

Curtição e resistência: os festivais contraculturais e a juventude brasileira nos anos 1970

*Groovy as resistance: countercultural festivals and
brazilian youth in the 1970s*

*La onda y resistencia: los festivales
contraculturales y la juventud brasileña en los años
70*

Igor Fernandes Pinheiro de Mattos¹

 [0009-0002-6577-5563](https://orcid.org/0009-0002-6577-5563)

Resumo: O artigo analisa a sociabilidade e as experiências do público nos festivais contraculturais brasileiros dos anos 1970. Investiga o perfil do público, evidenciando como viagens interestaduais e estéticas anticonvencionais constituíam táticas de questionamento à ordem durante a ditadura militar. Demonstra a ambivalência desses eventos, que, impulsionados pela expansão de consumo durante o “milagre econômico”, geraram tensões devido ao potencial transgressor da liberalização de comportamentos.

Palavras-chave: Contracultura. Juventude. Ditadura militar.

Abstract: The article analyzes sociability and audience experiences at 1970s Brazilian countercultural festivals. It investigates the audience profile, showing how interstate travel and unconventional aesthetics were tactics for questioning the order during the military dictatorship. It demonstrates these events' ambivalence: fueled by expanding consumption during the “economic miracle”, they generated tensions due to the transgressive potential of behavioral liberalization.

Keywords: Counterculture. Youth. Military dictatorship.

Resumen: El artículo analiza la sociabilidad y las experiencias del público en los festivales contraculturales brasileños de los años 70. Investiga el perfil del público, mostrando cómo los viajes interestatales y las estéticas no convencionales eran tácticas para cuestionar el orden durante la dictadura militar. Demuestra la ambivalencia de estos eventos: impulsados por la expansión del consumo durante el “milagro económico”, generaron tensiones por el potencial transgresor de la liberalización de conductas.

Palabras-clave: Contracultura. Juventud. Dictadura militar.

¹ Doutorando em História Social pela Universidade Federal Fluminense - UFF. Professor da Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro. *Lattes:* [9442615019891829](https://lattes.cnpq.br/9442615019891829) - *E-mail:* igorfernandespi@gmail.com.

Introdução

Durante a década de 1970 ocorreram diversos festivais de influência contracultural no Brasil, entre estes o Festival de Verão de Guarapari (1971 - Espírito Santo), o Dia da Criação (1972 – Duque de Caxias/Rio de Janeiro), a Feira Experimental do Nordeste (1972 - Madre do Brejo de Deus/Pernambuco), o 1º Concerto da Feira Livre de Som (1972 – Uberlândia/Minas Gerais), o Hollywood Rock (1975 – Rio de Janeiro), o Festival de Águas Claras (1975 – Iacanga/São Paulo) e o Som, Sol e Surf (1976 – Saquarema/Rio de Janeiro). Esses festivais congregaram uma grande variedade de artistas, de iniciantes sem qualquer registro fonográfico a nomes em ascensão como as bandas Apocalypsis, Soma, Tamarineira Village (Ave Sangria) e as cantoras Angela Rô Rô, Cátia de França e Lena Rios; até referências do *rock* progressivo, como Os Mutantes e O Terço; além de grandes vendedores de LPs, como Raul Seixas, Erasmo Carlos e Rita Lee. Além disso, favoreceram a integração entre públicos de distintas regiões e perfis, que convergiram em diferentes lugares: nos gramados em frente aos palcos, arquibancadas, estradas, ônibus, pousadas, praias, acampamentos, praças e bares, contribuindo para a transformação das paisagens urbanas.

A constante proximidade durante shows, *happenings* e conversas informais fomentava uma dinâmica de trocas, gerando momentos de criatividade festiva. Esses instantes, experimentados por uma grande parcela de jovens distante de casa, representavam um tempo “extraordinário” de ruptura cotidiana (Goetschel & Hidioglou, 2013, p. 12) permitindo criações, concessões e cruzamentos estéticos no uso do tempo livre – dedicado ao divertimento, comunhão, articulação e sociabilidade. Tal cenário era igualmente palco de negociações e conflitos. Heloísa Buarque de Hollanda (2004, p. 38) interpreta essa noção de *feira* não como escapismo, mas como resposta crítica à formalidade rígida e solene do discurso político tradicional que moldou as práticas culturais das gerações anteriores.

Do ponto de vista teórico-metodológico, o artigo privilegia a análise das experiências e sociabilidades juvenis como formas de contestação e negociação no contexto autoritário. Para compreender o perfil, as motivações e as práticas do público frequentador dos festivais, recorreu-se a um *corpus* diversificado de fontes. A pesquisa fundamenta-se, principalmente, na imprensa periódica da época, cujas coberturas oferecem registros dos eventos, ao mesmo tempo que revelam discursos, estigmas e representações em circulação sobre a contracultura.

Além disso, a pesquisa incorpora depoimentos coletados diretamente pelo autor, através da metodologia da História Oral, e narrativas veiculadas no *Facebook*. Tratando esta plataforma como lugar de memória (Nora, 1993), estas narrativas digitais, por sua constante reelaboração, expressam afetos, sentidos de pertencimento e a construção de identidades coletivas em torno desses eventos. A justaposição crítica entre a cobertura jornalística e as memórias retrospectivas permite compreender as tensões entre as experiências vividas e as representações midiáticas dos festivais.

No começo dos anos 1970, a estrutura do mercado cultural brasileiro passava por uma reconfiguração impulsionada pela confluência entre o projeto modernizador-autoritário da ditadura militar e as transformações sociais catalisadas pelo “milagre econômico”. Expandia-se uma nova classe média consumidora: majoritariamente branca, escolarizada, urbanizada e beneficiária da expansão material do período, e que se abria aos produtos culturais vinculados à cultura de resistência. A modernização capitalista e a urbanização implementadas pelo regime militar possibilitaram um cenário que, embora gestado sob um regime autoritário, fomentou a formação de um mercado cultural que influenciou a liberalização de costumes (Napolitano, 2017, p. 214). Esse público, formado em grande parte por jovens metropolitanos, foi influenciado pelo *nacional-popular*² da segunda metade dos anos 1960 e *Tropicalismo*.³ Se, por um lado, herdou do nacional-popular o engajamento político, por outro, assimilou do Tropicalismo a ironia, a capacidade de realizar colagens de diferentes tradições culturais, cosmopolitismo e a rejeição às fronteiras entre “alta” e “baixa” cultura. Nesse contexto, é fundamental considerar também a emergência de movimentos de oposição à ditadura ancorados em outras identidades e expressões culturais, como o *Black Rio*, movimento negro que atingiu seu auge na segunda metade dos anos 1970.

O artista influenciado pela contracultura, de forma geral, não almejava sensibilizar o público por meio de uma denúncia explícita da miséria e do autoritarismo. A produção musical difundida nos festivais tampouco tinha como propósito a conscientização política de

² Visão artística que tinha como elementos a criação de obras culturais críticas e representativas das classes populares, buscando refletir a identidade nacional, promovendo a conscientização política e servindo como instrumento de transformação social e resistência cultural no Brasil.

³ Os marcos iniciais do Tropicalismo são os LPs de artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil em 1967. Em 1968 foi lançado o disco manifesto *Tropicália ou Panis et Circencis*, obra que apresentou as principais características do coletivo no campo musical. No ano seguinte, Caetano e Gil foram exilados, este é considerado um dos motivos da diluição do Tropicalismo.

forma didática ou como fim, questão que somada às estéticas transgressoras, rendeu adeptos da contracultura a pecha de “desbundados”.

Os festivais analisados configuram-se como expressões coletivas de uma parcela da juventude durante a ditadura militar, expressando experiências de resistência, questionamento e ruptura das expectativas comportamentais vigentes. Paralelamente foram alvo de estigmatização por parte dos agentes do regime, que os caracterizavam como eventos frequentados por *hippies* perigosos e usuários de drogas.

Cabe ressaltar que a noção de *juventude* adotada neste estudo, se trata de um construto sociocultural, distanciando-se de uma perspectiva estritamente biológica. Neste artigo, a juventude é compreendida a partir de uma perspectiva sociológica e histórica, sendo formada por um grupo que compartilha valores e experiências comuns dentro de um contexto sociopolítico específico. À luz dessa questão, já em 1964, Talcott Parsons (1964, p. 36) identificou que: “[...] as tendências históricas com a modernização, a industrialização, a urbanização, a ascensão da classe média e a ampliação da educação pública fomentaram a segregação com base na idade e a estratificação da juventude, o que por sua vez promoveu o desenvolvimento da cultura da juventude”. Reguillo Cruz (2000, p. 25-26.) expõe os processos que evidenciam a categoria *juventude*: “[...] a organização econômica por via do aceleração industrial, científico e técnico, que implicou ajustes na organização produtiva da sociedade; a oferta e o consumo cultural; e por último o discurso jurídico”. Para a autora, a idade “[...] assume validades distintas não somente em diferentes sociedades, mas também no interior de uma mesma sociedade, ao estabelecer diferenças principalmente em função dos lugares sociais que os jovens ocupam” (Reguillo Cruz, 2000, p 26).

A efervescência de comportamentos presentes nos festivais coexistia com mecanismos de mercantilização durante o auge do projeto modernizador-autoritário (1968-1973), inserindo no mercado um grupo demográfico reconfigurado, evidenciando a ascensão de um perfil consumidor vinculado à juventude metropolitana (Barcinski, 2015, p. 39). A venda de produtos da indústria fonográfica como LPs e compactos saltou de 14.818 unidades em 1968 para 25.591 em 1972 (Dias, 2000, p. 55). Nesse contexto, a expansão do consumo de bens culturais como discos, equipamentos de som e ingressos, possibilitou fissuras no tecido social conservador. A aparente contradição entre a lógica comercial que viabilizava tais eventos e seu potencial transgressor reflete o caráter ambivalente da

modernização: ao mesmo tempo em que a ditadura promovia a integração capitalista global, ampliava condições materiais como a urbanização e o crescimento da indústria fonográfica que permitiam emergir espaços de experimentação comportamental e, por extensão a subversão de fundamentos morais do próprio regime. A fruição desses produtos convertia-se também em ato político, desafiando a tentativa do regime de controlar os significados da cultura. Assim, a contracultura também se manifestava através da legitimidade mercadológica e da circulação de ideias viabilizadas, e de interesse de grandes empresas nacionais e multinacionais como Continental, Philips, Polydor, RCA, EMI, Odeon e Som Livre.

Assim considerando, os agentes dos comportamentos contraculturais passaram por um processo de negociação com a indústria cultural. Isso revelou relações do tipo emergente, como categorizou Raymond Williams (1979, p. 126-127), decorrentes do surgimento de novos significados e práticas expressas em trabalhos, sentimentos e valores renovados. Essa negociação, contudo, ocorreu através da perspectiva dominante, alinhando-se aos modelos anteriormente estabelecidos e às práticas já consolidadas como referências culturais. Tal dinâmica gerou tensões, uma vez que os dirigentes das atividades mercadológicas evitavam arriscar o lançamento de produtos com traços acentuadamente emergentes sem antes negociar formas de minimizar essas dimensões propostas pelos agentes culturais, além de buscarem prevenir ao máximo os prejuízos decorrentes da censura. Além disso, o mercado de forma geral prioriza lançamentos calcados em experiências anteriores bem-sucedidas, isto é, naqueles traços que já eram dominantes ou nos residuais que reagem às mudanças de forma controlada.

A classe média, que vivenciava um crescimento econômico significativo, foi um dos pilares de sustentação do regime militar, tanto pelo consentimento aos valores autoritários quanto pela adesão das políticas de modernização e repressão. No entanto, esse mesmo grupo, ao longo da década de 1970, começou a experimentar um descompasso entre os benefícios materiais que lhe eram concedidos e a crescente insatisfação com as restrições políticas e sociais impostas pela ditadura. Enquanto usufruía das políticas econômicas do regime, parte da classe média, especialmente a juventude, tornava-se mais crítica e aberta a manifestações culturais que questionavam valores tradicionais, os papéis de gênero e as normas sexuais. A principal base social da cultura de resistência, portanto, estava inserida nesse espaço ambíguo. Os filhos de uma classe média que, em grande medida, apoiava o

regime militar, passaram a alimentar manifestações culturais e artísticas, desafiando padrões tradicionais. Essa juventude encontrou nos festivais uma oportunidade de explorar questões identitárias e comportamentais em ambientes que carregavam dimensões contestatórias. As práticas culturais e artísticas presentes nesses eventos revelam um caráter ambivalente: eram ao mesmo tempo expressão de uma classe média e instrumentos de questionamento das próprias estruturas que a sustentavam.

Ressonâncias globais: *Woodstock* e a difusão da contracultura

No cenário internacional, festivais como *Monterey Pop* (1967), *Isle of Wight* (1968) e *Woodstock & Art Fair* (1969) tiveram impacto decisivo na difusão e consolidação das manifestações contraculturais e da música psicodélica, atraindo multidões. O *Woodstock*, por exemplo, reuniu cerca de 400 mil pessoas, sendo superado pela edição de 1970 do festival da Ilha de Wight, que atraiu um público de aproximadamente 600 mil espectadores.

Nesses festivais as canções apresentaram nuances sonoros e poéticos, assim como distorções executadas em performances de teor rebelde, colaborando para a composição de um ambiente povoado por experimentações, no qual parte do público fazia uso de substâncias psicoativas. Esses eventos uniram gêneros como *rock*, *soul*, *folk* e *country*, trazendo notoriedade mundial para artistas como Jimi Hendrix e Janis Joplin, que se tornaram ícones da contracultura também no Brasil. Para Anaïs Fléchet (2011, p. 262), através da mídia esses festivais adquiriram características de “eventos-mundos” (Sirinelli, 2002), funcionando como veículos de emoções coletivas vividas de forma simultânea em escala global, influenciando as percepções e ações em diferentes partes do planeta. Assim como *lugares de memória* (Nora, 1993), estruturando, conservando e formalizando memórias coletivas com seus heróis, símbolos e canções de forma transnacional. Expondo influências marcadas por filmes, documentários, livros, discos, instrumentos, fotografias e roupas.

O documentário *Woodstock*, lançado nos cinemas brasileiros em outubro de 1970, foi uma das grandes influências dos festivais no país, sendo constantemente referido por organizadores, músicos e público como modelo de expressão estética e comportamental. Maribel Portinari escreveu em sua crítica no *Globo* na semana da estreia: “[...] [o filme possui] todas as cores e sons, com tal poder de fascínio que o espectador mal percebe que três horas de projeção podem ser longas”. E concluiu: “Não há quem consiga resistir à franqueza

desmistificadora com que são abordadas todas as controvérsias de uma geração em busca de identificação e afirmação” (*Globo*, 28 de out. 1970, p. 13).

A partir da segunda metade dos anos 1960 ocorreu a multiplicação de canais de informação como rádio, televisão, cinema e revistas que difundiam ideais jovens. Os festivais televisivos destacaram a produção artística de oposição à ditadura militar, porém para parte da juventude estavam em descompasso frente às novidades: as experimentações de artistas como Beatles, Led Zeppelin, The Who e Pink Floyd, a semiótica presente em películas como *Yellow Submarine* (1968), *Easy Rider* (1969) e nos documentários *Monterey Pop* (1968) e *Woodstock* (1970). Festivais que traziam um frescor imagético, sonoro e comportamental, trazendo atitudes provocativas e dessacralizadoras aos palcos, além de um senso de imprevisibilidade.

Os festivais influenciados por *Woodstock* funcionaram como espaços que estimulavam a experiência comunitária. Essa dinâmica era potencializada pela escolha estratégica de locais afastados dos centros urbanos, onde a menor vigilância institucional poderia possibilitar maior liberdade. Ocorria assim a emergência de práticas coletivas como o compartilhamento de alimentos e a organização de redes de apoio, exemplificadas pela atuação da comunidade *hippie Hog Farm* em *Woodstock*. Essas experiências, embora transitórias, simbolizavam uma rejeição às estruturas hierárquicas, propondo modelos alternativos de sociabilidade.

A tendência inerente à dramatização e à condensação narrativa confere à linguagem audiovisual um poderoso potencial de engajamento sensorial e emocional (Rosenstone, 1988). Assim, o cinema construiu imaginários em torno de *Woodstock* por meio de recursos como montagem, enquadramento e trilha sonora. De forma que a experiência cinematográfica tornou-se central para a influência do festival, já que as imagens e sons registrados em *Woodstock* moldaram aspirações juvenis, inclusive no Brasil, consolidando sua imagem como um marco da contracultura.

As vestimentas, as músicas e o uso de substâncias psicoativas, por exemplo, reforçavam identidades grupais através da transgressão compartilhada, consolidando laços entre jovens. O projeto comunitário contracultural integrava dimensões artísticas, econômicas e afetivas, configurando-se como crítica ao individualismo ocidental.

O impacto de obras como o documentário foi formativo na construção das expectativas, práticas e identidades para parcela da juventude brasileira. Ao traduzir o festival

estadunidense em uma experiência sensorial com sua estética que reverberava comunhão, liberdade e transgressão, o filme de certa forma cristalizou um imaginário coletivo que transcendeu fronteiras geográficas. No contexto repressivo da ditadura militar brasileira, essas representações midiáticas evidenciaram modelo de sociabilidade alternativa e um repertório de possibilidades: a ideia de festivais ao ar livre como espaços de experimentação comunitária e horizontalidade, a valorização da música como ato político, assim como as diferentes estéticas e gestualidades como linguagem de resistência.

A música, com destaque para o *rock*, possuía uma função estruturante nesse processo de crítica aos mecanismos de poder. A experiência sonora, caracterizada por alto volume e estimulação sensorial intensa, contribuía para a ideia de dissolução das fronteiras individuais, favorecendo a percepção de unidade coletiva. Essas ideias foram cantadas por bandas como O Terço em *Hey amigo: Cante a canção comigo!/ Metade É parte de um todo!/ Nesse rock Estamos todos juntos!* (Terço, 1975); e Os Mutantes em *Uma pessoa só: Você também está tocando/ Você também está cantando/ Estamos numa boa, pescando pessoas no mar/ Aqui Numa pessoa só* (Mutantes, 1992). Discursos sonorizados pela reverberação pulsante do *rock*. A primeira, um *rock* direto que evoca a força da juventude, e a segunda, com elementos de *rock* progressivo, inicia de modo contemplativo para então culminar em um momento mais energético, espelhando em sua dinâmica sonora a ideia da fusão do indivíduo ao coletivo.

Em um cenário de crescente influxo contracultural e da influência de intelectuais como Herbert Marcuse, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Albert Camus, formou-se um emergente público alternativo que incluía estudantes secundaristas, universitários, entusiastas da contracultura e *hippies*. A faixa etária concentrada entre 16 e 29 anos (conforme a análise de matérias da imprensa brasileira utilizadas nesta pesquisa) reflete o momento de formação de identidade e busca por autonomia. A relativa segurança financeira da classe média, juntamente com um *habitus* (Bourdieu, 1983) que viabilizava e moldava expressões de inconformismo e ousadia para buscar modos de vida dissidentes congregava a aparente oposição entre o contexto social externo e as vivências subjetivas desses jovens. Essa conjugação proporcionava disposições e preferências na conjuntura de influências sociais, desencadeando, por sua vez, reações e processos adaptativos (Bourdieu, 1983, p. 106). O que os amalgamava além da faixa etária ou classe social era o interesse por uma “vida marginal”, uma deliberada rejeição dos valores dominantes expressa no questionamento da moralidade,

na experimentação comportamental e na aspiração por modelos alternativos ao consumismo e ao autoritarismo.

Hippies frequentemente chegavam às cidades e acampavam em praças, campos e praias, por vezes de forma contínua, não se limitando a um período específico. Contudo, seu fluxo intensificava-se durante férias, fins de semana e feriados, já que muitos adeptos da contracultura mantinham empregos formais ou não conseguiam romper com a vida urbana – o que gerou o rótulo de “*hippies* de verão”, ou de “fim de semana”. Suas jornadas eram feitas a pé ou por meio de caronas, quase sempre com poucos recursos financeiros. Com o objetivo de romper com relações de poder autoritárias e tradicionais, buscando novidades no campo estético e social.

O inconformismo impulsionava a criação de formas de expressão corporal e a busca por novas formas de percepções sensoriais relacionadas ao uso das drogas (Marques, 2005, p. 212), que operavam como liberadores de comportamentos reprimidos pelo moralismo da sociedade. Contra esses valores formavam-se comunidades que, em alguns casos, desenvolviam economias de subsistência (Dunn, 2016, p. 26). Para Marcelo Ridenti (2016, p. 26) tais características configuram um “[...] romantismo revolucionário em escala internacional nos anos de 1960”, marcado pelo desejo de viver intensamente o presente, pela valorização de um estilo de vida boêmio, pela primazia da prática frente à teoria e por uma condição econômica modesta.

Nesse panorama, manifestaram-se expressões nacionais de um fenômeno global, impulsionadas pela resistência à ditadura. Essas expressões estavam ligadas a condições compartilhadas por diversas sociedades: crescimento das classes médias, expansão do ensino superior, protagonismo juvenil, urbanização, rejeição a guerras coloniais, incapacidade dos poderes estabelecidos de acompanhar as mudanças sociais e a popularização da televisão.

Esses jovens influenciados pela contracultura estavam longe de ser um grupo homogêneo, possuíam trajetórias particulares, realizavam percursos de alcances variados pelo território brasileiro, assim como nutriam motivações distintas. Afinal, aderir à contracultura poderia representar múltiplas formas de contestação. Marcos Napolitano (2014, p. 210) analisa as ambiguidades da cultura alternativa, destacando a coexistência de rejeição e aceitação dos produtos e linguagens da indústria cultural. As atitudes políticas relacionadas à contracultura variavam entre o engajamento ativo e um descompromisso focado na liberdade

individual. Também é possível observar um enfraquecimento dos ideais revolucionários coletivos, que foram, em muitos casos, substituídos pela busca por liberdades pessoais. Essa transformação por vezes se manifestava através de um autoconhecimento vago ou misticismo.

Práticas de sociabilidade nos festivais contraculturais

Um grupo de Niterói formado por quatro *hippies*, entre 18 e 23 anos, com destino ao Festival de Guarapari (Espírito Santo), foi destaque em uma matéria do *Jornal do Brasil* (13 de fev., 1971, p. 8):

Se instalaram há dois dias sob a sombra de uma amendoeira, na praia de Icarai para vender seus objetos de artesanato, a fim de obterem recursos para participar do Festival [...] não foram molestados pela Delegacia de Costumes. Alguns policiais estiveram lá e verificaram que são inofensivos. Pelo movimento de venda de suas obras esperam viajar para Guarapari ainda hoje.

Um dos *hippies*, o estudante de direito Luís Antônio de 23 anos, informou ser compositor e que pretendia apresentar algumas músicas no festival, evidenciando os ideais colaborativos difundidos. Também abordou sua forma de pensar: “Liberdade sem muitas restrições, em busca de uma verdade, através de pesquisa, observação e comunicação com o mundo para não ficarmos isolados dele e entende-lo” (*Jornal do Brasil*, 13 de fev., 1971, p. 8).

Na mesma edição, o capitão da Polícia Militar, Luís Carlos, deu detalhes sobre o policiamento em Guarapari: “Antes do festival foi feita uma limpeza nos hippies que invadiram a cidade, para eliminar os que não eram autênticos. Nós entendemos que hippie é quem faz amor e não faz guerra” (*Jornal do Brasil*, 13 de fev., 1971, p. 8). O “hippie autêntico” de acordo com o militar “[...] não rouba, não cria embaraços e vive tranquilo como qualquer cidadão brasileiro” (*Jornal do Brasil*, 13 de fev., 1971, p. 8). “Operações saneadoras” eram comuns nesse período de exceção. No ano seguinte em Arembepe (Bahia), um importante destino hippie, a “Operação limpeza”, destinada a “moralizar” a orla e prender “maconheiros” e “traficantes” resultou em dezenas de prisões. A *Tribuna da Bahia* (10 de fev. 1972,) publicou: “Presos 30 hippies, dois com maconha e um com elixir paregórico”. O número de prisões saltaria para mais de cem em março, e seguiram crescendo até o fim do ano. Em agosto o *Jornal da Bahia* (13 de ago. 1972) noticiou: “Polícia em ação: Adeus vida

mansa em Arembepe”. A matéria “Hippies sem paz” sintetiza o cerco realizado em torno dos hippies:

A Polícia Federal ordenou a todos os Estados uma campanha rigorosa contra os jovens de colar no pescoço e cabelos compridos. Na semana passada, perto de 200 deles foram presos na Feira da Arte de Ipanema, no Rio, e 12 foram expulsos de sua minifeira, na Praça da Alfândega, em Porto Alegre, onde vendiam pinturas. Cento e vinte estão presos em Salvador e mais alguns foram para a cadeia no Recife (*Veja*, 4 de mar. 1970, p. 70).

Esse tipo de prisão, geralmente classificada como “vadiagem”, era uma prática arbitrária e preventiva, sendo uma das principais estratégias utilizadas para reprimir os adeptos da contracultura. As prisões estavam permeadas de violência e carregavam um forte valor simbólico, como no caso dos cortes de cabelo forçados em *hippies*. Nesse panorama repressivo, alguns meses após o Festival de Guarapari, a Polícia Militar invadiu bares e expulsou turistas que frequentavam o Festival de Inverno de Ouro Preto, utilizando gás lacrimogêneo (*Jornal do Brasil*, 27 de jul. 1971, p. 12).

Durante o evento, a polícia fez diversas investidas aos acampamentos, detendo jovens sob a acusação de “flagrante de maconha”. Paralelamente, um grande número de *hippies* acampados foi expulso do local. Os “banidos” possuíam dois destinos segundo o agente de segurança entrevistado pelo *Jornal do Brasil* (16 fev. 1971, p. 33): “Os comprovadamente perigosos vão para a prisão; os outros, menos ofensivos, vamos soltá-los bem longe, a caminho do Estado do Rio”. O *Correio da Manhã* (13 de fev. 1971.) entrevistou um grupo de 50 *hippies* expulsos de Guarapari, com idades entre 18 e 24 anos, vindos de Brasília e Estados como Alagoas e Bahia, e que bradavam palavras de ordem como “viva o delegado”, “aleluia”, “vão exigir paletó e gravata” e “quem não toma banho somos nós, mas os sujos são vocês”. Moises, um dos jovens, ironizou a situação: “Estou levando a turma para a terra prometida pelo delegado”. Enquanto isso, Beto Sem Destino, identificado como o mais velho do grupo, relatou: “Nunca tive acolhida tão boa quanto aqui. O povo gostou mesmo da gente. É pena terem nos expulsado, mas não tem importância. Vamos para a Bahia; a maré lá está melhor. Passarei o Carnaval na minha terra”.

A reportagem *Os mil sons de Guarapari* (*Jornal do Brasil*, 11 de fev. 1971, p. 12) ilustrada pelas fotografias de Ari Gomes, retratou o ambiente repressivo contra os *hippies*. Uma imagem, mostrando um jovem pendurando calças em um acampamento, traz a legenda irônica: “É possível que ponham vincos nas calças, para disfarçar no festival”. Outra

anunciava: “Os hippies chegaram em paz a Guarapari, mas já foram avisados de que a cadeia é grande”. As demais fotografias documentaram a abordagem policial aos jovens, a remoção de Guarapari em viaturas e o deslocamento em grupo após a expulsão.

Outros jovens foram presos, como Jefferson Nicola Chacaxiro Tommasi, “preso em flagrante delito por tráfico de tóxico e entorpecentes”, de acordo com relatório do Centro de Inteligência do Exército (CIE, 20 de mar. 1973).

Enquanto ocorria a repressão moral, jovens atravessavam esses conflitos de forma criativa e descontraída, enfatizando atividades sociais paralelas ao festival. Sergio Garschagen, na época com 22 anos, recorda: “Fui para o Guraparistock enturmado. Acampamos nas Três Praias e era dia e noite, noite e dia de festa. Principalmente após o público ir embora. Aí começava de verdade um outro festival, de amor livre, baseado e banho de mar ao natural. Todos Pelados” (Garschagen, 2020).⁴

Dormir em espaços públicos como praias e praças, era uma prática comum dos jovens que frequentavam os festivais, motivada pela criação de ambientes de sociabilidade, pela falta de recursos financeiros ou pela escassez de hotéis nas regiões dos eventos. Em acampamentos, feiras *hippies* e demais momentos de sociabilidade (como deslocamentos e refeições), através das conversas jovens propagavam informações culturais veiculadas por revistas, discos, rádios e cinema. Sendo estas novidades cosmopolitas um dos grandes atrativos desse público. Desse modo, os festivais funcionavam como espaços de mediação cultural, nos quais o público assumia o papel de agente ativo no processo de recepção (Martín-Barbero, 2006, p. 169). Nessa dinâmica, espectadores e artistas de diferentes regiões do país convergiam, intercambiavam conhecimentos e usufruíam de maior liberdade comportamental e estética, favorecida pelo distanciamento das estruturas familiares e da rotina cotidiana, marcadas por valores tradicionais. O *hippie* Celsão “de La Mancha”, presente em Águas Claras (1975) recorda:

Tinha gente de tudo quanto era canto, de todas as partes. Então, era inevitável você trocar informações do seu lugar, da sua comunidade, do seu Estado sabe? Trocar informações pessoais e gostos musicais também. Trocar o lançamento de disco novo, desse ou daquele outro cantor, dessa ou daquela outra banda (Mancha, 2025).

⁴ A pesquisa para este artigo incluiu a coleta de depoimentos inéditos, concedidos ao autor, bem como a análise de relatos disponíveis publicamente em sites e redes sociais. Todas as fontes estão catalogadas na seção de referências.

Celsão era morador de Bauru (São Paulo) e recorda de sua ida ao festival: “Peguei o ônibus diretamente. Fui sentado em cima do motor do ônibus, lá atrás, porque não tinha mais onde. A gente lotou o ônibus, que não cabia mais ninguém, mais ninguém nem pensamento dentro do ônibus”.

Na cobertura de Guarapari, a revista *Cruzeiro* (3 de mar. 1971, p. 72) publicou: “Nos seus acampamentos e barracas, os bichos fizeram sua própria curtição de som, sob o luar e as estrelas, mostrando que estavam na deles. Tumbadoras, agogôs e escaletas encheram as noites de ritmo particular e especial”.

Para John Blacking (1995, p. 208), a experiência de escuta musical constitui uma forma de performance, pois os ouvintes recriam e produzem sentidos para os sons que escutam. Para além dessa performance durante os shows, o público construía polifonias musicais nas manhãs, tardes e madrugadas dos festivais por meio de improvisos e apreciações coletivas, as “curtições”. Desempenhando papel ativo na intensificação do uso do som, através dessas práticas os jovens desenvolviam formas intensificadas de convergência e interação social através do comunitarismo. O público permanecia junto por mais tempo que em eventos urbanos típicos, tocando, dançando, estabelecendo contato físico, compartilhando alimentos e instrumentos, podendo assim assumir o papel de cantor, animador, debatedor e praticante coletivo da música. Afinal, como defende Tia Denora (2013, p. 139-141), a música é sempre coletiva, e é uma forma de compartilhar tempo e espaço. A experiência coletiva em acampamentos, caronas e festivais oferecia àqueles jovens um sentimento de pertencimento e cumplicidade relacionada a momentos compartilhados, o que solidificava a convicção em engajar-se em atividades com teor subversivo.

Historicamente, o ato de acampar esteve associado à juventude, simbolizando tanto uma revolta contra o tédio e as estruturas convencionais quanto uma forma de romper com o ambiente doméstico e familiar. Nos efêmeros acampamentos criados no interior dos festivais e em áreas contíguas, eram formados casais, grupos musicais e de caronas para o regresso ao lar ou para novos destinos. Celsão lembra:

Tinham grupinhos de barracas. E aqueles grupinhos, o pessoal tocando violão, cantando, tocando flauta, tocando pandeiro, tocando percussão. De tudo quanto era tipo, tinha gente que fazia que nem o Hermeto Pascoal faz, que pega um capacete, uma chaleira, tudo é motivo para dar som. Então o pessoal tirava som de tudo. E a cantoria. Cantando muita música de protesto, muito rock’n’roll [...] imperava muito

Gil, Caetano, Chico, Vandr , e muita gente. Raul... músicas do Raul. Pessoal tocando e cantando ali e fazendo o seu próprio show (Mancha, 2025).

Atreladas   diversão, tais práticas sociais e musicais operavam como resistência   “moral e aos bons costumes”, potencializando a cria o de vínculos e a conscientiza o. Nesse sentido, a música funcionava como um instrumento de agência política, pois era um elemento central para criar coesão social e aumentava a capacidade de pessoas e grupos marginalizados de forjar identidades coletivas e, a partir da , escolher e determinar seu próprio destino (Mattern, 1998, p. 6). Assim, apesar de muitas dessas sociabilidades estarem atreladas ao espaço e ao tempo de empreendimentos comerciais, os públicos se reapropriavam de tais ocasiões, “fabricando” práticas (Certeau, 1998, p. 39) e sentidos que não os previamente estabelecidos.

Se a romantiza o das práticas contraculturais compromete a análise histórica, reduzi-las a uma mera catarse alienada de jovens impotentes constitui uma visão reducionista. Ao analisar a música como anunciadora social, Jacques Attali (2009, p. 6) avalia: “Janis Joplin, Bob Dylan e Jimi Hendrix, expressaram mais sobre o projeto libertário dos anos 1960 do que qualquer teoria da crise”. Não por acaso, os acampamentos eram vistos pelos agentes da ditadura como focos de “guerra psicológica” e oposi o civil, tornando-se alvos frequentes da coer o estatal. O folheto *Como eles agem*, reproduzido no *Estado de São Paulo* (31 de jan. de 1974, p. 7) destacou o pretensu papel da música para a divulga o do socialismo e realiza o de atividades subversivas:

[...] a conspira o internacional para a implanta o do chamado ‘socialismo’ foi buscar a can o como seu principal instrumento, dando-lhe característica de violência e atingindo as magníficas reservas de criatividade da juventude, levando, sem que ela perceba,   can o de protesto.

Publicado em 1974, no fim do governo Médici, o folheto sintetiza o temor do Estado diante de agremia es juvenis. Ele não era um documento isolado, mas parte de uma estratégia contínua de vigilância que, no pós-AI-5, tornou-se de forma geral mais explícita. A repressão chegou a impedir a realiza o de eventos, como o Festival da Primavera de 1969 em São Paulo, combinando violência policial ostensiva com uma vigilância destinada a estigmatizar e intimidar, a exemplo do que ocorreu em Guarapari. Já no governo Geisel, a repressão tornou-se mais seletiva, porém sem deixar de exercer controle. Festivais como *Hollywood Rock* e * guas Claras* (ambos em 1975) permaneceram sob monitoramento de agentes infiltrados e da censura prévia, demonstrando que, mesmo com a diminui o da

violência física explícita, o Estado persistia em seu objetivo de monitorar, catalogar e cooptar espaços potenciais de questionamento à ordem social.

A revista *Cruzeiro* (3 de mar. 1971, p. 72) descreveu da seguinte forma o visual das jovens *hippies* em Guarapari: “[...] [usam] uma camiseta, uma calça Lee surrada, alguns colares e uma fita na cabeça. Nada mais”. Também informou que, em sua maioria os jovens eram estudantes universitários do Sudeste. *O Globo* (13 de fev. 1971, p. 70) noticiou que o acampamento próximo ao festival possuía cerca de 300 barracas e o classificou como o maior destaque do festival “onde se canta muito e reina a maior animação”. Adicionalmente, questionou a “autenticidade” dos *hippies* por alguns possuírem carros estacionados no local. Essa indagação revela o ascetismo como um requisito para validação, esvaziando os ideais contraculturais ao transformá-los em meras falácias e incoerências. Tanto os agentes da ditadura quanto a mídia hegemônica exotizavam os *hippies*, deslegitimando-os sob permanente suspeição.

O anseio por experiências culturais e sociais impulsionou muitos jovens a buscar alternativas ao cotidiano e às obrigações convencionais – bem como ao emprego formal – inspirados por fenômenos transnacionais como o *drop out*, a ruptura com a sociedade capitalista organizada, visando construir modelos alternativos às instituições estabelecidas.

Conforme argumenta Maria Paula de Araújo (2000, p. 97), os movimentos da esquerda alternativa foram uma consequência direta das ideias e atitudes emergentes dos eventos de 1968. Essas revoltas globais desafiaram a visão tradicional da política, dando maior importância às emoções e à subjetividade, entendida como a vivência individual, valorizando a alteridade. Além disso, deram importância às relações pessoais e afetivas entre os participantes, rejeitando as formas tradicionais de participação, representação política e hierarquias, assim como convenções e padrões institucionalizados de viver. Foi nesse ambiente, moldado pelas experiências do final da década de 1960, que nasceram e se desenvolveram movimentos ligados às minorias políticas e às diferenças como os movimentos negros, gays e feministas (Araújo, 2000, p. 72).

As influências contraculturais foram assimiladas no país por meio da circulação de informações e se integraram aos contextos locais. Jovens *hippies* foram alguns dos atores que realizaram esse papel. Viajavam de forma modesta e itinerante, gastando o mínimo possível para ampliar os horizontes culturais e buscar contraposições à vida regrada e burocrática.

Dessa forma, demonstravam uma postura cosmopolita e a necessidade de descobrir o que acontecia “no mundo”. Tais viagens funcionavam, portanto, como experiências formativas (Napolitano, 2023, p. 65-66).

O tratamento estigmatizado reservado à figura do *hippie* fica explícito em uma edição do jornal *A Plateia* 25 de jun. 1968):

Conforme divulgamos amplamente em nossa edição de domingo último, quatro ‘hippies’ estão polarizando totalmente as atenções da população santanense, desde quinta-feira última, quando chegaram a nossa cidade. Ostentando roupas multi-coloridas e exóticas, cabelos e barbas enormes, os quatro jovens tem concentrado a admiração de todos, principalmente dos estudantes que passaram a rodeá-los, constantemente, formulando-lhes as mais diversas perguntas. O delegado Paulo Silveira Gadret, inconformado com as aglomerações que eles provocam, por onde quer que passam, deu-lhes o prazo de 24 horas para abandonar a cidade [...].

Alvo de constante depreciação, os *hippies* eram reduzidos a estereótipos. Outro exemplo pode ser encontrado na categorização feita pelo advogado Mozart Monteiro no *Globo* (6 de nov. 1970, p. 16): “Cabeludos, barbudos, preguiçosos e mal vestidos [...] cada vez mais numerosos pululam e vegetam através do mundo”. Nesse sentido, logo após o festival de Águas Claras a *Veja* (29 de jan. 1975, p. 93) publicou uma longa matéria sobre o evento e iniciou descrevendo o público:

Chamam-se hippies, freaks, loucos, maluquetes ou nada disso. Uma inofensiva e anárquica confraria que não mais faz alarde de seu único dogma — paz e amor. O mundo, infelizmente, não reza assim. Nem parece disposto a mudar. Melhor, portanto, desistir da catequese e comunicar o que se sente e pensa apenas, e quando muito aos próximos. De sua desiludida reclusão essa gente só escapa em seus escassos dias de festa. Como o Festival de Águas Claras — que se propunha ser o embrião de um futuro Woodstock brasileiro. Alguns chegaram de carro. Outros, de ônibus ou moto. A maioria, de carona. Já no caminho, portanto, praticava-se o verbo compartilhar. Tudo é de todos — o assento dos veículos, a garrafa de água, o sanduíche e o cigarro, o cantinho na barraca e, se souber pedir, o ombro para cochilar e a cintura para envolver. Permanentemente dispostos a dividir, os participantes não demonstram, contudo, nenhum empenho especial em se comunicar verbalmente. Saturados, talvez, das discussões do dia a dia, pouco ouvem e quase nada falam. Geração trepidantemente embalada pelo rock, esta parece bem diferente das anteriores, em cujas reuniões a música, no fundo, jamais soterrava as palavras da conversa.

A matéria evidencia o estranhamento frente à contracultura, tratada como alienada, inofensiva e débil diante do mundo. Enfatizando o contraste geracional e a dificuldade de comunicação, sugerindo um hiato de compreensão, no qual o choque entre gerações se manifesta nos ideais, linguagem e formas de sociabilidade.

Na semana seguinte a *Manchete* também abordou o público de Águas Claras em texto assinado por Wilson Cunha:

Num país em formação, falar em contracultura é ridículo. Por isso mesmo, depois de algumas infrutíferas tentativas para apresentar nosso rock como tal, entramos de corpo inteiro na mística do som. Substitua o altar pelo palco, a palavra pelo som. A contrição — seja no campo do Botafogo (Rio) ou em Águas Claras, interior paulista (nas fotos) — é a mesma de um templo. Pois, na verdade, é sempre assim. Quem não pode atuar na Terra apela para os céus [...] Para eles, sexo não é tabu e a nudez dificilmente será castigada. Libertos de qualquer complexo de culpa, não se sentindo responsáveis por coisa alguma, eles estão perto do Nirvana (*Manchete*, 8 de fev. 1975, p. 60).

O jornalista estabelece um diagnóstico duplamente reducionista sobre as manifestações contraculturais: primeiro, ao declarar a inviabilidade da contracultura no Brasil, taxado como um “país em formação”; segundo, ao reduzir sua expressão a uma dimensão místico-religiosa. Deslegitimando o potencial contestador e transformador dos jovens, Cunha os enquadra em expressões escapistas, cuja ruptura com tabus vincula-se a um individualismo apático.

Diversas cidades brasileiras presenciaram a emergência de espaços de influência contracultural desde o final dos anos 1960, quando surgiram feiras hippies e “pontos de encontro” em Visconde de Mauá (Rio de Janeiro), Arembepe (Bahia), São Tomé das Letras (Minas Gerais), Crato (Ceará), entre outros destinos que até então não faziam parte do turismo convencional.

Leon Kaminski (2018, p. 20) aponta o caráter ambíguo das viagens nesse contexto: “Se tais viagens tinham seu caráter libertário ressaltado em função do autoritarismo do regime, elas também se beneficiariam do contexto de prosperidade do ‘milagre econômico’. As estradas eram, ao mesmo tempo, espaços de liberdade e símbolos do regime ditatorial”. Dessa forma, a estrada configurava-se como um território simbólico de liberdade para jovens que buscavam ainda que temporariamente a suspensão da repressão ditatorial. Eles atuavam como agentes mediadores, veiculando informações relativas às transformações culturais e dos costumes. Esse fluxo propiciou o surgimento de cenas contraculturais em núcleos urbanos do interior (Kaminski, 2018, p. 14-16). Essa dinâmica fica aparente quando observamos a realização de diversos festivais contraculturais em cidades do interior, de pequeno e médio porte, evidenciando a percepção do potencial mobilizador desses municípios.

As viagens demandavam astúcia (Certeau, 1998): era preciso estar atento para aproveitar oportunidades e brechas, garantindo a jornada com o mínimo de gastos. Tais deslocamentos constituíam, assim, a expressão de uma estética própria e a exaltação de condutas marginais. Rosa Cheixas, conhecida como “Sétima Lua”, recorda de sua viagem

rumo a Águas Claras: “Acabei fazendo em quase uma semana. Tinha tempo, eu parava em algumas cidades no caminho: Limeira, Piracicaba, Americana. Vendia artesanato, fazia amigos. Alguns trechos fui de carona, as mais variadas” (Cheixas, 2025).

As vivências de deslocamento e descobertas culturais eram componentes fundamentais da jornada rumo aos festivais. Toca Seabra, reforça a heterogeneidade do público do Som, sol e surf: “Não era uma galera do Rio de Janeiro. Tinha gente do Rio de Janeiro, mas veio gente do Vale do Paraíba, de Minas. Era bem heterogêneo, tinha muita gente de vários estados” (Pitanga, 2018). A *Manchete* descreveu o acampamento formado na praia por entusiastas do *rock* e do *surf*:

Acima das barracas, a fumaça de cheiro estranho impregnava toda Itaúna: achar um careta ali era praticamente impossível. As roupas estendidas em varais improvisados, ou até mesmo em cima dos sobretetos, denunciavam a chuva da véspera. O som era de violas e flautas e a circulação entre as barracas era constante. Havia gente do Rio, Santa Catarina, Argentina e até os que não sabiam de onde vinham: ‘Somos do mundo’ (*Manchete*, 19 jun. 1976. p. 115).

Angelo José Dias (2025) rememora a aventura da viagem: “[...] [Foi] inesquecível. Fomos em cinco de opalão, três dormiram dentro do carro, um na mala e o quinto botamos para dormir na areia”. David Santos (2025) descreve experiência similar: “Saquarema 1976, praia de Itaúna, eu estava lá!!! Dormi a primeira noite na areia, dentro de um saco de dormir! Valeu a pena!”. Rosimeri Menezes (2025) conta como participou do festival: “Eu fui, escondida dos meus pais”. Já Antonio Borges Conceição (2025) recorda: “Em Niterói, na rodoviária saía 2 ou 3 ônibus meia-noite para Saquarema para o festival. Era muito bom, todo mundo com mochila, barraca de camping, um vinho... Quando chegava em Saquarema era só alegria; ia direto para praia para colocar a barraca, era muita barraca (Conceição, 2025).

Os relatos construídos pela memória enfatizam a aventura, a ousadia e a sensação de liberdade. As jornadas, com seus improvisos, desconfortos e solidariedade, são narradas não como privações, mas como ritos de passagem. Esconder-se dos pais, viajar apertado em um carro ou dormir na areia tornam-se elementos evocados por aquela juventude em busca por autonomia e prazer frente às restrições de um período autoritário. No entanto, a estrada, espaço simbólico dessa liberdade, também era um território de vulnerabilidade e risco. A exemplo disso, jornal *Cidade de Santos* (19 de jan. 1975, p. 6) registrou a trágica morte do jovem Carlos Roberto a caminho do Festival de Águas Claras: após desembarcar do trem em

Bauru (SP) e seguir a pé para Iacanga, foi atropelado e morto por um Corcel ao repousar no acostamento.

A jornada até os festivais, carregada de significados e riscos, permanece na memória dos que vivenciaram ou apenas ouviram falar dos eventos. Otto Flávio (2025), ainda criança na época, relembra: “Eu era muito moleque naquela época (tinha uns 11 anos), e tudo o que ouvia falar era muito ‘por autos’, ficando muito na imaginação”. Antonio Ribeiro (2025) atribui ao festival uma guinada em sua vida: “Eu estava lá, muita doideira. E era no regime militar. Amei tanto que vim viver aqui em Saquarema”. Já o surfista Rogerio Lacerda (2025) recorda: “E lá estava eu com minha [prancha] Gledson...”. Este último depoimento sintetiza a forma como a memória individual se constrói a partir de marcos materiais e afetivos, que encontram sua base no concreto, em espaços, gestos, imagens e objetos (Nora, 1993, p. 9). Vale ressaltar que entusiastas da contracultura e surfistas possuíam valores em comum como a forma alternativa de levar a vida e o cosmopolitismo.

O Festival de Guarapari permanece na memória de quem o viveu e de quem apenas ouviu falar dessa experiência. No grupo do *Facebook* intitulado *Guarapastock*⁵, relatos perpetuam histórias sobre o festival, estabelecendo conexões, narrativas pessoais e coletivas, como o caso de José Machado (2020): “Eu estava em Guarapari, vendo a movimentação pro festival e doido pra ir. Não me foi permitido, sob alegação de [que] eu era muito novo. Mas tenho amigos que foram e, dessa forma, participei através das histórias que contaram”. Incorporando assim experiências transmitidas por outros (Jelin, 2002, p. 13). Nesse sentido, outro registro encontra-se no álbum de fotos da agenda de Byra Dorneles, que esteve em Águas Claras em 1975. Montado por um grupo de amigos, o álbum reúne imagens e mensagens escritas à mão. Um dos registros é de Tao, que, apesar de não ter comparecido, escreveu um poema sob uma fotografia de barracas: “Não sei das águas claras/ Nem se montes/ Nem de vales/ Sei de você” (Tao, 1975).

A jornalista Beatriz Coelho Silva (2020), na época com 16 anos, foi acompanhada da mãe e da irmã e recorda: “[...] o show acabava e tínhamos que voltar. Táxi, nem pensar. Só carona. Um bando de jovens e adolescentes querendo ser hippie e ter ido ao verdadeiro Woodstock e mamãe apavorada temendo pela segurança e pureza de suas meninas”. Revelam-se assim as complexas dinâmicas de festivais que, sob repressão, promoveram

⁵ Disponível em <https://www.facebook.com/groups/755127588640568/>. Acesso em 9 de fevereiro de 2026.

convergências e intercâmbios culturais entre públicos diversos, sendo rememorados com nostalgia. Tia Denora (2013, p. 4) destaca que a música está profundamente vinculada às experiências emocionais. Ela ressalta sua capacidade de reviver lembranças, estimular ações sociais — tanto no plano individual quanto coletivo — e atuar como uma estrutura para a memória pública.

Do Dia da Criação a Águas Claras: memórias e cobertura jornalística dos festivais

O Dia da Criação, realizado em outubro de 1972, ressoou como uma resposta à crise dos festivais tradicionais. Os modelos competitivos esgotavam-se ante o desinteresse do público, conforme analisou Julio Hungria no *Jornal do Brasil* (18 de out. de 1972, p. 11) a respeito do fracasso do VII Festival Internacional da Canção (FIC), que havia terminado recentemente: “Será que os baixos índices do IBOPE deste recente FIC não disseram nada ao diretor da Globo? Será que não lhe disseram nada as modestas 4 mil pessoas em média presentes às últimas mornas noites do Maracanãzinho?”

De fato, o VII FIC, realizado ao final no dia 30 de setembro de 1972, foi o último da série, marcando o fim da fase mais lembrada destes eventos televisivos. A abordagem do jornalista espelhava a influência dos festivais contraculturais, os quais privilegiavam a cooperação em detrimento da competição e promoviam formas de vida e expressão artística mais horizontais e menos hierárquicas.

O Dia da Criação encarnou os princípios de horizontalidade e autogestão que permeavam o imaginário alternativo. Assim como os demais festivais presentes neste artigo, sua estrutura eliminava júris e prêmios, possibilitando um território de sociabilidade e experimentação no Estádio Municipal de Caxias: doze horas de música em um formato de “feira” colaborativa, com barracas de artesanato e improvisos. Ezequiel Neves relatou sua experiência na coluna *Toque*, no jornal *Rolling Stone* (7 de nov. 1972, p. 2):

Passei mais de quinze horas num clima de pura festa, campo aberto e graminha verde, ouvindo as pessoas fazerem música, transando com elas, vivendo de um modo que eu não vivia há muito tempo. Eu sei, bem no fundo da cuca e do coração, que tudo de bom que passei, foi apenas uma amostra do que está para acontecer em vários pontos desse país. Sei disso porque a garotada está louca pra se encontrar, pra se juntar e comungar, pra curtir um som legal longe de grilos e paranoias [...] Quando cheguei no Estádio Municipal de Duque de Caxias fiquei completamente desbundado. Havia, fora o palco central, uma porção de barracas armadas e as pessoas curtiam aquilo tudo como se estivessem voltando à infância. E de um certo modo estavam mesmo, já que toda espécie de repressão estava completamente longe dali. O teto era o céu aberto, o chão um espaço enorme coberto de grama. [...]

Acho até que banquei o intrometido entrando sem ser convidado na barraca (orientalíssima e com incensos maravilhosos) do Módulo Mil. Eu estava tão louco que nem podia falar e a turma legalíssima que estava lá dentro me recebeu compreendendo e sentindo isso. Quer dizer, me deixaram logo à vontade.

A narrativa do jornalista explora múltiplas dimensões do festival, associando-o tanto às influências da contracultura quanto à tentativa de escape das tensões do período, sugerindo assim o vislumbre de uma sociedade mais livre. Neves destacou ainda o ambiente do evento e os encontros casuais que vivenciou:

Cheguei lá às três da tarde e às cinco já estava completamente louco. É sempre assim: bastou alguém pôr o dedo numa guitarra prá eu ficar hecatombicamente maluco. O som bate na minha cuca e eu me sinto a própria semente da consciência cósmica. Fiquei passeando solto, com aquele sonzão me amparando e conduzindo, o Sol na minha cara mandando as mais incríveis fosforescências. Encontrei uma turma maravilhosa de São Paulo (eles chegaram no Rio e foram direto prá Caxias, ‘porque lá é que estava instalado o país do som’, me disseram). Sentei na grama e fiquei batendo um papão gênio com três garotas lindas de SP [...] me contaram que o som em SP não vai indo nada bem, o que me deixou bastante grilado. Mas aquele não era hora de grilos, e foi por isso que me levantei e fui ver uma exposição de posters que estava armada bem perto de onde a gente estava. Havia um pôster incrível de Janis Joplin e um outro mais incrível ainda, de Robert Plant. E havia também barracas sensacionais onde a gente podia descansar e conversar enquanto o som explodia lá fora em todas as direções (Rolling Stone, 7 de nov. 1972, p. 2).

Ao descrever o Dia da Criação como um festival em que música, arte e socialização se entrelaçavam, Ezequiel Neves imprime ao seu texto carga emocional e sensorial. Além da música, o festival oferecia uma diversidade de expressões artísticas criadas por artistas plásticos e artesãos. Havia também espaços dedicados à venda de roupas e livros.

Em um texto publicado na seção dos leitores do *Rolling Stone* (5 de dez. 1972, p. 33), Jamari França descreveu sua experiência no festival citando um dos organizadores, o *disc jockey* Ademir Lemos: “Eu sou um anjo. Eu sou Ademir. Eu tou de costas p’ra provar ki anjo tem costas. O Bode tá solto e vai comer todo o gramado [...] Tou escrevendo isso sob os céus de Caxias. Sábado, 14 de outubro. Estádio”.

O ilustrador e quadrinista Francisco Sebastião Vilachã esteve no Dia da Criação aos 19 anos e recordou:

Soube do evento pelo Jornal Rolling Stone e me lembro, como num sonho distante, do Fagner cantando ‘Cavalo Ferro’ lançado em compacto na época... do Módulo Mil com o clássico ‘Não Fale com Paredes’... das pessoas acampadas no gramado e da Tropa policial na arquibancada... a ida e a volta foi pelo trem da ‘Conexão Japeri’ (Vilachã, 2014).

Uma semana após o evento, o festival que reuniu dezenas de novos talentos continuou recebendo destaque na matéria *Em Caxias, a transa é outra*:

Sentados no chão, em meio a tendas armadas no campo de futebol, o pessoal transou até a madrugada. Os quadrados que estavam lá riram das flores nos cabelos, dos macacões e das meias coloridas, coisas não muito comuns em Caxias. Alguns, indignados comentavam que eram todos ‘marginais’ sem futuro. No fim Serguei comparou o festival a Woodstock e cantou ‘With a little help from my friends’. E alguém comentou: ‘É o Joe Cocker dos pobres’.⁶

O texto em tom de crônica demonstra o estranhamento sociocultural: registrando a ambiência dissonante composta por jovens influenciados pela cultura *hippie* sob o olhar cético dos “quadrados” locais e o desdém moralizante que taxava os participantes de “marginais”. A apropriação irônica de Serguei como “Joe Cocker dos pobres” explicita a comparação com *Woodstock*, revelando a tensão entre a contracultura produzida no Norte Global e sua manifestação periférica na Baixada Fluminense.

Jamari França encerrou sua cobertura informal do festival com um convite aos leitores do *Rolling Stone*, incentivando-os a participarem dos próximos eventos do gênero. Em tom descontraído e provocativo, ressaltou a atmosfera do Dia da Criação e questionou a ausência daqueles que não compareceram:

Tá tudo tão lindo. 3000 pessoas juntas. Só se curtindo, um curtindo a companhia do outro. Sem grilos. Só tá faltando você que tá me lendo e não veio [...] Onde estava você? Você viu o que perdeu? Foi bom ser em Caxias, ser longe, pois só foi lá quem estava a fim de som e não de zona. Agora promete – promete pelas suas frieiras, pela sua fimose, pelas suas pregas que na próxima você vai [...] São 3:25 tá pintando o ônibus pro Meyer. Vou dar pinote. Caxias velha de guerra. Todo o meu amor (*Rolling Stone*, 5 de dez. 1972, p. 33).

França, ao questionar os leitores, convidava ao divertimento, e ao fortalecimento da cena musical alternativa do Rio de Janeiro, na qual “curtir” em 1972 também era um ato subversivo.

Nesse mesmo ano, a I Feira Experimental do Nordeste reuniu 2 mil jovens em Brejo da Madre de Deus (Medeiros, 2022, p. 71). Composto principalmente por estudantes, o público veio de cidades como Recife (Pernambuco), Maceió (Alagoas), João Pessoa (Paraíba), Fortaleza (Ceará) e Salvador (Bahia) de ônibus e carona, trazendo consigo mochilas e barracas. A opção de diversos festivais por se intitularem “feiras” propunha lógicas alternativas de consumo, sociabilidade e fruição, fazendo uma contraposição à mercantilização da cultura e do lazer. No evento a água estava disposta em uma grande jarra e era servida em um copo de uso comum. A professora Dulce Chacon, então com 66 anos e membro da Academia Pernambucana de Letras, presenciou o festival e escreveu em sua

⁶ Periódico sem identificação afixado no Museu do Rock de Saquarema, onde residia o cantor Serguei.

cobertura para o *Diário de Pernambuco* (17 de nov. 1972, p. 22): “Os estudantes de Medicina esqueceram naquela euforia os mais rudimentais princípios de higiene, o corpo individual”.

Ela seguiu descrevendo a Feira:

No imenso campo, cenário da famosa Paixão de Cristo e de Calígula estavam rapazes e moças completamente desinibidos, num à vontade muito natural, sentados ou deitados em esteiras, mochilas como travesseiros na mais pura das intenções [...] Vi e senti a alegria daquela juventude feliz, descontraída, simples. Escandalizaram nossas avós, estou certa, incapazes de compreender que a vida não é somente responsabilidade, significa também alegria, naturalidade, paz e compreensão humana (*Diário de Pernambuco*, 17 de nov. 1972, p. 22).

De acordo com Chacon, cerca de 17 grupos se apresentaram, entre eles Banda-Quebra-Resguardo, Bandavou e Transa Geral. Como indicado em um comunicado aos jovens, a “mensagem do som” da Feira deveria alcançar os ausentes. Um questionário distribuído trazia o seguinte enunciado: “Responda irmão, e dê informações, nomes, idade, apresentações, experiências. Viva. Recolheremos ao Nascer do Sol. Use o verso (do papel) também”, reforçando o caráter colaborativo do festival.

Décadas depois, Valdevino Pereira Neto (2013), o Vinus, rememorou sua participação no evento. Membro do Teatro Armação, ele atuou tanto como público quanto artista: “Eu estava lá, pelo Nuvem 33, numa performance em que eu pintava um quadro, esse registro eu tenho”. A integração entre música e artes visuais era uma característica das apresentações do grupo. Em matéria sobre um show do Nuvem 33, cujo repertório incluía canções de títulos provocativos como *Polida Inconsciência* e *Ódio Mortal*, o *Diário de Pernambuco* (4 de dez. 1972, p. 17) destacou: “O Nuvem 33 continua recorrendo aos artistas plásticos de Pernambuco, de maneira específica, no sentido de obter doações para montar um laboratório criativo audiovisual.”

Três anos depois, o ambiente de “feira” permaneceria nos festivais ao ar livre. A revista *Pop* (fev. 1975, p. 68-69) descreveu assim o cotidiano de Águas Claras:

[...] à tardinha, antes de começar o som, meia dúzia de cabeludos circulava entre as barracas, espalhando boas vibrações com o som de suas flautas. A esta altura já funcionava um eficiente comércio de trocas entre as barracas: comidas por cigarros, camisetas por águas e assim por diante. Quem tinha dinheiro se abastecia nas barraquinhas. Quem não tinha descolava tudo na base da amizade [...] na manhã da sexta-feira, quando o festival começou oficialmente, já havia uma verdadeira cidade de barracas coloridas instaladas nos pastos. E para servi-la, uma eficiente infraestrutura de sanitários, barracas com alimentos e refrigerantes, ambulatório e até um chuveiro improvisado no córrego das Águas Claras.

O jornalista amador Carlos Alberto (2017), foi incumbido de realizar a cobertura do evento para o jornal de sua cidade, e relata a experiência em Iacanga: “A gente tomava banho numa ducha improvisada e aproveitava para conhecer pessoas. Havia gente de todo lugar do Brasil. Conheci um cara que veio do Peru, só para o festival”. A experiência de Carlos expressa a natureza comunitária e o poder de atração que caracterizavam esses festivais, ainda que marcados por evidentes fragilidades organizacionais resultantes do amadorismo, da marginalização das expressões contraculturais, da repressão policial e das limitações na divulgação midiática.

Celsão, então com 19 anos, destaca a experiência em Águas Claras: “Fiquei uns quatro ou cinco dias acampado e fui uma das últimas pessoas a sair, por causa da paz” (*Revista do Brasil*, out. 2009, p. 40). E prossegue:

A gente entrou [no festival] pelo mato, em uma turminha uns 10 ou 12. Saímos pelo mato e entramos pelo mato. Passando por pasto, mato, até chegarmos à fazenda. Chegamos lá meio machucados. Tudo meio arranhado de arranha gato, que tinha muito arranha gato. Tinha taboca e a gente foi passando por tudo para poder chegar [sic]. Aí chegamos lá no festival, tinha aquele monte de gente acampada, pessoal tomando banho pelado na cachoeira (Mancha, 2025).

Através de sua narrativa, a transgressão da entrada furtiva pelo mato associa-se à busca por uma comunidade livre. Na memória de Celsão, o festival emerge como um território de liberdade e partilha.

Na época com 19 anos, Sétima Lua viajou de São Paulo com o namorado para Iacanga e recorda:

‘Chegamos lá 15 dias antes. Não havia ninguém ainda. Então pegamos uma lona preta e armamos uma tendinha. Parecia mesmo, para mim, uma grande reunião de confraternização [...] Naquele ciclo muitas portas de liberdade de pensamento estavam acessíveis’, evocando os ideais contraculturais (*Revista do Brasil*, out. 2009, p. 41).

E acrescenta: “Fizemos uma espécie de cozinha coletiva, com aqueles plásticos lona preto. Ali ficava uma espécie de guarda alimentos, a fogueirinha e panelas para cozer. Quando eu acordava sempre tinha algo quentinho para beber” (Cheixas, 2025). A vivência fez com que ela fixasse residência na cidade, onde teve três filhos. Em julho de 2025 ela foi uma das organizadoras de um luau comemorativo dos 50 anos do evento em uma área de *camping* em Iacanga, reunindo entusiastas do festival e pessoas que participaram das edições de Águas Claras nos anos 1970 e 1980.

Celsão também destacou a experiência de coletividade: “A gente normalmente arrumava um cantinho para dormir, de algumas barracas que estavam lá, e a gente tinha uma fogueirinha no meio. Alguém arrumava um pão para a gente comer, e foi assim uma irmandade, uma fraternidade incrível.” E completou “[...] a gente cantou, a gente se divertiu, a gente bebeu. A gente fumou. A gente protestou [...] Eu estava feliz, e o povo que estava indo estava feliz” (Mancha, 2025).

As memórias de Celsão e Sétima Lua concebem Águas Claras como um lugar de memória (Nora, 1993) afetivo, erigido sobre o símbolo de uma comunidade alternativa. Em suas narrativas, a experiência do passado funde-se aos ideais contraculturais, transformando o festival no arquétipo de liberdade almejado por parcela da geração, e trazendo à tona memórias de momentos extraordinários, que rompiam com o cotidiano.

Nesse sentido, Geisa Adriana (2025) participou de Águas Claras aos 16 anos, quando trabalhava como datilógrafa. Durante o festival recebeu um pedido de casamento, e relembra: “Fomos no corcel do meu futuro sogro em 7 pessoas. Só eu de menina [...] Comer era trocar lata de sardinha por baseado e vice-versa, banho na bica gelado, porém as amizades eram verdadeiras e se dividia tudo”. Seguindo essa perspectiva, Carlos Roberto de Almeida (2025) relata que foi ao festival em um ônibus fretado, que saiu de São Caetano do Sul e era apelidado de “Expresso Marijuana”:

Sufoco total! Chuva, lama, preparação da comida, ambiente do festival, liberdade pra fazer o que te agradasse. Eu não estava preocupado com nada [...] Sem planejamento de nada, apenas cada um tendo sua experiência pessoal. Havia a preocupação quanto à repressão. Sabíamos que havia muita infiltração.

Nico Queiroz (2025) é outro jovem que esteve em Águas Claras:

Minha vida foi, é e será Música. Trabalhei em gravadoras, produções, assessorias, Morei com Os Mutantes fazendo o Tudo Foi Feito Pelo Sol, etc, etc e tal. Escrevi em todas as revistas de rock. O ponto alto de tudo isto foram, sem dúvida, os festivais de Iacanga. Minha memória se perde nos tempos, não me lembro de datas mas os fatos permanecem. No primeiro festival fui como Curtidor Oficial e dei uma força na barraca de alimentos naturais do Toninho Peticov. O primeiro festival foi, por assim dizer, uma viagem rústica, com improvisos e aventura.

O relato de Nico, com ênfase na experimentação, no trabalho coletivo e no papel de “curtidor oficial”, expressa dinâmicas recorrentes nos festivais. Marcadas por valores de comunhão e solidariedade, essas experiências expandiam o uso do som no espaço público, questionando normas estabelecidas. A partir da tipologia de Richard Middleton (1990, p. 253), os festivais revelaram dimensões rituais, como a construção de solidariedade coletiva e

a percepção crítica de questões cotidianas, assim como valores políticos, materializados na afirmação de identidades dissidentes e em formas de oposição. Tais dinâmicas evidenciam que, mesmo em um período repressivo, existiam brechas, possibilitando formas alternativas de expressão e sociabilidade.

As drogas, incluindo as bebidas alcoólicas estavam relacionadas à sociabilidade e rebeldia. Celsão lembra:

[Os policiais] estavam levando preso por porte de droga. É, o pessoal usava mesmo. Eu não era muito fã de droga pesada, não, mas um baseadinho, a gente nunca recusou [...] tinha muito cogumelo do gênero *psilocybe cubensis*, que dá na bosta do gado zebu, da vaca. Então, desse tinha muito. O pessoal aprendeu a conhecer qual que era o bom e começou a comer o bom (Mancha, 2025).

E segue: “Tinha um alambique que tinha perto de Reginópolis e eu lembro que tinha um cara que trazia dois garrafões de cachaça cada vez que a gente ia. Cada vez que ele ia, ele me chamava para ir junto com ele. A gente ia lá buscar a cachaça” (Mancha, 225).

O repertório musical e comportamental presente nesses eventos, distinto daquele predominante nas rádios e programas de televisão populares, evidencia a existência de um público significativo no país para o *rock* e suas vertentes experimentais.

Considerações finais

Como foi evidenciado ao longo do artigo, os festivais foram espaços de resistência, exercendo a função de “válvula de escape” e refúgio no contexto da ditadura militar (Kaminski, 2013, p. 69). O depoimento de Geraldo Viveiros, participante da segunda edição de Águas Claras (1981), sintetiza essa dimensão, ainda que sua declaração tenha sido realizada em um período de maior abertura política:

A maioria do pessoal veio aqui por causa dessa opressão, do sufoco dessa vida de todo dia. Nego veio aqui é procurar liberdade, o ser completo, integral. O homem vive muito nessa de exploração, então quando pinta uma coisa dessa, uma brecha, ela abre a cabeça e mostra que o mundo ainda não tá no fundo do poço, que dá pra acreditar no homem. Liberdade, não é, esse é o único negócio que o homem tem que prezar acima de tudo (*Movimento*, 14 de set. 1981).

As contestações manifestavam-se não apenas na rejeição à ditadura, mas também por meio de práticas e procedimentos populares que subvertiam normas morais, estéticas e comportamentais: o consumo de drogas, a liberdade sexual, a estética “desbundada” (cabelos longos, roupas coloridas), o deslocamento utilizando caronas, a formação de acampamentos e feiras *hippies* e a música fora dos padrões radiofônicos. Tais exemplos constituíam formas de

desafiar a rigidez conservadora, trazendo à tona uma rede de antidisciplina (Certeau, 1998, p. 42).

Dessa forma, ao “jogarem” com os mecanismos de controle ao se recusarem a se conformar, os frequentadores dos festivais empregavam o que Michel de Certeau (1998, p. 42) chamou de “artes de fazer”: estratégias e táticas dos indivíduos comuns que desafiam e reconfiguram as estruturas dominantes. Ao longo do artigo, diversas dessas artes foram identificadas em suas práticas.

Embora não configurassem um projeto político articulado, essas subversões difusas expressavam-se em práticas cotidianas que tensionavam os limites morais do regime. Através da experiência comunitária contracultural, jovens expandiam horizontes de expectativa quanto à liberdade, projetando utopias e futuros possíveis.

O caráter inédito de frequentar esses festivais residia na fusão entre a jornada de deslocamento, com sua dimensão de rito de passagem, e a imersão em um microcosmo social alternativo. Essa convivência comunitária, marcada por experiências de engajamento, possibilitava que esses eventos fossem algo além de uma série de shows que compunham um produto-espetáculo. A música, elemento também presente fora dos palcos, por vezes extrapolava a função de espetáculo a ser consumido, funcionando como um dos componentes centrais de sociabilidade. Esta se realizava entre outras formas, em rodas com violões, flautas, percussões e cantorias que se estendiam ao longo do dia.

O enclave temporário, marcado pela sensação de autonomia e pela experimentação de novas subjetividades, operava uma suspensão da rotina, sinalizando outras possibilidades de existência durante a ditadura militar. Essa condição distinguia as manifestações contraculturais no país das experiências na América do Norte ou Europa. Isso porque, além das limitações orçamentárias, logísticas e técnicas serem maiores, a atuação constante do aparato repressivo da ditadura incorporou dimensões políticas específicas nos conflitos relacionados aos festivais brasileiros.

A análise empreendida evidencia que a resistência à ditadura não se restringiu aos campos tradicionalmente consagrados pela historiografia, como a política formal, luta armada ou Festivais da Música Brasileira. Ela manifestou-se também por meio de práticas nas quais os festivais contraculturais emergiram como espaços de experimentação e dissidência.



Referências

Araújo, Maria Paula. **Utopia fragmentada**: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

Attali, Jacques. **Noise**: The Political Economy of Music. 10ª Ed. - Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

Barcinski, André. **Pavões misteriosos**: 1974 - 1983 - a explosão da música pop no Brasil. São Paulo: Três estrelas, 2015.

Blacking, John. **Music, culture and experience**. Chicago: Chicago University Press, 1995.

Bourdieu, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

Certeau, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 3ª Ed. - Petrópolis: Vozes, 1998.

Dias, Márcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

Denora, Tia. **Music asylums**: wellbeing through music in everyday life. Farnham: Ashgate Publishing, 2013.

Dunn, Christopher. **Contracultura**: alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016.

Fléchet, Anaïs. Para uma história transnacional dos festivais de música popular. Música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970. **Patrimônio e Memória** v. 7, n. 1, p. 257-271, 2011.

Goetschel, Pascale & Hidiroglou, Patricia Hidiroglou. Le festival, objet d'histoire. *In* Fléchet; Goetschel; Hidiroglou; Jacotot; Moine; Verlaine (Orgs.). **Une histoire des festivals xxe-xxie siècle**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2013. p. 7-18.

Hollanda, Heloisa Buarque. **Impressões de viagem, CPC, vanguarda e desbunde 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

Jelin, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002.

Kaminski, Leon. **Por entre a neblina**: o Festival de Inverno de Ouro Preto (1967-1979) e a experiência histórica dos anos 1970. Dissertação (Mestrado em História). Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2013.

Kaminski, Leon. **A revolução das mochilas**: contracultura e viagens no Brasil ditatorial. Tese (Doutorado em História). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2018.



Marques, Roberto. Contracultura, tradição e oralidade: (Re) inventando o Sertão Nordestino em tempos velozes. **Trajetos**, n. 6, p. 201-216, 2005.

Martín-Barbero, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

Mattern, Mark. **Acting in concert**: Music, Community and Political Action. New Jersey: Rutgers University Press, 1998.

Medeiros, Rogério. **Valsa dos cogumelos**: a psicodelia recifense – 1968/1981. Recife: Ed. Independente, 2022.

Middleton, Richard. **Studying popular music**. Philadelphia: Open University Press, 1990.

Napolitano, Marcos. **1964**: história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

Napolitano, Marcos. **Coração civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964 - 1985). São Paulo: Intermeios, 2017.

Napolitano, Marcos. **Juventude e contracultura**. São Paulo: Contexto, 2023.

Nora, Pierre. Lugares de memória. Entre memória e História: a problemática dos lugares. **Projeto História**, n. 10, p. 7-28, 1993.

Parsons, Talcott. **Essays in Sociological Theory**. Chicago: Free Press, 1964.

Reguillo Cruz, Rossana. **Emergencia de las culturas juveniles**. Buenos Aires: Norma, 2000.

Ridenti, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo social**, v. 17, n. 1, p. 81-110, 2005.

Rosenstone, Robert. History in images/History in words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film. **The American Historical Review**, v. 93, n. 5, p. 1173–1185, 1988.

Sirinelli, Jean-François. L'événement-monde. **Vingtième siècle. Revue d'histoire**, n. 76, 2002.

Williams, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar. 1979.

Fontes

Periódicos

Cidade de Santos. **(Título não disponível)**. Santos, 19 de jan. 1975. p. 6.

Cruzeiro. **Hippies**. Rio de Janeiro, n. 9, 3 de mar. 1971. p. 72.



- Diário de Pernambuco. A **1ª Feira Experimental do Som**. Recife, 17 de nov. 1972. p. 22.
- Diário de Pernambuco. (**Título não disponível**). Recife, 4 de dez. 1972. p. 17.
- Globo, O. **Woodstock**. Rio de Janeiro, 28 de out. 1970. p. 13.
- Globo, O. **Guarapari**. Rio de Janeiro, 13 de fev. 1971, p. 70.
- Estado de São Paulo, O. **Como eles agem**. São Paulo, 31 de jan. de 1974. p. 7.
- Jornal da Bahia. (**Título não disponível**). Salvador, 13 de ago. 1972. n.p.
- Jornal do Brasil. **Os mil sons de Guarapari**. Rio de Janeiro, 11 de fev. 1971. p. 12.
- Jornal do Brasil. (**Título não disponível**). Rio de Janeiro, 13 de fev. 1971. p. 8.
- Jornal do Brasil. **Festival de Guarapari**. Rio de Janeiro, 16 de fev. 1971. p. 33.
- Jornal do Brasil. (**Título não disponível**). Rio de Janeiro, 27 de jul. 1971. p. 12.
- Jornal do Brasil. **VII Festival Internacional da Canção**. Rio de Janeiro, 18 out. 1972. p. 11.
- Manchete. **Águas Claras**. Rio de Janeiro, n, 1246, 8 fev. 1975. p. 60.
- Manchete. **Som, sol e Surf**. Rio de Janeiro, n. 1261, 19 jun. 1976. p. 115.
- Movimento. (**Título não disponível**). São Paulo, 14 de set. 1981. n.p.
- Revista do Brasil. **Filhos de Woodstock**. São Paulo, n. 40, out. 2009. p. 40.
- Rolling Stone. **Toque**. Rio de Janeiro, n. 28, 7 nov. 1972. p. 2.
- Rolling Stone. **Carta dos leitores**. Rio de Janeiro, n. 32, 5 dez. 1972. p. 33.
- Plateia, A. (**Título não disponível**). Santana do Livramento, 25 de jun. 1968. n. p.
- Tribuna da Bahia. (**Título não disponível**). Salvador, 10 de fev. 1972. n. p.
- Tribuna da Bahia. (**Título não disponível**). Salvador, 4 de mar. 1972. n. p.
- Veja. **Hippies sem paz**. São Paulo, n. 78, 4 mar. 1970. p. 70.
- Veja. **Festival de Águas Claras**. São Paulo, n. 334, 29 jan. 1975. p. 93.

Documentais



Arquivo Nacional. Fundo: **Divisão de Segurança e Informações do Ministério das Relações Exteriores**. Centro de Inteligência do Exército. Notação: BR DFANBSB Z4. 20 de mar. 1973.

Fonogramas

Mutantes. LP. **O A e o Z**. Philips. 1992. Catálogo: 410.6097.

O Terço. LP. **Criaturas da Noite**. Copacabana. 1975. Catálogo: COLP 12009.

Audiovisual

Som, Sol & Surf: Saquarema. Brasil. Dir: Pitanga, Hélio. 80 min. 2018.

Depoimentos concedidos ao autor

Adriana, Geisa. 3 de setembro de 2025. Concedido ao autor por e-mail.

Almeida, Carlos Roberto Alves de. 3 de setembro de 2025. Concedido ao autor por e-mail.

Mancha, Celso “de la”. 8 de setembro de 2025. Concedido ao autor por telefone.

Cheixas, Rosa. “Sétima Lua”. 2 de setembro de 2025. Concedido ao autor por e-mail.

Depoimentos catalogados pelo autor

Alberto, Carlos. Arquivado do original disponível em <http://betho70.blogspot.com.br>. Acessado em 11 de agosto de 2017.

Almeida, Carlos Roberto de. Disponível em <https://www.facebook.com>. Acessado em 20 de agosto de 2025.

Antonio Ribeiro. Disponível em <https://www.facebook.com>. Acessado em 20 de agosto de 2025.

Conceição, Antonio Borges. Disponível em <https://www.facebook.com>. Acessado em 20 de agosto de 2025.

Dias, Angelo José. Disponível em <https://www.facebook.com>. Acesso em 15 de agosto de 2025.

Flavio, Otto Disponível em <https://www.facebook.com>. Acesso em 15 de agosto de 2025.

Lacerda, Rogerio. Disponível em <https://www.facebook.com>. Acesso em 15 de agosto de 2025.

Machado, José. Disponível em <https://www.facebook.com> Acesso em 4 de junho de 2024.



Igor Fernandes Pinheiro de Mattos

Curtição e resistência: os festivais contraculturais e a juventude brasileira nos anos 1970

Menezes, Rosimeri. Disponível em <https://www.facebook.com>. Acesso em 15 de agosto de 2025.

Neto, Valdevino Pereira. Disponível em <https://www.facebook.com>. Acesso em 7 de junho de 2024.

Queiroz, Nico. Disponível em <https://www.facebook.com/Festival.de.AguasClaras/>. Acessado em 20 de agosto de 2025.

Santos, David. Disponível em <https://www.facebook.com>. Acesso em 15 de agosto de 2025.

Silva, Beatriz Coelho. Disponível em <https://www.facebook.com>. Acesso em 4 de junho de 2024.

Tao Disponível em <https://www.facebook.com>. Acesso em 14 de agosto de 2025.

Vilachã, Francisco Sebastião. Relato disponível em <https://www.facebook.com>. Acesso em 31 de maio de 2024.

Garschagen, Sergio. Disponível em <https://www.facebook.com>. Acesso em 14 de agosto de 2025.

Submetido em: 18 de novembro de 2025

Avaliado em: 30 de dezembro de 2025

Aceito em: 02 de fevereiro de 2026