

ENTRE MALDITOS E MARGINAIS: UM DEBATE SOBRE MOVIMENTOS ARTÍSTICOS BRASILEIROS (1960-1970)¹

BETWEEN *MALDITOS* AND *MARGINAIS*: A DEBATE ABOUT BRAZILIAN ART MOVEMENTS (1960-1970)

Luis Gustavo de Paiva FARIA*

Resumo: O trabalho tem como objetivo distinguir o modo pelo qual as categorias de “maldito” e de “marginal” são abordadas pela produção acadêmica que enfoca músicos e a música popular brasileira das décadas de 1960 e 1970, ponderando a perspectiva dos atores e das instituições sociais, bem como as relações de grupos artísticos com a política, a indústria cultural e a crítica de arte atuantes no mundo artístico-intelectual brasileiro do período. A pesquisa propõe-se a fazer uma revisão sistemática da produção acadêmica sobre o tema e período aqui estudados. Esboça-se a hipótese de que as categorias de “maldito” e “marginal” não são sinônimas, nem tanto por seu caráter semântico, mas por sua dimensão sociológica: a primeira é assumida pelos próprios artistas como categoria de identidade, enquanto a segunda surge de uma imposição externa de rotulação operada pela indústria fonográfica, pelo Estado autoritário e/ou pela crítica de arte.

Palavras-chave: Sociologia da Cultura; Mundo artístico-intelectual; Marginalidade.

Abstract: This work aims to distinguish the way in which the categories of *maldito* (cursed) and *marginal* (marginal) are addressed by the academic production that focuses on musicians and Brazilian popular music of the 1960s and 1970s, considering the perspective of social actors and institutions, as well as the relations of artistic groups with politics, the cultural industry, and art critics active in the Brazilian artistic-intellectual world of the period. The research proposes to make a systematic review of the academic production on the theme and period studied here. The hypothesis is outlined that the categories of "maldito" and "marginal" are not synonymous, not so much for their semantic character, but for their sociological dimension: the first is assumed by the artists themselves as a category of identity, while the second arises from an external imposition of labeling operated by the recording industry, the authoritarian State and/or art critics.

Keywords: Sociology of Culture; Brazilian artistic-intellectual world; Marginality.

Introdução

Durante as décadas de 1960 e 1970, o Brasil viveu uma efervescência cultural de movimentos artísticos vinculados a múltiplos projetos estético-políticos, convergentes ou divergentes entre si. Através de suas obras, movimentos, grupos e artistas participaram, por um lado, de processos de transformação ou adequação da realidade nacional a um regime militar e, por outro, de disputas por projetos que carregavam

* Mestrando em Estudos Literários - Programa de Pós-graduação em Letras - Universidade Federal de Viçosa - UFV. Viçosa, MG - Brasil. Bolsista CAPES. E-mail: lgpaivafaria@gmail.com.

consigo diferentes concepções de identidade nacional em “busca de uma alternativa viável para a cultura brasileira dentro da situação ditatorial no país, quanto a procura de uma ruptura radical entre qualquer forma de contato entre intelectual e conformista da classe média” (PEIXOTO, 2007, p. 19). Dentre eles, é possível citar o Centro Popular de Cultura (CPC), o Cinema Novo, o Teatro Arena e o Tropicalismo. Sob essa perspectiva, os processos culturais decorrentes dessas duas décadas dispõem de vários elementos que podem ser pensados e analisados sob enfoques variados e que reverberam, em maior ou menor grau, em debates ainda contemporâneos ao campo artístico-intelectual brasileiro.

Como demonstra Miliandrade Souza (2003, p. 34), discussões em torno das noções de “arte pura” e de “arte comercial” foram essenciais para definir a inserção e a posição desses movimentos artísticos na estrutura social, já que as operações entre autonomia/massificação e politização/alienação eram o cerne da discussão sobre a consolidação do campo cultural brasileiro desse período, que articulava arte, política e indústria cultural, refletindo um nexo entre ações políticas, produções culturais, nacionalidade e sua implicação em programas estéticos de movimentos de oposição à ditadura militar. Em termos de uma articulação entre artistas, público e críticos, esse debate possui uma concentração geográfica na região Sudeste, especialmente no eixo Rio-São Paulo², fato que pode ser verificado pelo deslocamento geográfico de determinados artistas cujo objetivo era conformar uma cena cultural densa, visando maior participação e organização desse cenário (BOMFIM, 2013).

Este trabalho concentra sua abordagem em uma perspectiva sociológica da produção e recepção de bens culturais e artísticos (BECKER 2010; BOURDIEU, 2007), embora não descarte a possibilidade de buscar *insights* em abordagens de outras áreas do conhecimento. Seu objetivo é discutir e distinguir as categorias de “maldito” e “marginal”, ponderando a perspectiva dos atores e das instituições sociais atuantes no mundo artístico-intelectual brasileiro (VELHO, 1977) entre as décadas de 1960 e 1970, procurando considerar a relação de artistas com o Estado, a indústria cultural e a crítica de arte. O trabalho possui caráter bibliográfico e propõe-se a fazer uma revisão sistemática da produção acadêmica sobre o tema e período aqui estudados.

Elementos teóricos para uma sociologia das vanguardas artísticas

Essa seção dedica-se a explorar dois princípios teóricos que conformam um olhar para movimentos artísticos em contextos políticos autoritários. Para tal, assume o mesmo caminho seguido por Daniel Barreiros (2009, p. 12):

Não pretendemos estabelecer aqui princípios que sejam válidos para a análise teórica dos intelectuais com base em fatores a-históricos; antes, voltar-nos-emos para uma definição instrumental que estabeleça bases provisórias para o entendimento da natureza deste grupo nas sociedades industriais ocidentais do pós-Segunda Guerra Mundial, abstendo-nos portanto de defender a pertinência da aplicação destes mesmos pressupostos em qualquer outro recorte espacial e cronológico além do demarcado.

Nesse sentido, os pressupostos teóricos aqui mobilizados servem como referência para análise das ações e produções de movimentos artísticos brasileiros nas décadas de 1960-70, embora possam ser adaptados para diferentes contextos e períodos em outras investigações. Em primeiro lugar, explora-se uma alternativa teórica às discussões tradicionais sobre produções culturais nas décadas mencionadas, agregando ênfase ao conceito de reflexividade inspirado na sociologia da crítica proposta por Luc Boltanski (2013). Em segundo lugar, apresenta-se a definição e as características de vanguarda artística segundo Gilberto Velho (1977) e de realismo reflexivo segundo Renato Ortiz (2001), amarrando um “programa” de pesquisa para uma sociologia dos movimentos artísticos.

A produção bibliográfica sobre manifestações artísticas e culturais das décadas de 1960 e 1970 carrega consigo um elemento teórico estruturante que condiciona diretamente as análises e conclusões assumidas por acadêmicos, críticos e dos próprios artistas daquele momento histórico: ao mesmo tempo em que se discute a autonomia do artista e suas obras, era imprescindível um posicionamento político progressista, à esquerda, não raro de inspiração marxista, tanto das obras quanto da própria crítica. Este elemento sintetiza uma das tensões que conformaram o campo cultural brasileiro na segunda metade do século XX e que permanece contemporâneo, ainda que transformado e atualizado de diferentes modos (LAGE, 2013). Naquele contexto particular, o debate é marcado por uma polarização em relação à indústria cultural recentemente consolidada: entre a aceitação, e consequente cooptação, ou a recusa, e consequente politização das produções artísticas³.

Miliandrade Souza (2003, p. 142) demonstra o modo como críticos de cinema daquele período explicitam em seus textos, ao debater a peculiaridade da posição assumida pelo Cinema Novo, a necessidade de uma posição crítica radical e de

inconformidade com a realidade social e econômica do país que, senão orientados por um vocabulário de inspiração marxista, preservam “a polaridade entre forças nacionalistas e progressistas versus forças reacionárias e entreguistas”. A autora cita a obra de críticos como Maurice Capovilla, Jean Claude Bernardet e Gianfrancesco Guarnieri. A polarização das posições fica explícita em um trecho de Bernardet:

[...] as dubiedades ideológicas, não só do filme baiano, mas do cinema brasileiro realizado por cineastas interessados no nosso processo social, são resultados da posição ingênua de uma classe naturalmente instável, sempre no meio do caminho da participação, indecisa quanto à finalidade da sua arte. Sem saber se devem ou não servir ao proletariado, estão na verdade preparando um novo público dentro da burguesia mais avançada (Jean Claude Bernardet *apud* SOUZA, 2003, p. 155).

Assim como a crítica cinematográfica, Renato Ortiz (2001) aborda pesquisas que se tornaram referências obrigatórias em trabalhos de crítica literária e ciências sociais que se propõem a analisar as manifestações culturais das décadas de 1960 e 1970. Dentre outros⁴, destaca-se os trabalhos de Roberto Schwarz (1978), Gilberto Vasconcelos (1977) e Luciano Martins (2004) escritos, respectivamente, em 1970, 1977 e 1979.

Em um primeiro olhar, percebe-se a proximidade das datas em que foram redigidos os textos, o que torna possível situá-los no mesmo contexto histórico de artistas, obras e movimentos que se propõem a analisar. Ainda que não haja pretensão de compará-los neste espaço, os trabalhos possuem semelhanças notáveis. Deve-se mencionar, por exemplo, que os três tomam como objetos de pesquisa o movimento tropicalista (1967-68) ou a juventude contracultural (a partir de 1969), fenômenos artísticos e culturais que estão diretamente relacionados por apresentarem características ambíguas em relação às antinomias entre politização e alienação que operacionalizavam o debate teórico e crítico daquele momento⁵. De modo específico: Schwarz (1978) analisa o movimento tropicalista, Martins (2004), a juventude contracultural e Vasconcelos (1977) dedica-se a ambos. Se há semelhanças, também divergem em pontos fundamentais: enquanto Schwarz (1978) avalia negativamente a experiência tropicalista, Vasconcelos (1977) expõe posições ora positivas, ora negativas do mesmo movimento. Em relação à juventude contracultural, Martins (2004) e Vasconcelos (1977) encontram argumentos convergentes ao enfatizarem a alienação como característica deste grupo.

Em nota introdutória de 1979, Roberto Schwarz (1978) afirma que sua análise inicial possuía limitações conjunturais e seu prognóstico estava errado. Em uma análise posterior, também sobre o tropicalismo, Schwarz (2012) avalia o programa estético daquele movimento de outra forma, abandonando uma abordagem maniqueísta, mas mantendo tom polêmico e crítico. Gilberto Vasconcelos, diferentemente de Schwarz, parece ter abandonado a avaliação positiva presente na obra de 1977. Em um dossiê de 2012 dedicado ao tropicalismo, há uma entrevista em que o sociólogo afirma que “a tropicália é a transfiguração sonora da economia política do automóvel trazida pelo Juscelino Kubitschek” (MAGALHÃES; DOMITH; TEIXEIRA, 2012, p. 37). Essas variações no posicionamento dos autores, ainda que importantes, não retiram a influência histórica de suas obras “originais”, ainda amplamente mobilizadas em trabalhos sobre a cultura brasileira no período da ditadura militar.

A despeito dos encontros e desencontros das obras, o argumento defendido por Renato Ortiz (2001) é de que os pressupostos assumidos pelos autores possuem implicações semelhantes ainda que suas posições teóricas sejam distintas, o que pode estar relacionado tanto à veracidade dos diagnósticos quanto à influência da conjuntura em que foram produzidos. Assim como a crítica de cinema, o compartilhamento de pressupostos implicaria em quadros teóricos que levariam a investigar as produções artísticas e culturais como decorrência da “superestrutura política do quadro nacional. O estágio de racionalização da sociedade, e por conseguinte do comportamento individual, é percebido como consequência do Estado autoritário” (ORTIZ, 2001, p. 159). Essa derivação que enxerga a sociedade (Estado autoritário) como instância de determinação dos sujeitos limita radicalmente ou nega as possibilidades de crítica e transformação no interior do regime político. Em resumo, os esquemas teóricos destes autores imputam uma

[...] ênfase no sujeito "alienado", que busca na droga, no misticismo ou na psicanálise, a forma de expressar sua individualidade; desarticulação do discurso, reificação da linguagem, o que equivaleria a uma desvalorização de conhecimento racional; recusa em se encarar o elemento político. [...] creio que é suficiente sublinhar minhas dúvidas em relação a esta perspectiva que apreende esses movimentos exclusivamente como sinais de irracionalismo, ou de escapismo. Identifico-me mais com a postura que, mesmo apontando para os limites que possuem os movimentos juvenis dos anos 60, neles descobre uma tendência ativa de se contrapor à sociedade tecnológica (ORTIZ, 2001, p. 158-160).

Neste trabalho, não se assume os mesmos pressupostos desta tradição crítica e sociológica, ainda que esses autores sejam fundamentais para compreender e analisar os fenômenos sociais e culturais desse contexto. A complexa relação entre fenômenos históricos e produção intelectual, parte dela pautada pelo paradigma da indústria cultural, instituição fundamental para compreender o Brasil daquele contexto, indica a importância de explorar as diferenças semelhanças dos esquemas teóricos mobilizados.

Segundo a perspectiva aqui assumida, seria necessário ultrapassar as questões em torno de uma cooptação das obras e dos artistas pela indústria cultural para que seja possível expandir, conseqüentemente, a crítica cultural para além de uma avaliação maniqueísta entre engajamento político e indústria cultural, seguindo a pista que Ortiz (2001) pontua mas desenvolve timidamente em seu texto. Na clássica formulação adaptada de Luc Boltanski e Ève Chiapello (2009), deseja-se passar de uma sociologia crítica da cultura para uma sociologia da crítica cultural. Para isso, é necessário deslocar uma abordagem teórica exclusivamente centrada em como as instituições (Estado e indústria cultural) definem os limites da subjetividade dos atores sociais para um foco analítico em que o agenciamento e a reflexividade estejam presentes nas ações sociais e nas produções culturais destes atores, tornando-os agentes reflexos ou reflexivos ao autoritarismo imposto pelas instituições oficiais do regime militar. Em outras palavras, é preciso pensar as manifestações artísticas das décadas de 1960 e 1970 para além de uma possível relação de cooptação pelo Estado e pela indústria cultural, pressuposto que persiste em uma concepção de que os atores sociais seriam “alienados” à realidade em que estão inseridos.

Nesse caminho, pode-se mobilizar o conceito de crítica proposto por Luc Boltanski (2013, p. 443) em sua relação com sistemas políticos e econômicos:

Uma pergunta persistiu no pensamento crítico, da Escola de Frankfurt até a sociologia crítica francesa da década de 1970: saber por que os explorados aceitam uma situação que, especialmente nos regimes políticos que reivindicam o legado da Revolução Francesa, está claramente em contradição com as exigências afirmadas de liberdade e igualdade. Proponho uma resposta, não em termos de internalização das ideologias dominantes, ou seja, de ilusão, mas em termos de realismo. Os explorados num registro econômico, ou os dominados num registro categorial ou simbólico, não têm necessariamente ilusões sobre a natureza injusta ou assimétrica da ordem social. Longe disto. Mas eles autolimitam suas reivindicações com base em suas avaliações das possibilidades que as mesmas têm de serem reconhecidas e assim, serem mais ou menos satisfeitas, dentro da realidade.

Com essa definição, emerge um conceito fundamental para a compreensão da crítica social levada adiante por atores sociais: a reflexividade. Uma realidade social de dominação via Estado ou indústria cultural, duas instituições que atuam conjuntamente para a conformação de uma “cultura oficial” no Brasil das décadas de 1960 e 1970, não se mantém a partir da alienação dos indivíduos; ao contrário, como aponta o sociólogo francês, é necessário evidenciar elementos de reflexividade pragmática na ação dos atores sociais. Sobre as formas dessa(s) crítica(s), Luc Boltanski (2013, p. 444) apresenta uma distinção inicial entre crítica reformista e crítica radical:

[...] distinguir diferentes tipos de críticas, mais ou menos reformistas e mais ou menos radicais. A crítica reformista não questiona o contexto da realidade como um todo e particularmente os formatos das provas existentes. Mas ela se dedica, seja a denunciar realizações locais que não estão em conformidade com os seus tipos (o termo sendo entendido no sentido da oposição entre token e tipo), seja a denunciar incoerências entre diferentes elementos que constituem a realidade, levando a modificar alguns formatos sem afetar o todo. A crítica radical, dizendo rapidamente, questiona a realidade da realidade. Ela vai buscar no mundo elementos que permitem desconstruir as convenções até então admitidas e, assim, desestabilizar a realidade como um todo.

Dessa contribuição, portanto, é expandida a possibilidade de crítica social e cultural para além de um aspecto eminentemente revolucionário, ou seja, para além de uma crítica radical como única possibilidade de transformação da realidade, cabendo a possibilidade de uma crítica mais ou menos reformista, mais ou menos radical, na expressão do autor, segundo a compreensão dos atores sociais sobre sua realidade.

Considerando esses pressupostos, os movimentos artísticos brasileiros das décadas de 1960 e 1970 seriam grupos sociais privilegiados para a compreensão da constituição de uma crítica cultural ao regime militar. A partir de seus programas estéticos e produções artísticas seria possível mapear seus projetos, necessidades e potencialidades críticas, sendo que o elemento da reflexividade é fundamental para a consideração empírica das obras.

Sobre isso, Gilberto Velho (1977) desenvolve sua importância em uma tradição teórica distinta de Luc Boltanski (2013), mas assumindo princípios convergentes. O antropólogo brasileiro reflete sobre os movimentos artísticos de vanguarda sob uma perspectiva interacionista e fenomenológica, aproximando-se, respectivamente, do conceito de mundos da arte de Howard Becker (2010) e de intelectualidade

(*intelligentsia*) de Karl Mannheim (2001). Ao operar uma síntese entre os dois autores, o antropólogo brasileiro afirma que artistas e intelectuais não estariam dissociados no contexto brasileiro da segunda metade do século XX, o que o leva ao conceito de mundo artístico-intelectual. Com isso, seria possível proceder a “uma análise empírica das vanguardas brasileiras [que] nos leva, necessariamente, à categoria de desvio e comportamento desviante” (VELHO, 1977, p. 27).

Dessa fundamentação teórica o autor deriva seu conceito de vanguarda. São características fundamentais a autorreferência e um alto nível de reflexividade que permitiriam à vanguarda criar, manipular e modificar seu programa estético, seu posicionamento político e o próprio conceito de vanguarda com que se identificam. Apropriando-se de definições de grupos vanguardistas sobre si mesmos, o autor descreve:

‘Vanguarda é a preocupação de se renovar, de não ficar parado, estático’. ‘É um estado de espírito revolucionário’; ‘A arte brasileira de vanguarda é aquela preocupada em rever-se sempre, criar formas novas, estar sempre se fazendo, sem sacralizar nada. É a negação da arte acadêmica, convencional, presa a regras e normas’; ‘Ser vanguarda é não estar preso a nenhum esquema definitivo, é duvidar das coisas’ (VELHO, 1977, p. 27).

Os membros de uma vanguarda cultivariam um caráter quase-antropológico de estranhar-se em suas próprias práticas e princípios estéticos, implicação que expande a noção de que um movimento de vanguarda associa-se apenas a rupturas no plano estético e agrega o elemento da reflexividade, que conjuga questões políticas, ideológicas, existenciais e estéticas. Em relação ao período aqui estudado, Heloísa Buarque Hollanda (2004), por exemplo, restringe um caráter de vanguarda ao Concretismo nas décadas de 1960 e 1970; ao assumirmos os pressupostos de Gilberto Velho (1977), seria possível avaliar uma expansão da classificação de vanguarda ao tropicalismo, aos grupos contraculturais pós-tropicalistas e, quiçá, à arte engajada proposta pelo CPC. A nomenclatura, evidentemente, poderia gerar confusões e ambiguidades se atribuída aos movimentos de modo específico, sendo mais profícuo estender as características de uma vanguarda aos movimentos artísticos das décadas de 1960 e 1970 em sua generalidade, dando ênfase no agenciamento e na reflexividade de seus programas estéticos e produções artísticas.

Corroborando a discussão abordada no início desta seção, Gilberto Velho (1977, p. 29) afirma que os movimentos artísticos brasileiros no contexto da ditadura militar

buscaram construir um mundo comum entre si: “Mesmo havendo uma grande variação na sua composição interna, o *ethos* dominante estaria ligado a uma visão de mundo política e existencialmente progressista”. Os limites desse grupo artístico-intelectual são marcados pela relação que estabelecem com outros grupos e com as instituições sociais que compunham a sociedade brasileira. Nessa perspectiva relacional “[...] é que se pode perceber a existência de uma ação coletiva mais abrangente e de uma consciência de grupo mais nítida quando a atuação da censura torna-se mais agressiva” (VELHO, 1977, p. 30) e se expõe, igualmente, a ambígua relação de conflito ou convivência entre um mundo da(s) vanguarda(s) e o mundo da política institucional e indústria cultural:

A levianidade, verdadeiro ou falsa, a mutabilidade ou até o camaleonismo do intelectual e artista contemporâneo, mais especificamente dentro da sociedade brasileira, expressam a multiplicidade de vivências e solicitações, acentuadas por um clima repressivo e autoritário que talvez no Brasil apareça com maior nitidez, fazendo com que a nossa experiência seja um dos casos limites do mundo contemporâneo. Portanto, o mundo artístico-intelectual e sua vanguarda estão e não estão no *establishment*. É esta ambiguidade que lhe dá uma de suas marcas distintivas (VELHO, 1977, p. 34-36).

Renato Ortiz (2001), em uma chave semelhante aos dois autores trabalhados, reflete sobre as noções de realismo reflexo e realismo reflexivo, posicionando (e agregando ao esquema teórico-conceitual aqui articulado) a indústria cultural como uma importante instituição para demarcar produções de caráter crítico e reflexivo. Se, por um lado, podemos posicionar o realismo reflexivo próximo à abordagem de Gilberto Velho (1977) na medida em que produz obras com um caráter crítico à realidade, provocando um apelo reflexivo tanto da parte do autor (produção) quanto da parte do público (recepção); por outro, o realismo reflexo seria adequado a uma produção artística elaborada a partir de elementos de uma realidade estática e estereotípica, posicionando o elemento econômico das vendas e do consumo como foco da produção e da recepção da obra, submetendo autor e público a uma lógica “realista” e fatalista da indústria cultural. Ao refletir sobre produções cinematográficas, o autor distingue os dois tipos de “realismo”:

Eu diria que esse tipo de perspectiva [realismo reflexivo], que trabalha a pluralidade de apresentações de um mesmo objeto, se contrapõe ao "realismo reflexo" da indústria cultural, o qual em princípio procura consagrar uma única versão da realidade, eliminando qualquer tentativa de reflexão sobre ela. [...] O real mostrado na tela deslocava a atenção do público, colocando-o na situação incômoda de ter ou não que tomar partido (e não simplesmente gostar ou desgostar) sobre o que lhe era proposto. O realismo reflexo, ao contrário, reforça as

demandas subjacentes às exigências do espectador, ele "cola" à realidade já preexistente. É a falta de distância que lhe retira o caráter reflexivo (ORTIZ, 2001, p. 173).

Essa distinção teórica nem sempre se produz de maneira rígida na realidade, pois uma obra pode, ao mesmo tempo, apresentar elementos “reflexos” e “reflexivos”, inclinando-se, em geral, a um dos pesos da balança, o que demarca posições ideológicas tanto de seu autor (produção) quanto o acesso ao público àquela obra (recepção). A fronteira entre os dois pólos, portanto, é “teoricamente nítida entre esses dois gêneros de realismo, [mas] não deixa de ser verdade que em vários casos concretos essa separação se dilui, ocorrendo uma passagem entre os pólos” (ORTIZ, 2001, p. 173). O principal elemento que demarca essa fronteira é a indústria cultural e as instituições que a compõem: estúdios de gravação musical e produção cinematográfica, editoras e mídia televisiva, por exemplo.

Nesse sentido, procedendo a uma síntese teórica que privilegia uma sociologia da crítica assumida por Luc Boltanski (2013), a abordagem deste trabalho toma o conceito de vanguarda, de Gilberto Velho (1977), e de realismo reflexivo, de Renato Ortiz (2001), para embasar o pressuposto de que movimentos artísticos possuem como traço fundamental a reflexividade de suas ações na realidade, tanto de uma perspectiva estética quanto política, sendo possível aos mesmos uma reconfiguração, se necessária, de seus programas estético-políticos em função de mudanças na realidade em que estão inseridos, operando críticas às instituições sociais, como o Estado e a indústria cultural, que exigem destas uma adaptação a tais manifestações, seja no sentido de acentuar a censura e a repressão, seja no sentido de ceder a pautas de críticas destes movimentos.

Esse traço, contudo, não deve ser generalizado, em primeiro lugar, a toda produção e movimento artístico e, segundo, a toda e qualquer manifestação cultural e/ou artística, cuidado que foi tomado por Renato Ortiz (2001, p. 173) ao descrever os elementos “reflexos” de manifestações culturais produzidas no âmbito da indústria cultural brasileira consolidada entre as décadas de 1950 e 1970. O movimento entre o reflexo e o reflexivo traz consigo uma série de discussões centrais e tangenciais para o assunto aqui trabalhado, dentre as quais a relação e as interações entre artistas, público, crítica de arte, Estado e indústria cultural.

Uma exploração empírica pelas categorias de “maldito” e “marginal” na Música Popular Brasileira⁶

A problemática em torno dessa seção surgiu em decorrência de um envolvimento pessoal do autor do texto com artistas classificados como malditos. Essa denominação suscita curiosidade e imprecisão, gera questionamentos diversos: “o que é um artista maldito?”, “quem são os malditos?”, “eles aceitam essa denominação?”. Em vista desses questionamentos, procurou-se avaliar como a produção acadêmica brasileira tratou esse assunto e esse grupo de artistas.

Em um primeiro momento, foram definidos critérios metodológicos para orientar a pesquisa e manter, tanto quanto possível, a proposta de realizar uma revisão sistemática da bibliografia sobre artistas malditos e marginais. O *Google Scholar* foi a plataforma utilizada para executar a busca e o *corpus empírico* da pesquisa foi construído a partir de três etapas: identificação, filtragem e seleção. Em linhas gerais, essas etapas obedeceram aos seguintes critérios:

Identificação (a partir da busca avançada do *Google Scholar*⁷): 1) Termos de busca: "maldito", "marginal"; 2) A qualquer momento; 3) Páginas em português. A partir desses critérios, a busca identificou 2860 resultados.

Filtragem: 1) Verificação temática pelo título; 2) Os termos "maldito" e "marginal" aparecem pelo menos duas vezes no documento⁸; 3) Leitura inicial dos trechos para verificação temática. A partir desses critérios, foram filtrados 114 trabalhos.

Seleção: 1) Leitura do resumo e dos trechos que contenham os termos "maldito" e "marginal"; 2) Trabalhos que concentram seu espectro temporal entre 1960-70-80⁹. A partir desses critérios, a seleção conformou um *corpus empírico* composto por um total de 80 trabalhos.

No âmbito desse *corpus*, foi possível identificar uma clivagem temática fundamental em trabalhos sobre malditos e marginais: literatura e música (tabela 1). Ainda que essas duas modalidades de manifestação artística sejam relacionadas, especialmente se se pensar na noção de “gaia ciência”¹⁰ proposta por José Miguel Wisnik (2004), os trabalhos se diferenciam por ênfase temática e pelo referencial teórico. Nesse sentido, é possível diferenciá-los segundo ênfase dada à modalidade artística analisada.

Tabela 1 – Composição do *corpus empírico*

	Freq.	%
Literatura	49	61,25
Música	31	39,75
Total	80	100

Fonte: Elaboração do autor.

Há maior variedade de trabalhos com ênfase em literatura (61,25%), embora a porcentagem de trabalhos dedicados à música (39,75%) não seja desequilibrada. A quantidade total de trabalhos demonstra que o tema é relativamente pouco explorado, especialmente se se considerar que a maior parte dos trabalhos não traz uma discussão ou reflexão específica sobre os termos “maldito” e “marginal” como categoria ou rótulo de identificação artística. Tendo em consideração a necessidade de se afunilar o objetivo da pesquisa, a discussão proposta neste texto terá como foco a produção acadêmica que toma a música como objeto de estudo privilegiado para debater as categorias estudadas (anexo 1), cabendo a outro trabalho expandir e aprofundar a bibliografia que assuma a literatura como espaço de malditos e marginais¹¹.

A partir desse recorte, o formato dos trabalhos com foco em música que mencionam, conceituam ou discutem as categorias de “maldito” e “marginal” estão distribuídos na tabela 2, com destaque para dissertação de mestrado (32%), artigo em periódico (23%) e artigo em anais de eventos (19%)¹².

Tabela 2 – Formato dos trabalhos selecionados (Música)

	Freq.	%
Dissertação de Mestrado	10	32
Artigo em periódico	6	23
Artigo em anais de eventos	7	19
Entrevista em periódico	2	6
Tese de Doutorado	2	6
Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)	2	6
Capítulo de livro	1	3
Projeto de pesquisa	1	3
Total	31	100

Fonte: Elaboração do autor.

Contudo, como já mencionado, não são todos os trabalhos selecionados que dedicam o objetivo da pesquisa a estudar tais categorias de maneira central e específica. Ao contrário, a menor parte dos trabalhos toma as categorias como tema central (19%), onde objetivo do texto ou de uma seção seja discutir os chamados malditos e marginais. Há maior quantidade de trabalhos que tratam o tema de maneira secundária (58%), em

geral mobilizando os conceitos e as categorias em questão para esboçar o início de uma discussão que não é aprofundada, em função mesmo dos objetivos do trabalho, mas fechada em citações a textos clássicos na bibliografia sobre música popular brasileira. Outros trabalhos apenas mencionam (23%) as categorias, geralmente associadas aos artistas assim classificados.

Tabela 3 – Abordagem dos trabalhos selecionados (Música)

	Freq.	%
Tema central	6	19
Tema secundário	18	58
Menção	7	23
Total	31	100

Fonte: Elaboração do autor.

Esses dados sustentam a hipótese da pouca quantidade de trabalhos acadêmicos sobre esse assunto, em especial pesquisas específicas sobre as categorias de “maldito” e “marginal” tratadas em conjunto no seio das décadas de 1960-70-80. Apesar dessa dificuldade, foram encontrados trabalhos que tratam de um grupo de artistas pela classificação de “malditos da MPB”. Essa constatação importa na medida em que, durante as décadas mencionadas, a música popular foi um tipo privilegiado de manifestação artística de crítica ao regime militar (NAVES *et al*, 2001). Contudo, o questionamento permanece: quem são os malditos e os marginais e o que os caracteriza?

A produção acadêmica nem sempre é precisa quanto a estes questionamentos. Ao longo das leituras, foi possível perceber que há uma zona de controvérsias em torno das categorias de “maldito” e “marginal”. Por exemplo: se, por um lado, Marcos Napolitano (2002, p. 8) caracteriza os malditos como uma *tendência* da juventude contracultural, na medida em que jovens apresentavam a necessidade de um experimentalismo artístico restrito ao seu grupo social, por outro, Ulisses Diogo (2016) afirma que este é um rótulo externo dado pela indústria fonográfica do período. Há convergências na bibliografia, mas também divergências.

Essas divergências criaram a motivação de reunir alguns estudos que compõem o *corpus empírico* aqui delimitado (Anexo 1) para avaliá-los mais de perto, compará-los, em especial nas relações entre as categorias de “maldito” e “marginal” e quem afirmam ser os malditos. De maneira livre, mas rígida, formulou-se quatro possíveis conclusões que procuram tatear as discussões envolvendo as categorias, os artistas, os grupos e as instituições sociais, assim como um quadro com trechos de trabalhos que exemplificam e ilustram os argumentos levantados.

Possível conclusão 1: Há uma polissemia em torno das categorias de “maldito” e “marginal” nem sempre explicitada pelos trabalhos selecionados.

Em geral, os trabalhos assumem as definições de autores clássicos neste tema, como Glauco Mattoso (1981), Marcos Napolitano (2001), Heloisa Buarque de Hollanda (2004) e Frederico Coelho (2010), os quais nem sempre concordam em relação às implicações dessas categorias.

Possível conclusão 2: A produção científica não faz uma reflexão delimitada, aprofundada e comparada sobre as categorias de “maldito” e “marginal”.

Coloca-as ora como sinônimas (trechos 1, 4 e 5 no quadro 1); ora enfatizando a categoria de “maldito” como rótulo externo aos artistas (trechos 2, 3 e 6 no quadro 1). Não há, contudo, uma elaboração conceitual sobre esse rótulo nem sobre as implicações de sua externalidade enquanto dinâmica sociológica.

Possível conclusão 3: Ainda que haja um consenso de que seja um rótulo externo e geralmente rejeitado pelos artistas, há uma contradição nos trabalhos quanto às instituições que sustentavam o rótulo de “maldito”.

A externalidade desse rótulo deriva de instituições sociais que influenciam a produção e recepção de manifestações artísticas. As instituições responsáveis, contudo, não são consenso entre a produção sobre o tema. Alguns trabalhos mencionam que o rótulo de “maldito” é dado pela: (a) crítica especializada (trechos 2 e 3 no quadro 1); (b) pela mídia e pela indústria fonográfica (trechos 6, 2 e 4 no quadro 1); (c) mencionam que o rótulo é dado pelos censores representantes do Estado autoritário. Por outro lado, alguns trabalhos afirmam que a crítica especializada via o grupo de malditos com “bons olhos” (trecho 6 e 8 no quadro 1).

Possível conclusão 4: Há divergências sobre quem seriam os malditos.

Embora haja elementos de convergência que prevalecem na identificação de artistas malditos, como Jards Macalé, Luiz Melodia, Jorge Mautner, Walter Franco e Itamar Assumpção há trabalhos que assumem que artistas como Raul Seixas, Tim Maia, Gonzaguinha e Novos Baianos seriam também malditos. Os trechos 2 e 4 expõem um panorama abrangente de artistas malditos, colocando aqueles últimos citados acima. Os trechos 6, 7 e 8, por sua vez, concentram-se em um grupo localizado.

Quadro 1 - Trechos selecionados dos trabalhos que mencionam os “malditos da MPB”

Como tema central
<p>Trecho 1: O artista marginal – às vezes também tachado de artista maldito – seria aquele cuja arte estaria comprometida com a subversão de uma estética dominante, chegando a ganhar, inclusive, “uma aceção positiva como sinônimo de condição alternativa e crítica à ordem estabelecida”. Ser “marginal”, de certo modo, “era uma postura que respondia a circunstâncias impostas pelo regime ditatorial militar, o que lhe conferia um significado, até certo ponto, próximo da noção de banditismo e/ou clandestinidade”. Tal significado, diga-se de passagem, já havia ganhado forma na famosa expressão de Hélio Oiticica, “Seja marginal, seja herói!” [...]. (DINIZ, 2014, p. 8).</p>
<p>Trecho 2: O presente trabalho tem intenção de debater a utilização do termo <i>malditos da MPB</i> pela crítica musical especializada, referido a alguns artistas que entraram em evidência na mídia e no meio musical brasileiro a partir de fins da década de 1960 e durante a década de 1970. Os principais nomes são: Jards Macalé, Luis Melodia, Sérgio Sampaio, Jorge Mautner, Walter Franco, Raul Seixas, Tim Maia, Miriam Batucada, Tom Zé, Angela Rô Rô, dentre outros. A utilização do termo por vezes funcionou como um estigma, uma condição atribuída, pois não dependia da aceitação dos artistas, mesmo admitindo que possa não ter sido intenção da crítica marcar os músicos pelo uso da palavra <i>maldito</i>. Além disso, muitas vezes o uso da expressão não foi aceito pelos artistas, que podiam o entender com negativo ou menor. (DIOGO, 2016, p. 1).</p>
<p>Trecho 3: Muitas vezes vistos pela mídia como transgressores, este acaba os denominando com o rótulo de “Malditos”. Termo este controverso, pois como foi imposto de fora, por vezes não agradou os próprios artistas. (...) O termo “Malditos” foi cunhado pela indústria fonográfica e pela mídia ao se referir a cantores da década de 1970 que eram por princípio contestadores sociais [...]. (RIBAS, 2006, p. 99).</p>
<p>Trecho 4: No escopo desta última, os músicos, letristas e compositores chamados marginais também atenderam, via de regra, pelo adjetivo malditos, um rótulo colado pela imprensa e pela indústria fonográfica e menos benquisto por eles do que o outro. Refiro-me a Jorge Mautner; Jards Macalé e a seus parceiros Torquato Neto, Waly Salomão, José Carlos Capinan, Rogério Duarte, Chacal, Duda Machado (...) Luiz Melodia; Sérgio Sampaio; e Walter Franco (DINIZ, 2017, p. 14-15).</p>
Como tema secundário
<p>Trecho 5: Na verdade, marginal é simplesmente o adjetivo mais usado e conhecido para qualificar o trabalho de determinados artistas, também chamados independentes ou alternativos (...). Dizer que um poeta é marginal equivale a chamá-lo ainda de sórdido e maldito (por causa da noção de antissocial) (...) (MATTOSO, 1981, p. 7-8).</p>
<p>Trecho 6: [...] acabou criando uma nova tendência na MPB: a dos "malditos". Luis Melodia, Jards Macalé, Walter Franco, Jorge Mautner, serão grandes campeões de encalhe de discos, ao mesmo tempo que prestigiados pelos críticos e pelo público jovem mais ligados à contracultura, retomando um espírito que estava sem seguidores desde o colapso do Tropicalismo, em 1969. (NAPOLITANO, 2002, p. 8).</p>
<p>Trecho 7: Outra tendência dentro da MPB do início dos anos 70 era a dos “malditos”, artistas ligados à contracultura, que eram bem avaliados pela crítica, mas um fracasso de vendagem. Destes podemos destacar os vanguardistas Walter Franco, Jards Macalé e Jorge Mautner (SALDANHA, 2008, p. 23).</p>
<p>Trecho 8: (...) a crítica musical passou a se referir a eles como os — Malditos da MPB,</p>

categoria que logo foi ampliada aos músicos Tom Zé, Torquato Neto, Sérgio Sampaio, Jards Macalé, Jorge Mautner, Luiz Melodia e Walter Franco que na década anterior já não simpaticizavam com o status mainstream da MPB (ALMEIDA, 2016, p. 49-50).

Fonte: Elaboração do autor.

É possível argumentar que as quatro conclusões são derivadas das hipóteses de que não há consenso parcial sobre quem são os malditos e de que não é feita uma reflexão aprofundada sobre as implicações de esse rótulo ser externo aos artistas: ou seja, o grupo de malditos não se qualifica enquanto grupo homogêneo em termos de projeto estético, diferentemente de outros grupos aqui mencionados, como o Tropicalismo, o Concretismo e o CPC. Modifica-se a dinâmica de rotulação e imposição destas identificações, já que algumas instituições sociais são a base de sustentação da classificação dos artistas enquanto “malditos”, sejam elas a crítica musical, a indústria fonográfica e/ou o Estado.

Essa tensão na bibliografia quanto à utilização do termo implica que essas categorias precisam ser (re)avaliadas a partir de uma ampla análise documental tanto das obras artísticas quanto de matérias jornalísticas e críticas de arte daquele período histórico. Embora essa avaliação não caiba no escopo deste trabalho, foi possível identificar alguns apontamentos, particularmente quanto às distinções entre as categorias de “maldito” e “marginal” e o quanto a primeira (“maldito”) é recusada por artistas (quadro 2), enquanto a última (“marginal”) pode ser encontrada como categoria estética assumida por artistas que recusam a primeira classificação (quadro 3).

Quadro 2 – Trechos de entrevistas em que os artistas falam sobre a categoria “maldito”

Jorge Mautner: Olha, eu não sei... essa palavra... maldito.... tem vários significados. Maldito, bicho, o escritor, o poeta que não for maldito, ele não presta, porque ele fecha com o sistema. Foi Charles Baudelaire quem inventou esse termo. Todo artista moderno... mas eu não tenho nada a ver com maldito, porque eu sou bendito. Eu faço música para Deus, para os animais. Sou reconhecido aqui neste país-continente... na FUNARTE tem até uma ala Jorge Mautner. Malditos são os poetas do século XIX. No Brasil, jornalista não sabe o que diz, e isso virou uma coisa estigmatizada.

(Fonte: O anti maldito. Entrevista com Jorge Mautner. *Panfletos Nova Era: Um Portal de Jorge Mautner*. Disponível em: <http://www.panfletosdanovaera.com.br/detalhe/5021>, acesso em 01 jan. 2021).

Eu trabalhei durante cinco anos gravando discos e adquiri um karma de maldito, que eu não concordo, absolutamente (**Sérgio Sampaio**).

(Fonte: TOGNERE, Nayara. *Um Sampaio teimoso*, Documentário, 13 min., Lei Rouanet, 2011).

Maldito é a mãe! Vá ao dicionário pra ver o que é maldito! (**Jards Macalé**)

Fonte: ABUJAMRA, Marco; PIMENTAL, João. *Jards Macalé: um morcego na porta principal*. Documentário, 71min., Canal Brasil, 2010).

Sou compositor de música popular, não adianta vir com historinha, pois nossa música não chegou na maioria. E não me venha com essa de maldito, só se maldito significar aquele que faz o que tem que ser feito. Eu não posso ficar nessa. Meus antepassados são a Clementina de Jesus, que foi empregada doméstica durante a vida inteira, e o Cartola (**Itamar Assumpção**).

(Fonte: ROCHA, Janáina. Itamar Assumpção investe contra a mesmice. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 13 jul. 2001. Caderno 2, p. 48).

Fonte: Elaboração do autor.

Quadro 3 – Trechos de entrevistas em que os artistas falam sobre a categoria “marginal”

Entrevistador: Tem um outro amigo seu, o artista plástico Hélio Oiticica, que deixou uma obra em que está escrito “seja marginal, seja herói”. Serviria como lema para você, não? **Luiz Melodia:** [Ri] É, ele gostava da marginalidade.

Entrevistador: E você, gosta? **Luiz Melodia:** Acho maravilhoso, “seja marginal, seja herói”. Mas um marginal benéfico, né?

Entrevistador: O que é marginalidade benéfica? **Luiz Melodia:** Uma marginalidade mais positiva, não a que prejudica o próximo. Ser marginal na música é fazer coisas interessantes, aproveitar a liberdade e fazer sucesso.

(Fonte: Pérolas Negras. Entrevista com Luiz Melodia. *Revista Trip*, Uol, 01 mai. 2002. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/luiz-melodia-entrevista-nas-paginas-negras>, acesso em 13 mar. 2021).

Rogério Duarte: “Como a gente era, assim digamos, à gauche [do francês, à esquerda] da Tropicália, eu fiz um trecho que se chama Marginália. Sou marginal porque descobri que a margem fica dentro do rio. Isso era muito mais importante porque era um paradoxo. A margem fica dentro do rio e não na margem. Mas o rio era o Rio de Janeiro.”

(Fonte: Documentário resgata obra e pensamento do tropicalista Rogério Duarte. *Rede Brasil Atual*, 29 abr. 2018. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/2018/04/documentario-resgata-obra-e-pensamento-do-tropicalista-rogerio-duarte/>, acesso em 13 mar. 2021).

Desde o princípio, esse paulista de Tietê [...] sempre colocou sua produção sob o signo da marginalidade, marginalidade inscrita no próprio personagem-máscara do Nego Dito, vulgo Beleléu, dupla ou tripla marginalidade. Marginalidade enquanto negro na sociedade brasileira, onde toda uma raça que construiu o Brasil foi despejada e despedida do emprego com uma tragicômica Abolição. Marginalidade de músico, sobretudo músico de vanguarda, de uma vanguarda onde a extrema criatividade nunca esteve afastada da mais ampla e funda capacidade de comunicação, uma vanguarda popular.

Por fim, marginalidade de consumo, Itamar tendo sido um dos nomes mais fortes naquilo que se chamou produção independente, fonte de toda uma renovação da MPB, viciada em esquemas fáceis e repetitivos de pronta aceitação e imediato esquecimento (**Paulo Leminski** sobre **Itamar Assumpção**).

(Fonte: Publicado no encarte do disco *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!*, lançado em 1988. Retirado de Falbo, 2009, p. 40).

[...] manter-se integral é difícil, ainda mais sendo-se marginal: hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, mas marginal mesmo: à

margem de tudo [...].

(Fonte: Trecho de carta de **Hélio Oiticica** a Lygia Clark, outubro de 1969. Retirado de Galeazzi, 2016, p. 25).

Fonte: Elaboração do autor.

Possível hipótese conclusiva: As categorias de “maldito” e “marginal” não são sinônimas, nem tanto por seu caráter semântico, mas por sua dimensão sociológica: a primeira é assumida pelos próprios artistas como categoria nativa (de identidade) enquanto a segunda surge de uma imposição externa de rotulação operada por instituições sociais, como a indústria fonográfica, a crítica especializada e o Estado.

A marginalidade, como assumida por artistas, relaciona-se a uma condição estética e social, estabelecendo algo diverso de “maldito”, categoria que não conforma um grupo artístico marcadamente delineado. Seria possível pensar a dimensão da marginalidade estética atrelada àquilo que Coelho (2010) chama de “cultura marginal”, artistas que, após o tropicalismo, sob vigência de uma forte repressão política (AI-5), reconhecem-se em uma identidade estética marginal (figura 1 e quadro 4). Nesse sentido, é possível avaliar as distinções de conformação de grupos, escolas e movimentos artísticos tanto a partir de uma identidade (em sentido antropológico) assumidas ou rotulada por condições e instituições externas quanto a partir de um crivo analítico da historiografia e da crítica literária, musical e de arte.

Figura 1 – “Seja marginal, seja herói”



Fonte: Hélio Oiticica. Seja marginal, seja herói. Fotografia da obra. Disponível em: <http://desacato.info/wp->

<content/uploads/2018/04/seja-marginal-seja-her%C3%B3h%C3%A9lio-oiticica.jpg>, acesso em 01 jan. 2021.

Quadro 4 – Trechos de obras artísticas em que artistas assumem a categoria “marginal”

Fui tratado como um louco, enganado feito um bobo Devorado pelos lobos, derrotado sim Fui posto de lado e fui um marginal enfim O pior dos temporais aduba o jardim (SAMPAIO, Sérgio. <i>Ninguém vive por mim</i> , 1977)
Sou um marginal porque descobri Que a margem fica dentro do rio E que a Lagoa Rodrigo de Freitas Está cheia de peixes mortos (DUARTE, Rogério, 2003, p. 19)
A diferença fundamental entre eu e um marginal é que o bicho esfola, aterroriza, estupra, barbariza. Dá cabo e se acaba a esmo. Eu primo pela rima, reviro lixo e acabo comigo mesmo. (ASSUMPÇÃO, Itamar <i>apud</i> HARA, 2018, p. 36)

Fonte: Elaboração do autor.

Deve-se ressaltar que os trechos de poemas e canções de Sérgio Sampaio, Rogério Duarte e Itamar Assumpção são partes que compõem uma obra maior, cuja configuração semântica corresponde a contextos de manifestação estética específica. Há, portanto, uma diferença substancial do uso que é feito desse tipo de fonte (o poema ou a canção) para os trechos de entrevistas dos artistas (quadros 2 e 3), utilizados para demonstrar sua oposição diante da denominação “maldito”. A hipótese de que a categoria “marginal” é assumida por um grupo de artistas como identidade estética deve ser aprofundada e demonstrada com base em fontes diversas, selecionadas e analisadas de acordo com seu contexto histórico. Contudo, a presença do termo “marginal” em obras artísticas não deve ser ignorado, cabendo no escopo deste texto como exemplo da importância deste vocábulo para os a(u)tores do período estudado. Em futuras pesquisas, é possível verificar a configuração estética do termo nas obras artísticas mencionadas, aprofundando a dimensão da marginalidade não apenas para as relações

entre artistas, instituições e contexto histórico, mas, potencialmente, entre autor, obra e público.

Considerações Finais

Esse trabalho avança em uma discussão que pretende se distinguir das abordagens teóricas tradicionais utilizadas para analisar as manifestações artísticas e culturais das décadas de 1960-70. Ainda que seja importante e necessário considerar a influência de instituições sociais que conformam a produção e a recepção das obras artísticas desse período, como o Estado e a indústria cultural, pretende-se ir além de uma compreensão dos grupos contraculturais como alienados e/ou cooptados pela massificação inerente à indústria cultural. Nesse sentido, é mobilizada a noção de crítica de Luc Boltanski (2013), de vanguarda de Gilberto Velho (1977) e de realismo reflexivo de Renato Ortiz (2001), argumentando pela reflexividade dos grupos e dos atores sociais em seus fluxos de relações e interações com o projeto de cultura oficial defendido pelo regime militar.

Essa reflexividade não se restringe, contudo, ao plano teórico dos pressupostos, mas se materializa quando percebemos a complexidade dos rótulos e categorias impostos e/ou assumidos por determinados artistas desse período. Se por um lado há uma recusa da categoria de “maldito” como algo externo e imposto por instituições “oficiais”, há uma incorporação da categoria de “marginal” como elemento estético e, conseqüentemente, ético-político. Essa operação entre categorias, ainda que pareça banal e pouco relevante em questões empíricas, conforma uma crítica de caráter artístico e estético, ou seja, uma forma de lidar com a dominação imposta pelo regime militar através de comportamentos, valores e adornos corporais socialmente estigmatizados e tidos como desviantes; elementos que se incorporam nas obras e que podem exercer, diretamente ou indiretamente, força crítica contra a realidade sustentada por um regime político e econômico.

Ainda que não tenha procedido a uma pesquisa documental com produção de dados robustos, o trabalho deixa pistas para futuras pesquisas e esboça argumentos preliminares que podem ou não ser confirmados em uma futura pesquisa. Uma de suas possíveis contribuições, contudo, está em mostrar o quanto parte da produção acadêmica diverge quanto a pontos relativamente simples, mas que podem conformar toda uma análise de determinados fatos históricos e culturais sobre esse período.

Os malditos continuam malditos. A questão que motiva o trabalho permanece: “quem são os malditos?”. Essa inquietação continua orientando a possibilidade de pesquisas e, mais do que isso, a apreciação de manifestações artísticas de caráter contracultural, marginal... Maldito? Para um momento político saudosista a um regime militar autoritário, esses artistas emergem, junto a outros contemporâneos, como referência de crítica social, política e estética. Como cantam Torquato Neto e Jards Macalé em *Let's play that* (1972), dois malditos da música popular brasileira, é preciso “desafinar o coro dos contentes com um sorriso entre dentes”:

eis que o anjo me disse
apertando minha mão
com um sorriso entre dentes
vai bicho desafinar
o coro dos contentes
let's play that

Referências

ALMEIDA, José Eduardo Rube de. *Baudelaire, Rimbaud e o mito do poeta maldito na canção brasileira (1980-2010)*. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-29092015-174339/publico/2015_JoseEduardoRubeDeAlmeida_VOrig.pdf, acesso em 01 jan. 2021.

BARREIROS, Daniel de Pinho. *Intelectuais e Estrutura Social: uma proposta teórica*. *Sinais Sociais*, v. 9, 2009. Disponível em: <https://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/956e0926-030f-4649-8840-c97302ff720a/09.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=956e0926-030f-4649-8840-c97302ff720a>, acesso em 01 jan. 2021.

BECKER, Howard. S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *O Mercado de Bens Simbólicos*. In: *A Economia das Trocas Simbólicas*. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOLTANSKI, Luc. *Sociologia da Crítica, Instituições e o novo modo de dominação gestonária*. *Sociol. Antropol.*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 441-463, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/sant/v3n6/2238-3875-sant-03-06-0441.pdf>, acesso em 01 jan. 2021.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. *O Novo Espírito do Capitalismo*. São. Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOMFIM, Leonardo Corrêa. *A Eclosão da Tropicália e os migrantes nordestinos*. In: *VI ENABET - Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, 2013, João

Pessoa - PB. Música e Sustentabilidade, 2013, pp. 295-302. Disponível em: https://www.abet.mus.br/download/AnaisVI_ENABET2013.pdf, acesso em 01 jan. 2021.

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

DUARTE, Rogério. *Tropicacos*. São Paulo: Azougue Editorial, 2003.

FALBO, Conrado Vito Rodrigues. *Beleléu e Pretobrás: palavra, performance e personagens nas canções de Itamar Assumpção*. Dissertação (Mestrado em Letras) - CAC, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7477/1/arquivo3873_1.pdf, 13 mar. 2021.

GALEAZZI, Annelise Estrella. *Seja marginal, seja herói: o poema-bandeira de Hélio Oiticica*. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Letras) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000985032&opt=1>, acesso em 13 mar. 2021.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde - 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LAGE, Rafael. Artista Artesão ou Artista Igual Pedreiro: de Mozart a Macaco Bong, uma história de lutas por autonomia. *Revista História e Cultura*, Franca: São Paulo, v.2, n.1, p. 166-182, 2013. Disponível em: <https://periodicos.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/849/900>, acesso em 01 jan. 2021.

MAGALHÃES, T.; DOMITH, L. de S.; TEIXEIRA, P. B. “Tropicália, triunfo do rico e aplauso do genocídio”. Entrevista com Gilberto Vasconcellos. *Revista IHU On-line*, São Leopoldo, ano XII, nº 411, 10 de dezembro de 2012, p. 37. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao411.pdf>, acesso em 01 jan. 2021.

MAGALHÃES, T.; WOLFART, G. Tropicalismo, “força fatal” da música popular. Entrevista com Frederico Coelho. *Revista IHU On-line*, São Leopoldo, ano XII, nº 411, 10 de dezembro de 2012, p. 21-23. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao411.pdf>, acesso em 01 jan. 2021.

MANNHEIM, Karl. *Sociologia da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MARTINS, Luciano. *A “geração AI-5” e Maio de 68: duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

MATTOSO, Glauco. *O que é Poesia Marginal?*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *Artcultura*, v. 8, n. 13, 11. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1422>, acesso em 01 jan. 2021.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Fapesp/Annablume, 2001.

NAVES, Santuza. C. et al. Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil. *ANPOCS bib – Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, São Paulo, v. 51, p. 1-54, 2001. Disponível em: http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Naves-Levantamento_estudos_academicos_musica_popular_Brasil.pdf, acesso em 01 jan. 2021.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PEIXOTO, Pablo de Melo. *Made in Bra(s)zil – um estudo do jogo de forças na música brasileira no tempo do tropicalismo*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007. Disponível em: <http://repositorio.ufjf.br:8080/ispui/bitstream/ufjf/2888/1/pablodemeloipeixoto.pdf>, acesso em 01 jan. 2021.

SAMPAIO, Sérgio. *Ninguém vive por mim*/História de um boêmio (Um abraço em Néelson Gonçalves). Rio de Janeiro: Continental, 1977.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SOUZA, Miliandrade Garcia de. Cinema Novo: A cultura popular revisitada. *História: Questões & Debates*, Editora UFPR: Curitiba, n. 38, 2003. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2717/2254>, acesso em 01 jan. 2021.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*: da modinha ao tropicalismo. São Paulo: Art Editora, 1986.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular*: De olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VELHO, Gilberto. Vanguarda e Desvio. In: VELHO, G. (org.) *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1977, pp. 27-38.

VENTURA, Leonardo Carneiro. *Música dos espaços*: Paisagem Sonora do Nordeste no Movimento Armorial. (Mestrado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/16995/1/LeonardoCV.pdf>, acesso em 01 jan. 2021.

WILLER, Cláudio. Os poetas malditos: de Nerval e Baudelaire a Piva. *Eutomia*, Recife, n. 11, v. 1, p. 129-147, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/viewFile/244/206>, acesso em 01 jan. 2021.

WISNIK, José Miguel. A Gaia Ciência. Literatura e Música Popular no Brasil. In: *Sem Receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

ANEXO 1 - Composição do *corpus* empírico (Música)

ALMEIDA, Laís Barros Falcão de. *A MPB em mudança: cartografando a controvérsia da nova MPB*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/17438/1/A%20MPB%20EM%20MUDAN%20c3%87A%20cartografando%20a%20controv%20c3%a9rsia%20da%20nova%20MPB.pdf>, acesso em 01 jan. 2021.

ARAÚJO, Luís André Bezerra de. *Sérgio Sampaio e a paródia tropicalista em Eu quero é botar meu bloco na rua*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/6281/1/arquivototal.pdf>, acesso em 01 jan. 2021.

BRITO, F. N. M. O Poeta do Riso e da Dor: a relação entre música e história na obra de Sérgio Sampaio (1970-1980). *Vozes, Pretérito & Devir*, v. IV, p. 126-141, 2015.

CAMPOS, Diego de Moraes. Tom Zé e Jards Macalé nos festivais de canção brasileira (1968-1969): Tropicalismo, Contracultura e música popular urbana na mesa Contracultura e cultura popular no Brasil. ANAIS DA XII JORNADA DE ESTUDOS HISTÓRICOS PROFESSOR MANOEL SALGADO, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://www.jornadaeh.historia.ufrj.br/wp-content/uploads/2017/12/Diego-de-Moraes-Campos.pdf>, acesso em 01 jan. 2021.

COELHO, Frederico. Quantas margens cabem em um poema? Poesia marginal ontem, hoje e além. In: FERRAZ, Eucanaã (org.). *Poesia marginal: palavra e livro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/26637039/Quantas_margens_cabem_em_um_poema_Poesia_marginal_ontem_hoje_e_al%C3%A9m, acesso em 01 jan. 2021.

DANTAS, Danilo Fraga. *A prateleira do Rock Brasileiro: uma análise das estratégias midiáticas utilizadas nos discos de Rock Brasileiro nas últimas cinco décadas*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador: Bahia, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/12906/1/Danilo%20Fraga%20Dantas.pdf>, acesso em 01 jan. 2021.

DINIZ, S.; ÁVILA, D. “A canção pode morrer, mas eu não vou morrer, não...”: uma entrevista com Kiko Dinucci. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 5, v. 2, p.

176-199, jan.-jul. 2018. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13141/8508>, acesso em 01 jan. 2021.

DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: UNICAMP/Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2017, pp. 92-144. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/331542/1/Diniz_SheylaCastro_D.pdf, acesso em 01 jan. 2021.

DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e marginais: a MPB “pós-tropicalista” no contexto dos anos de chumbo*. XII BRASA: CONGRESSO INTERNACIONAL DA BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION. King’s College, Londres, Inglaterra, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/11415960/Desbundados_e_marginais_a_MPB_p%C3%B3s_tropicalista_no_contexto_dos_anos_de_chumbo, acesso em 01 jan. 2021.

DIOGO, Ulisses Monteiro Coli. “É impossível levar um barco sem temporais”: os Malditos da MPB e a crítica musical em fins da década de 1960 e década de 1970. In: V CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA: NOVAS EPISTEMES E NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS, 2016, Jataí – Go. Anais... 2016. pp. 1-15. Disponível em: http://www.congressohistoriajatai.org/2016/resources/anais/6/1477956546_ARQUIVO_artigojatai.pdf, acesso em 01 jan. 2021.

FERRAZ, Ivan de Bruyn. *Música como missão: experiência e expressão em Itamar Assumpção*. 199 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unifesp.br/bitstream/handle/11600/39331/Publico-39331.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, acesso em 01 jan. 2021.

FREIRE, Guilherme Araujo. A produção artística de Tom Zé na década de 1970: considerações sobre o projeto da música “operária” e o disco Estudando o samba. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 68, 2017, pp. 122-144. Disponível em: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/4056/405654439007/405654439007.pdf>, acesso em 01 jan. 2021.

FREIRE, G. A. A atividade de Tom Zé durante o ostracismo: Experimentando às margens da grande indústria. In: III SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2015, Rio de Janeiro. Anais do III SIMPOM, 2015. p. 552-561.

GATTI, Vanessa Vilas Boas. *Súditos da rebelião: estrutura de sentimento da Nova MPB (2009-2015)*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-22122015-110930/publico/2015_VanessaVilasBoasGatti_VCorr.pdf, acesso em 01 jan. 2021.

GRAGNANI, Giuliana de. *Os artistas experimentais da MPB nos anos 70 vistos pela imprensa da época*. Projeto de pesquisa. Orientador: Herom Vargas. Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul - SP, USCS, 2010.

HARA, Tony. Amizade e Criação. *VEREDAS - Revista Interdisciplinar de Humanidades*, [S.l.], v. 1, n. 2, p. 18-42, dez. 2018. Disponível em: <https://revistas.unisa.br/index.php/veredas/article/view/54/28>, acesso em 01 de jan. 2021.

MACHADO, Silas Rodrigues. *Cancionista urbano no Brasil e no México: identidade, território e conflitos em canções de Itamar Assumpção e Rodrigo González*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Foz do Iguaçu - PR, 2018. Disponível em: <https://dspace.unila.edu.br/bitstream/handle/123456789/4162/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20SILAS%20RODRIGUES%20MACHADO%20FINAL.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, acesso em 01 jan. 2021.

MENEZES, L. M. ; ROCHA, D. Uma abordagem discursiva da censura no Brasil em tempos de ditadura: Gonzaguinha e a resistência pela música. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, v. 6, p. 73-90, 2014. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/10560/6902>, acesso em 01 jan. 2021.

MOTA, L. D. Jards Macalé - tramas variadas. *IPOTESI* (Juiz de Fora. Online) , v. 20, p. 101-109, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufff.br/index.php/ipotesi/article/view/19367>, acesso em 01 jan. 2021.

MOTA, Lia Duarte. Morbidez e beleza, amor e humor – A estética presente em Aprender a Nadar. *Fonogramas - Revista do Núcleo de Estudos em Literatura e Música* (NELIM). PUC-Rio, março de 2012. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/19441/19441.PDF>, acesso em 01 jan. 2021.

NAPOLITANO, M. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. *ANAIS DO 4º CONGRESSO DA SEÇÃO LATINO-AMERICANA DA INTERNATIONAL ASSOCIATION FOR STUDY OF POPULAR MUSIC (IASPM-AL)*, México, 2002. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2_napolitano70_artigo.pdf, acesso em 01 jan. 2021,

PRUDÊNCIO, Washington Luis Teodoro. *Sérgio Sampaio: antitropicalismo na canção de um tropicalista convicto*. Trabalho de conclusão de graduação (Graduação em Letras: Licenciatura) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/29156/000775936.pdf?sequence=1>, acesso em 01 jan. 2021.

RIBAS, Rafael Malvar. *Contracultura musical brasileira: movimentos e particularidades*. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie: São Paulo, 2006. Disponível em:

<http://tede.mackenzie.br/jspui/bitstream/tede/2953/5/Rafael%20Malvar%20Ribas.pdf>, acesso em 01 jan. 2021.

SALDANHA, Rafael Machado. *ESTUDANDO A MPB: Reflexões sobre a MPB, Nova MPB e o que o público entende por isso*. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC, 2008. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/2618/CPDOC2008RafaelMachadoSaldanha.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, acesso em 01 jan. 2021.

SECCO, H. S. *Sei dos Caminhos: análise das canções de Itamar Assumpção e Alice Ruiz, a partir dos conceitos semióticos desenvolvidos por Luiz Tatit*. (Mestrado em Música), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012. Disponível em: <https://www.acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/27548/R%2520-%2520D%2520-%2520SECCO%2520C%2520HELENA%2520SAVARIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, acesso em 01 jan. 2021.

SILVA, Antonio Cesar. *Jorge Mautner e seus múltiplos na escrita autobiográfica*. Tese. (Doutorado em Letras). Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura. Salvador: Bahia, 2016. Disponível em: <http://www.ppglitcult.letas.ufba.br/sites/ppglitcult.letas.ufba.br/files/Tese%20de%20Ant%C3%B4nio%20C%C3%A9sar%20Silva%20Silva%20%281%29.pdf>, acesso em 01 jan. 2021.

SILVA, L. H. O.; SILVA, Wilton C. L. . Deus te preteje: identidade e sentimento na música de Itamar Assumpção. *Opsis*, v. 15, p. 257-270, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/view/30806/20047>, acesso em 01 jan. 2021.

SILVA, Rita de Cassia da Cruz. *Singular e plural: os vários "eus" de Beleléu*. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-11042013-121316/publico/2012_RitaDeCassiaDaCruzSilva.pdf, acesso em 01 jan. 2021.

VITO, Conrado Rodrigues Falbo. *Beleléu e Pretobrás: palavra, performance e personagens nas canções de Itamar Assumpção*. 2009. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7477/1/arquivo3873_1.pdf, acesso em 01 jan. 2021.

ZAN, José Roberto. Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios. *Revista USP*, v. 1, p. 156-171, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13838/15656>, acesso em 01 jan. 2021

¹ Uma primeira versão deste texto foi apresentada no Encontro Regional Pré-SBS Sudeste de Minas Gerais, 2018, no GT 5: “Cidade, cultura e política”, onde a pesquisa recebeu importantes sugestões dos presentes. Agradeço também ao Prof. Dr. Victor Luiz Alves Mourão (DCS/UFV) pelos comentários e sugestões feitos a este trabalho.

² Deve-se mencionar a presença de movimentos artísticos mais ou menos articulados em todas as regiões do país no mesmo contexto histórico aqui trabalhado. O trabalho, contudo, focaliza sua atenção no eixo Rio-São Paulo, consciente que tal escopo é frequentemente privilegiado, sendo um polo hegemônico de atenção das produções acadêmicas sobre manifestações artístico-culturais das décadas de 1960-70. Para um exemplo de movimento artístico nordestino na década de 1970 e sua inserção no campo cultural brasileiro, ver os capítulos 1 e 2 de Ventura (2007).

³ A partir de uma análise documental, Miliandrade Souza (2003, pp. 139-142) argumenta que em Congressos de Cinema realizados em São Paulo entre 1952 e 1953 já havia teses que demarcavam explícitas fronteiras entre uma concepção de arte, cultura e cinema ‘popular’ e uma concepção da indústria cinematográfica, posições que se aprofundam ao longo da década de 1960.

⁴ Pode-se mencionar o crítico José Ramos Tinhorão (1986) como exemplo radical da separação entre politização e indústria cultural. Para um amplo panorama da historiografia da música popular brasileira na década de 1970, conferir Napolitano (2006).

⁵ Em uma entrevista de 2012, Frederico Coelho entende a juventude contracultural (marginália) como um desdobramento da tropicália, o que marca um nexos fundamental entre estes grupos. Para o autor, deve-se “demarcar dois eixos históricos de ação cultural no Brasil dos anos 1950-1960. Um vindo dos desdobramentos do movimento neoconcreto carioca, do cinema novo, dos debates no âmbito da Nova Objetividade Brasileira, tudo que desaguou no conceito “tropicália”, cunhado por Hélio Oiticica. Outro, vindo da experiência de jovens músicos e intelectuais baianos, cariocas e paulistas ao redor dos dilemas da música popular brasileira – MPB no âmbito da cultura de massas e da contracultura mundial. Em 1968, esses dois eixos radicais de pensamento sobre a modernidade brasileira confluem em ações comuns que resultam no que viria a se chamar após 1968 de ‘cultura marginal’ ou ‘marginália’” (MAGALHÃES; WOLFART, 2012, p. 21).

⁶ Cabe a uma futura pesquisa empírica aprofundar os argumentos e a hipótese aqui levantada. Em vista disso, a escrita flerta com um tom ensaístico, testando elementos que ainda estão passíveis de verificação mais profunda. Para além da produção científica aqui estudada, é possível agregar documentos da crítica de arte e matérias jornalísticas que abordam o mesmo assunto.

⁷ Essa pesquisa foi feita em 31 de agosto de 2019 no *Google Scholar* (<https://scholar.google.com.br/>) a partir da opção “Pesquisa avançada”.

⁸ Esse critério foi estabelecido para que se possa selecionar trabalhos que tragam, minimamente, menções, conceituações e/ou discussões sobre as categorias de “maldito” e “marginal”.

⁹ A década de 1980 foi incluída entre os critérios de seleção, pois, ao longo da execução da pesquisa, foi verificado que importantes artistas (tidos como) “malditos” têm sua carreira consolidada nesta década, embora tenham iniciado sua trajetória musical no início ou em meados dos anos 1970. Dentre eles, destaca-se o nome de Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé.

¹⁰ Segundo Wisnik (2004, p. 225), na década de 1950, teria surgido no Brasil uma “[...] nova forma da ‘gaia ciência’, isto é, um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental”. Para o autor, essa relação não se dá a partir de elementos ‘externos’ às canções, mas em sua própria estrutura formal: “[...] a relação entre canção popular e literatura, no Brasil, se ela de fato existe como atração magnética numa parte respeitável dessa produção, não se deve a uma aproximação exterior em que melodias servem de suporte a ‘inquietações’ cultas e letradas, mas à demanda interior de uma canção que está a serviço do estado musical da palavra, perguntando à língua o que ela quer, e o que ela pode.

¹¹ Ainda que não tenha sido verificada em pesquisa sistemática, ao longo da execução da pesquisa colocou-se a hipótese de que há uma diferença em como as categorias de “maldito” e “marginal” são tratadas na literatura e na música. Primeiramente, os malditos na literatura remetem a uma tradição de caráter estético que remonta aos simbolistas franceses, como Verlaine e Rimbaud. Em segundo lugar, os artistas apresentados como malditos não correspondem àquelas mencionados quando há ênfase na música. Na tradição literária, escritores como Cruz e Souza, Lima Barreto, Roberto Piva e Cláudio Willer são apresentados como malditos. Sobre a trajetória de poetas malditos franceses e relações com a tradição literária e musical brasileira, ver Willer (2013) e Almeida (2015).

¹² É importante salientar que um mesmo autor pode apresentar em diferentes formatos.

Artigo recebido em 11 de janeiro de 2021.
Aceito para publicação em 31 de março de 2021.