revisita a discussão sobre Memória e Identidade, discutindo como, no contexto contemporâneo, a multiplicação de projetos e a efetividade dos meios de deslocamentos de signos em larga escala dinamizam a idéia de fronteira, guardiães, bem como a pretensa polarização entre modernidade e tradição. Para tanto, analisa a produção de jovens artistas da década de 1970, em uma região ao sul do Ceará. Essa produção, inspirada nos ideais divulgados pela música popular de então, desloca as narrativas sobre a cidade e a região.

**Palavras-chave:** memória; Cariri; contracultura; tradição; modernidade.

## Introdução

O PRESENTE ARTIGO É FRUTO de um conjunto de entrevistas com artistas e produtores culturais da cidade de Crato, em uma região ao sul do Ceará chamada Cariri. A modificação das noções de arte, produção cultural e relações de pertença por esses jovens, entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, testemunharam o florescimento de alguns ideais e da estética da contracultura em um espaço longe da realidade urbana em que esse movimento<sup>2</sup> nasce e ganha significado (Marques, 2004; Marques, 2005).

Portanto, ao tempo que analisamos uma realidade espacialmente limitada, buscamos perceber como redes de relações e recepção instaladas no Brasil com o advento dos canais de comunicação e difusão em larga escala, desde as décadas de 1960 e 1970, medeiam as realidades locais com base na difusão nacional de um novo projeto de produção cultural.

Essa construção tensiona a aparente unidade a respeito da idéia de Nordeste (Albuquerque Jr., 1999), evidenciando como essa suposta realidade político-econômico-territorial é marcada, e construída, por jogos de forças errantes de acordo com a variedade de sentidos constantemente atualizados, as próprias características dos canais que a informa, bem como do momento da subjetivação, ou não, dessa identificação espacial por sujeitos específicos.

<sup>1</sup> Este artigo é fruto da comunicação homônima apresentada durante o Seminário Nordeste Contra Imagens: Sociabilidades em Trânsito, ocorrido no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, entre os dias 26 e 27 de setembro de 2006.

<sup>2</sup> Os argumentos aqui presentes foram desenvolvidos durante a pesquisa desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba-UFPB, intitulado A Pacifica Encruzilhada: Liberdade e Inovação social no Círculo da Cultura. Monografia de

Aqui, buscaremos descrever, portanto, os jogos de força envolvidos em um determinado momento da produção cultural na cidade do Crato nas décadas de 1970 e 1980 e perceber como essa descrição nos ajuda a refletir sobre as noções de memória, projeto e recepção, levando em consideração o modelo intelectual disponível e a variedade de projetos a que estavam submetidos os atores aqui descritos. Como tematizamos jovens artistas locais, a difusão de um modelo de arte ancorada na difusão da contracultura constitui um dos principais eixos de nossa análise.

## Aí já são outros 70!

Apesar da aparente uniformidade de significados em torno da noção de contracultura, sua definição e descrição de suas tensões não se constitui em um tema fácil. Uma prova disso, e talvez um dos motivos de tal dificuldade, é a gama e importânciade intelectuais a descrever esse evento desde sua primeira hora<sup>3</sup>.

Pereira (1986, p. 9) descreve-o como uma forma de protesto que

[...] Ainda que diferindo muito dos tradicionais movimentos organizados de contestação social [...] conseguia se afirmar, aos olhos do Sistema e das oposições [...] como um movimento profundamente catalisador e questionador, capaz de inaugurar para setores significativos da população [...] um modo de vida e uma cultura underground, marginal.

Medeiros (2004, p.18) descreve-o como “tentativas de novas sociabilidades, invenções do mundo” capitaneadas pela tríade: rock – droga – rebelião, tratando-se de um movimento eminentemente urbano, como atesta o autor:

Estourando primeiramente nos centros capitalistas avançados e como uma resistência juvenil, articulada como resistência à solicitação de cidadania do poder, concretizada na negação em participar das guerras de dominação, pelas quais não se sentia responsável, a revolta tomou as guitarras e as praças.

Fala-se, portanto, como nos ensina Matos (1981, p. 8), mais da “recusa de uma certa forma de existência social do que a impossibilidade material de subsistir nesta sociedade”. Revolta menos pela penúria e mais pela abundância. Abundância que requer “novas invenções de mundo” (Medeiros, 2004, p. 18).

Esse contexto, que impõe para o campo das artes uma importante missão, ultrapassa em muito os limites da música popular de então. Por outro lado, faz dela um de seus principais difusores, como nos ensinam Schwarz (1978), Hollanda, (1992) [1978] e Vasconcellos (1977)<sup>4</sup>.

Se as décadas de 1960 e 1970 caracterizam-se pela maturidade dos veículos publicitários e difusão da ideologia de uma nação unificada e moderna (Figueiredo, 1998; Ortiz, 1991), em tempos de deslocamentos de signos pelos canais de comunicação em larga escala é necessário compreender as redes de relação, e não menos importante, de recepção que possibilitaram a identificação em locais periféricos aos grandes centros urbanos com as vivências e acontecimentos de então.

Se a experimentação é uma das temáticas privilegiadas de então, seja compreendida como rompimentos com o espaço familiar<sup>5</sup>, seja pela Psicanálise<sup>6</sup> ou outros métodos de expansão da consciência (Velho, 1998; Medeiros, 2004), como corporificar essa experimentação em territórios profundamente marcados pelas relações de pessoalidade (Prado, 1997)? Como produzir a modernidade em meio a relações face-a-fafe, em que os significados expandidos a longa distância precisam ser mediados por corpos constantemente escrutinados por seus pares?

Portanto, para falar de contracultura no Cariri, é necessário que se revisite uma série de dizibilidades sobre o Nordeste, imagens que comunicam e tensionam as ditas identidades regionais em relação ao espaço nacional<sup>7</sup>.

Nacionalmente, o Cariri é reconhecido pela poesia de Patativa do Assaré, pelas romarias em torno do Padre Cícero e pelas músicas de Luiz Gonzaga. Como se pode perceber, a contracultura não se comunica em absoluto com esse conjunto de imagens vinculadas ao natural, ao imutável. Nelas, o Nordeste é o oposto da experimentação. Pensar, por exemplo, em *A Triste Partida*, poesia de Patativa

<sup>3</sup> Para uma leitura específica sobre o movimento de contracultura, sobretudo no Brasil. Schwarz, 1978a e 1978b; Vasconcelos, 1977; Campos, 1993 [1968]; Hollanda, 1992[1978]; Pereira, 1986; Napolitano, 1999; Villaça, 2004; Pimentel, 1994.

<sup>4</sup> Como nos ensina Hollanda (1992 [1978], p. 37): “(...) os jovens compositores de formação universitária irão lançar mão de artifícios poéticos na construção de suas letras, através do uso do fragmento e da alegoria, da intertextualidade e da própria referência à tradição literária brasileira. Nesse sentido, a dimensão poética da música popular deixa de estar no uso do ‘lirismo’, ou de se fazer segundo os padrões da poesia popular, para assumir uma dicção culta.” Por outro lado, a dimensão de *happening*, tão característica do teatro e das artes plásticas da época, era plenamente atingida nas apresentações de música popular, tendo em Caetano Veloso, Gal Costa, Mutantes, Jards Macalé e outros importantes representantes.

<sup>5</sup> Ponto longevo de Boris et Giscar, gravado no disco manifesto da transdisciplina pelos Mutantes em 1970, ex da Elas, de Caetano Veloso, gravado em 1969.

do Assaré cantada por Luiz Gonzaga em 1964, é pensar o homem que de tão identificado com sua terra, perde a si mesmo ao deslocar-se para um outro lugar.

A impertinência entre as dizibilidades sobre a contracultura como projeto mundial e a idéia de Nordeste reativo à modernidade (Albuquerque Jr., 1999) é o que torna a produção dos jovens artistas aqui tematizados um objeto cheio de potencialidades na observação das formas de identificação local em espaços fora do chamado eixo de produção cultural do país durante as décadas ora referidas<sup>8</sup>.

Em *A Vida dos Homens Infames*, Foucault (1992) nos diz só ser possível perceber a vida daqueles que estão “fora do discurso” por seus embates com o poder. Vamos, portanto, momentaneamente encarnar a presença desses jovens da década de 1970 no Cariri a partir de alguns embates. Diz um entrevistado:

O Crato é uma cidade que tem uma tradição histórica muito forte [...] passou muito tempo ostentando o título de ‘Cidade da Cultura’, fazendo disso o ponto alto da cidade [...] Então existia o Instituto Cultural do Cariri que era liderado por Dr. Borges, Lindemberg... Eram pessoas de idade, de 60 anos pra lá. Existia também a SCAC, Sociedade de Cultura Artística do Cariri, [...] que [...] ensinava o cara a tocar piano, mas não dava consciência a ele da função da música [...], fazia teatro, mas o teatro que passava [...] não era nada que ofendesse, que é pra não se comprometer na época, entende? [...] E sempre em cima dessa coisa que o Crato é a “Cidade da Cultura”. Uma cultura fossilizada! [...] A própria Igreja daqui era muito conservadora. E nesse meio todinho é que a gente faz esse movimento! (Entrevistado 01)<sup>9</sup>.

Nesse depoimento, a cidade aparece como um espaço previamente formatado. Em nome da tradição, torna-se impossível tomar parte da história da cidade, tomá-la com as mãos ou domá-la com palavras. A memória totalitária (Santos, 1993) oferece, antes, uma paisagem natural de ver a cidade. Aliando memória e espaço, disponibilizam-se maneiras privilegiadas de se ver, portar e preservar a tradição. Nesse projeto, faz-se *mister* erigir muralhas em torno da cidade, manter suas fronteiras identitárias.

A geração de intelectuais de 1970, no entanto, parece desprezar esse projeto, permitindo-se atravessar por outros processos de identificação:

A gente era movido pelo que estava acontecendo no mundo também: via o movimento da contracultura, os festivais de canção no Rio de Janeiro e São Paulo. E até fora do Brasil, na Itália havia o festival de San Remo, havia os festivais competitivos desse tipo e havia os festivais também de mostras de trabalhos, como era Woodstock, show para Bangladesh também que ali era o tipo de show onde o jovem expressava o sentimento de mudança. ‘Essa coisa parecia uma conspiração, né, em todo o mundo estava acontecendo isso. E o reflexo dela chegou aqui’<sup>10</sup>. Nós não tínhamos uma consciência profunda da coisa, a gente foi fazendo essa coisa aleatoriamente. Um fazia música, outro fazia teatro, outro fazia poesia, mas a gente ia sempre tomando algumas informações e lapidando aquilo e dando uma consciência. [...] Na verdade, eu diria que aqui na Região do Cariri, principalmente no Crato, foi um movimento muito forte a nível vanguardista (Entrevistado 02).

Essa geração de jovens artistas, da qual participaram pessoas como Rosemberg Cariry, Abdoral Jamacaru, João do Crato, Luiz Carlos Salatiel, entre outros, era formada por jovens entre 16 e 28 anos, comprometidos com as mais diversas formas de expressão artística: teatro, cinema, literatura, artes plásticas, música etc.

Durante duas décadas suas produções marcaram de forma contundente a região, tanto por eventos periódicos, como a realização de 11 festivais da canção, lançamento de jornais ou revistas, organização de salões de mostra de expressões artísticas locais ou não, como pela realização de shows, publicação de escritos, filmes etc.

Em toda essa produção estaria presente a intenção de romper com a estética, canais e conteúdo das formas tradicionais de expressão artística local, confrontando-se, sobretudo, com uma geração anterior de intelectuais da década de 1950, reunidos em torno de instituições locais como o Instituto Cultural do Cariri (ICC) e Sociedade de Cultura Artística do Cariri (SCAC).

Os festivais da canção, ocorridos desde 1971, eram o espaço privilegiado para essa tentativa de rompimento. Neles, presentificavam-se intenções, afetos e planejamentos ocorridos durante o ano inteiro entre os grupos de artistas da cidade. Sob a influência do tropicalismo (Favaretto, 1996; Napolitano; Villaça, 1998) as apresentações eram verdadeiros *happenings* culturais:

<sup>8</sup> Para Ortiz (1991) somente nas décadas de 1960 e 1970 há uma consolidação do mercado de bens culturais no Brasil. Essa configuração, aliada à perspectiva de ‘crescer pra dentro’, ou seja, da consolidação de um mercado em todo o interior do país será decisiva na construção de uma narrativa sobre a unificação de uma nação moderna

<sup>9</sup> As notações que indicam os entrevistados não têm o objetivo de identificá-los. Os termos “Entrevistado 01”, “Entrevistado 02” e assim por diante são utilizados somente para estabelecer uma conexão entre diferentes enunciados e falar com transcritos. Tal notação não impede o discurso

cabelos altos em planejado desalinho, medalhões sobre o peito à mostra, pés descalços no palco, óculos escuros. Carlos Rafael (1989) descreve as apresentações de Luís Carlos Salatiel como “antológicas – vestimentas esquisitas, maquiagem, glitter (muito antes de por aqui se falar em David Bowie, New York Dolls ou Secos & Molhados), performances desvairadas amparadas por letras e músicas instigantes”.

A experimentação, no entanto, extrapolava os palcos e a forma-canção. Os chamados Salões de Outubro iniciaram uma prática de intercâmbio entre artistas locais e de outras cidades, envolvendo iniciativas no campo das artes plásticas, música, artesanato, folclore, poesia, literatura, jornalismo, teatro, vídeo, fotografia e cinema. Vale salientar ainda a produção de dezenas de filme em super 8, seguidos de uma carreira de longas metragens por Rosemberg Cariry, e uma infinidade de iniciativas de jornais alternativos e livrertos característicos da chamada ‘geração mimeógrafo’.

Definitivamente, a produção local estava atrelada, como descreveram vários de meus entrevistados, a uma ‘vocação cosmopolita’ dessa geração e uma vontade de antenar-se com o que ‘acontecia no mundo’.

A potência dessa produção, descrita aqui de forma apressada e tateante, só pode ser compreendida se acompanhada do registro das transformações na cidade com base nas idéias de modernidade e marginalidade presentificadas por essa geração.

## Novos percursos e motores identitários

Para que a cidade fosse transformada, era necessário que esses produtores culturais criassem canais de visibilidade para si, portanto, paralelo à idéia de estar antenado com o mundo, era *mister* fazer-se presente na cidade. Assim, na fala dos artistas vão se construindo roteiros de luzes e sombras. Percursos do centro às margens e das margens ao centro.

João do Crato nos conta que depois de um período em que acompanhava o movimento de contracultura na cidade apenas como admirador, seguido por sua ida à Fortaleza, passou a andar com seus antigos ídolos.

Então quando eu voltei de Fortaleza [para o Crato], já cantando com a banda de rock [Veludo Azul], esses [...] que passaram a ser meus amigos, eram os que na época [antes de eu ir morar em Fortaleza], eu via, achava-os maravilhosos e não tinha como... como é, me aproximar, porque eu achava que eu não tinha estrutura, eu tinha medo daquilo, né... Aí foi depois que eu voltei quando eu voltei fui pra lá, fui pra casa,

Nessa fala, a Praça da Sé, praça em frente à igreja matriz, toma um novo significado:

Andar na Praça da Sé era taxativo. – ‘Ih, o fulano é da turminha da Praça da Sé’ [...] A Praça da Sé representava o quê? A maconha, a liberdade que era um calo pra sociedade do Crato. Porque na Praça da Sé, se fazia grandes negociações de fumo. Você chegava e encontrava os boqueiros sentados com um saco aqui de lado, na perna, e mostravam o produto, assim, quilos e quilos, tá entendendo? Quem morava [ao redor da Praça da Sé] era o melhor [...] o ponto mais [nobre da cidade], tá entendendo? Então aconteceu aquela coisa da Praça da Sé. As damas da Sociedade não atravessavam a Praça da Sé, Sabe? Nem deixavam os filhos atravessar a Praça da Sé... Porque sabiam... Tudo era feito na Praça... E na época, não tinha [...] policiamento pra conter aquilo. Era uma coisa totalmente liberada, totalmente exposta mesmo. E aquilo pra sociedade tradicional era um absurdo... né, então eles marginalizavam. E a gente tinha a turma da Praça da Sé que andava todo mundo junto, em bloco, pra subir pra nascente, pra subir pra cascata, pra... sabe. Então a gente andava em bloco, tinha as vezes o pessoal que apedrejava –“lá vem os cabeludos”. Porque na época também já tava todo mundo de cabelão, já... (Entrevistado 03).

Entrevistados mais jovens dizem que fugiam de casa à noite para ir ver os artistas tocarem violão na Praça, outros dizem que ao ver os festivais da canção se compreenderam artistas. Percebe-se, então, ali presentificado, um novo motor identitário.

Ali era o escritório. Que a gente chamava. [...] Chamava o escritório [...] de dia a gente ficava por ali, que tinha uma arcada que não dava pra ver, aí quem tava ali no coreto, aonde é a fonte, não dava pra ver quem tava lá embaixo, mas só que dava, né... Ninguém passava, arrodeava. Meio-dia a gente ficava de costas pra aquelas casas ali. Agora o que rolava também era andar em cemitério e na exposição assim direto, que tinha os saraus, que a gente ia pra lá à noite, a galera tomava chá de cogumelo também e ia aí ficava dividido, quem quisesse namorar ali, namorava, quem quisesse ficar tomando seu chá, fumando um. Agora sempre com violão, e sempre com música e leitura, assim no meio, sempre rolou isso (Entrevistado 04).

O roteiro é ainda marcado por uma boate no principal clube de veraneio da cidade então:

No Crato Tenis Clube tinha uma boate feita de paliha, lá nos jardins do Crato Tennis Clube, que chamava “Aventura” e era muito legal. Todo Domingo à tar-

e a galera subia lá pra dançar a tarde todinha e fumar liberadamente dentro dessa boate... (Entrevistado 04).

Dessa forma, tensionam-se as formas de identificação na cidade a partir de uma ação não-reactiva ao moderno (Albuquerque Jr., 1999). Aparentemente, o Cariri estava de uma vez por todas aberto ‘ao pessoal que vinha de fora’. O ‘de fora’ não era mais apenas o ‘diferente’, aquilo que mantinha com a cidade uma relação de alteridade. Ele exercia uma sedução. Passa-se a manter com ele uma relação de identificação, reconhecida como uma ‘tendência cosmopolita do movimento’ dos anos 1970, ou uma abertura ao ‘diferente’ em uma busca de vivências inesperadas, numa forte sedução pela vertigem característica da modernidade.

É interessante observar como esse universo prenhe de novos mundos, essa vontade de desterritorialização (Rolnik, 1989), por suas condições temporais, locais e canais de distribuição de signos estabelecidos fora informada por um tom de exaltação à idéia de marginalidade, tão característico da época.

Estar fora dos padrões de produção artística, estar fora das expectativas em relação ao comportamento seria, então, reinventar a cidade. Refletimos um pouco, portanto, sobre os limites dessa invenção e o jogo de forças que comporiam os ideais ora vividos.

## **Memória coletiva e projeto: velhos horizontes no contexto da contracultura**

Provisoriamente, poderíamos interpretar essa vontade de marginalidade, essa invenção da diferença no sertão cearense, como a emergência de uma memória subterrânea (Pollak, 1989; 1992), em dissonância com a paisagem natural de se inventar a cidade.

Nessa possibilidade de compreensão do fenômeno em tela, essa memória, característica de um grupo social restrito, estaria impedida de vir à tona, já que informada por uma memória oficial afeita a tradição, religiosidade e cerceamento do devir.

Nessa hipótese explicativa, já se operam alguns deslocamentos em torno da literatura tradicional sobre memória, que alia o local à idéia de resistência. Para nossos entrevistados, a vontade de resistência vem dos canais nacionais de distribuição de signos, operando a resistência a partir da idéia de ‘fora’. Retomamos, então à idéia de experimentação e rompimento com o familiar como foco de liberação e a cidade como espaço de surpresa, de fabricação da con-

ções sobre a década de 1970. Nossa contribuição aqui talvez seja a de mapear essa recepção da geração de 1970 pelos operadores da memória em cidades fora do eixo de produção cultural do país. Mantenhamos tal discussão em mente, ao tempo em que nos detemos sobre um dos textos da revista *Nação Cariri*, escrita por Rosemberg Cariry, editada em 1980.

[...] A sétima geração mestiça somos, habitamos as terras violadas dos Tapuias/Incas Cariris e sabemos que este verde vale que cresce em nós, antes foi a ‘terra sem mal’, vassourada rústica e tragicamente pela mitologia Tupinambá-Guarany. Aqui viveram livres os Cariris, ensolarados filhos do lago encantado na altura da grande montanha, de onde emigraram, num tempo que se perdeu nas noites, mas que ardia sua fogueira no gume das lendas contadas pelos pajés. E aqui um povo bonito cresceu, guerreiro do canto, das iniciações sagradas, dos ventos irmãos povoadores de mitos, das danças mágicas pra espantar os maus fluidos e o olhar ruim dos estranhos. Ai! Terríveis e cruéis foram os colonizadores brancos. Sob o fio das espadas e a pólvora das culubrinhas apagaram o fogo Cariri. Povoaram o vale como serpentes e edificaram casas grandes y igrejas y engenhos y cadeias, com o sangue e os ossos da grande Nação.

Após diagnosticar o fim da grande Nação, os editores tomam para si a continuidade do legítimo sentido da região:

A sétima geração somos, e já profetiza o poeta que nascemos armados de canto. Maduros e cheirosos os nossos corações estão [...] A Era de Aquarius em nós. [...] Rolará a pedra da presunção-intelecto, a pedra fossilizada nos corações velhos, dando passagem às águas do espírito intuitivo, do coração fresco do homem liberto. [...] É chegado o tempo do advento das águas, de gênese do amor, da criação. Novos guerreiros vestidos de canto.

É incrível a consonância do presente texto com um outro, editado em 1965, escrito por Figueiredo Filho, um dos intelectuais da década de 1950, tão criticada pela geração por nós aqui descrita. Vejamos o texto de Figueiredo Filho (1965, p. 9):

Os Cariri não praticavam a antropofagia, nem usavam o tacape de guerra, sendo sua arma especial a prancheta de jogar a que davam o nome *hyhyté*. Em suas guerras pela sobrevivência, o antigo silvícola Cariri usava a arma típica do arremesso, o *hyhyté*. Inspirado no telurismo aberto ao universal, o grupo pioneiro desta revista fundamentou sua denominação e seu programa nesses termos: *hyhyté* agora ressurgiu, como arma também, mas noutro sentido. Não será mais arremesso contra vizinhos. Kizito é o testemunha da triun-

preciso for como o faziam nossos ancestrais do mato em épocas que já se foram, com seu implacável hyhyté.

Em ambos, a idéia de apego à terra, identificação com os antepassados indígenas e necessidade de resguardar uma identidade inalienável está presente. É certo que no artigo de Rosemberg Cariry, o ‘outro’ não está fora da cidade, ele é o colonizador branco, arrefecedor do fogo cariri, ou seja, o outro está dentro e fora da Região, o que torna o próprio corpo/sujeito a zona de fronteira e de legitimação dos novos guardiões da memória local.

Em uma palavra, podemos perceber como nossos modernos marginais encontram-se também presos do discurso anti-moderno, fundante da idéia de cidade da cultura, e de seu projeto civilizador. Suas palavras lhes referendam como novos inventores da cidade, legítimos herdeiros da Nação Cariri.

Podemos perceber assim, como os embates dessas vidas infames com o poder não as torna fora do poder, mas sim resultantes de uma nova conjugação de forças, em que o projeto de modernização mediante os meios de comunicação em voga no Brasil sobretudo entre as décadas de 1970 e 1980 se faz presente.

Sob esse ponto de vista, tornar-se marginal é estar no centro do debate sobre a produção cultural de então, é alinhar-se a um novo conjunto de imagens que, certamente, opõe-se às imagens construídas por Patativa, Padre Cícero, Luiz Gonzaga e seus inúmeros narradores e distribuidores. Por duas décadas é, também, esse conjunto de imagens que aquecerá o projeto de tornar-se a cidade da cultura. Nesse sentido, abraçar a forma, os canais, as cores, os hábitos de uma cultura que se pretende cosmopolita pode ser também pensado como um novo tijolo em torno da ‘Cidade da Cultura’<sup>11</sup>. Uma cidade cujo projeto civilizador pretende se estender para o restante do Cariri cearense, de onde uma cultura mais elevada (*sic*), mais em dia com o restante do mundo deve escoar para os demais municípios da Região.

Naquele momento, no entanto, ser a ‘Cidade da Cultura’ se alinharia ao desejo de estar aberto a um mundo de amplas possibilidades de distribuição de signos, um mundo marcado pela idéia de ‘estar fora’ da cultura estabelecida. A Cidade da Cultura se faria marcada, portanto, pela vontade de contracultura.

É importante notar que não se está aqui denunciando algo como a falta de coerência dessa geração de artistas, nem apontando a falência do projeto de experimentação da contracultura no interior do Ceará. Ao contrário, essas fontes só se legitimam ao longo do tempo e assim chegam até nós pelo vigor do projeto em pauta. No entanto, parece-nos oportuno mostrar que apesar do discurso modernizador da contracultura, ela obviamente não aconteceu de maneira indistinta em todos os lugares. Como todo acontecimento, ela é dependente de jogos de forças e dos atores locais envolvidos, assim como da noção de cultura e da recepção das informações ecoadas pelos canais de distribuição de signos a longa distância.

## Conclusão

Como podemos perceber, a polarização entre o tradicional e o moderno torna-se infrutífera nessa narrativa de modernidade encarnada. Discursos articulados em uma típica posição antimoderna são posteriormente atravessados por fluxos advindos da idéia de modernidade, compondo projetos de novos territórios.

Os fluxos ora impostos à produção poética desses jovens artistas, aos seus gestos, à sua forma de vestir e utilizar o corpo não solapam os outros focos identitários a que está submetida essa geração. Há uma coexistência entre estes fluxos e a idéia de tradição, pertinência a um espaço material, definindo sua produção artística e todos os efeitos de superfície que os caracterizam como um jogo de forças a descrever uma resultante provisória, ‘uma polifonia’ a possibilitar novos poemas e gestos. Uma multiplicidade expressa de forma diversa a cada instante.

Esse texto poderia chamar-se, portanto, cartografia da cidade polifônica, já que aponta um jogo de forças característico da ordem social em que vivemos, possibilitando a multiplicação de projetos identitários tateantes e fugazes, só possíveis mediante a existência de novos canais de distribuição a que estavam submetidos aqueles jovens, seduzidos pela diferença.

## Referências

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Nos destinos de fronteira: a invenção do Nordeste (A produção imagético-discursiva de um espaço regional)*. Debates regionais. História e identidade(s) regional (is). n. 2, 1995, p. 21-27.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- CARIRY, Rosenberg. *Nação Cariri*. n. 1, p. 8, 1980.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália – Alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. “*Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada*”. Publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964). São Paulo: Hucitec - História Social-USP, 1998
- FIGUEIREDO FILHO, J. de. Hyhyte. *Revista de Faculdade de Filosofia do Crato*, n. 2, p. 9, 1965.
- \_\_\_\_\_; PINHEIRO, Irineu. *A cidade do Crato*. Brasília: Ministério de Educação e Cultura, 1953.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: \_\_\_\_\_. *O que é um autor?* s/l: Vega, 1992. p. 89-128.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- MARQUES, Roberto. *Contracultura, tradição e oralidade*. (Re)Inventando o sertão nordestino na década de 70. São Paulo: Annablume, 2004.
- \_\_\_\_\_. Contracultura, tradição e oralidade. (Re)Inventando o sertão nordestino em tempos velozes. *Trajetos*, n. 6, p. 201-216, 2005.
- MATOS, Olívia C. F. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981
- MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral de. *Mutações do sensível*. Rock, rebeldia e MPB pós-68. João Pessoa: Manufatura, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a Canção*”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.
- \_\_\_\_\_; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. *Revista Brasileira de História*. Dossiê: Arte e Linguagem, v. 18, n. 35, p. 53-75, 1988.
- NEVES, Frederico Castro. *Imagens do Nordeste*. A construção da memória regional. Fortaleza: SECULT, 1994.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PIMENTEL, Mary. *Terra dos Sonhos*. O cearense na música popular brasileira. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1994.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, n. 2, p. 3-15, 1989.
- \_\_\_\_\_. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, n. 10, p. 200-215, 1992.
- PRADO, Rosane Manhães. Cidade pequena: paraíso e inferno da pessoalidade. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n. 4, p. 31-54, 1997.
- RFAEL, Carlos. Show “Soy loco por ti América”. *Folha Liberal*, 1989.
- ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- SANTOS, Myrian. O pesadelo da amnésia coletiva. Um estudo sobre os conceitos de memória, tradição e traços do passado. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 23, p. 16-32, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. Nota sobre vanguarda e conformismo. In: \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978a.
- \_\_\_\_\_. Cultura e Política, 1964-1969. In: \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978b.
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- VELHO, Gilberto. *Nobres e anjos*. Um estudo de tóxicos e hierarquia. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1988.
- VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia tropical*. Experimentismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972). São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

## Discografia

- Panis et Circense (Caetano Veloso e Gilberto Gil. Em: Vários. *Tropicália ou Panis et Circensis*. Philips, 1968).
- Eles (Caetano Veloso e Gilberto Gil). Em: Caetano Veloso. *Caetano Veloso*. Philips, 1968.
- Mini-Mistério (Gilberto Gil) Em: Gal Costa. *Legal*. Philips, 1970.
- Triste Partida. (Patativa do Assaré) Em: Luiz Gonzaga. *Triste Partida*. RCA/BMG, 1964.

## ***Be Modern, Be Marginal: Creativity and Cleverness in the Counterculture of the Cariri Region***

### **Abstract**

The present article revisits the debate about the concepts of memory and identity in the context of our contemporary society and discuss how the multiplication of projects and effectiveness of mass media have livened up the ideas of border, as well as the pretentious polarization between modernity and tradition. Thus, the article analyzes the production of young artists from the southern part of state of Ceará in the 1970's. This cultural creation was inspired by the ideas within popular music that spread during that period and led to the transformation of the narratives of the city and the region.

**Key words:** memory; counterculture; Cariri region; 1970's; tradition; modernity.

Data de recebimento do artigo: 25-05-2008

Data de aprovação do artigo: 28-08-2008