



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ISADORA NADINNE RIBEIRO DA PALMA

“SAINDO DOS PRÉDIOS PARA AS PRAÇAS, UMA NOVA RAÇA”:
NOVOS BAIANOS, COMPORTAMENTOS E JUVENTUDES NA DÉCADA DE 1970.

Santo Antônio de Jesus

2020

ISADORA NADINNE RIBEIRO DA PALMA

“SAINDO DOS PRÉDIOS PARA AS PRAÇAS, UMA NOVA RAÇA”:
NOVOS BAIANOS, COMPORTAMENTOS E JUVENTUDES NA DÉCADA DE 1970.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de História do Departamento de Ciências Humanas, da Universidade do Estado da Bahia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do Título de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Me. Augusto César Machado Moutinho

Santo Antônio de Jesus

2020

FICHA CATALOGRÁFICA
Sistema de Bibliotecas da UNEB
Dados fornecidos pelo autor

P171s

Palma, Isadora Nadinne Ribeiro da

“Saindo dos prédios para as praças, uma nova raça”: novos baianos, comportamentos e juventude na década de 1970 . – Santo Antônio de Jesus, 2021.

61 fls. Il.

Orientador(a): Prof. Me. Augusto César Machado Moutinho

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) - Universidade do Estado da Bahia.
Departamento de Ciências Humanas, *Campus V*. Colegiado de História. Santo Antônio de Jesus, 2021.

ISADORA NADINNE RIBEIRO DA PALMA

“SAINDO DOS PRÉDIOS PARA AS PRAÇAS, UMA NOVA RAÇA”:
NOVOS BAIANOS, COMPORTAMENTOS E JUVENTUDES NA DÉCADA DE 1970.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de História do Departamento de Ciências Humanas, da Universidade do Estado da Bahia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de licenciado em História.


Orientador: Augusto César Machado Moutinho

Aprovado em 28/12/2020

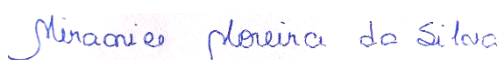
BANCA EXAMINADORA



Prof. Me. Augusto César Machado Moutinho
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)



Prof. Me. Fernanda de Souza Lima
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)



Prof. Dra. Miranice Moreira da Silva
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

*À Ubaldo Francisco Ribeiro,
Que me deu o primeiro livro e me
ensinou a ser tudo, inclusive humana.*

(In memoriam)

AGRADECIMENTOS

Ao Eterno em mim, do qual herdei a força e a coragem. Que eu seja mais uma comprovação dos seus inúmeros milagres e Graça.

À minha amada mãe Diva Santana Ribeiro, por investir cada espaço de tempo de sua vida à minha felicidade.

À minha querida mãe Dinalma Santana Ribeiro, por ter acreditado em mim e ser minha maior inspiração como professora.

Às pessoas da minha vida: Urania, Alana, Gabriela, Cecília, Elvis, Vicky e Gustavo. Os Ribeiro. Grata pelos conselhos diários e o amor puro. Tenho um pouco de cada um de vocês na minha jornada.

À Jhaidan Ribeiro, guardião do meu coração, pela permanência. Na vida, no pensamento e no amor. Além do cuidado e do afeto diários.

À George Gonçalves, por cuidar de mim, pela calma em todo o processo, e por me mostrar que realmente a estrada vai além do que se vê.

À Amanda Veiga, Joyce Ranny e Thailany Magalhães, pelos abraços fiéis e pelas melhores memórias colecionadas em toda uma vida. Não conseguiria sem vocês.

À Stéfane Cerqueira, Edilene Santos e Daiane Fonseca, por tanto cuidado e amor enquanto eu precisava me ausentar do trabalho. Também devo a vocês essa conquista!

Ao meu querido e precioso orientador Prof. Me. Augusto César Moutinho, por acreditar na minha trajetória até aqui e não desistir de me ver feliz durante todo o árduo processo que juntos trilhamos desde o primeiro semestre de aulas.

Às minhas queridas professoras. Me. Fernanda de Souza Lima e Dra. Miranice Moreira por me incentivarem sempre e se tornarem umas das amigas mais preciosas que eu poderia ter ganhado na vida acadêmica e fora dela.

Aos meus parceiros: Pedro Paulo Araújo, Robert Mercês e Juan Vitor. Pela troca, pelas inúmeras risadas e por tornarem mais leves esses quatro árdusos anos. Em especial, a Paulo Vitor Luz e Débora Nascimento. Pelos conselhos, correções, e principalmente pelo incentivo e afeto diários.

Aos Novos Baianos, cuja existência motivou minha pesquisa.

E a todos os que de alguma forma passaram por mim e me deixaram ou me levaram algo. Tudo fez sentido agora.

RESUMO

Com a intensificação das instituições trazidas pela Ditadura civil-militar no ano de 1964, parte da classe artística brasileira busca meios de se articular e propor uma renovação na arte que subvertesse padrões comportamentais e estéticos num período de extrema repressão. Neste contexto contracultural, influenciados pelo Movimento Tropicalista e hippie, surge o grupo musical Novos Baianos no ano de 1969, propondo novas sonoridades e uma estética irreverente que contestasse os padrões normativos estabelecidos naquele momento do país. Este trabalho busca analisar quais pensamentos circundavam as juventudes da época através das vivências e carreira dos Novos Baianos (1969-1979), recorrendo ao conceito de práticas e representações discutidas por Roger Chartier (1988) analisando dessa forma até onde o que foi produzido pelo grupo pôde influenciar a sociedade brasileira. Além disso, buscou-se fazer uma seleção de matérias de jornais alternativos como O Pasquim, Movimento e Opinião, a fim de analisar o que era veiculado sobre a Banda durante a década de 1970, bem como as citações de artistas sobre estes. Desse modo, o trabalho aqui presente apresenta os Novos Baianos e sua atuação no Brasil dos “Anos de Chumbo”.

Palavras-chave: Contracultura; Estética; Ditadura Militar.

ABSTRACT

With the intensification of the institutions brought by the civil-military Dictatorship in 1964, part of the Brazilian artistic class seeks ways to articulate and propose a renewal in art that subverted behavioral and aesthetic patterns in a period of extreme repression. In this countercultural context, influenced by the Tropical and hippie Movement, the musical group *Novos Baianos* emerged in 1969, proposing new sounds and an irreverent aesthetic that would challenge the normative standards established at that time in the country. This work seeks to analyze which thoughts surrounded the youth of the time through the experiences and career of the *Novos Baianos* (1969-1979), using the concept of practices and representations discussed by Roger Chartier (1988), thus analyzing how far what was produced by the group could influence Brazilian society. In addition, it was sought to make a selection of articles from alternative newspapers such as *O Pasquim*, *Movimento* and *Opinião*, in order to analyze what was conveyed about the Band during the 1970s, as well as the quotes from artists about them. Thus, the present work presents the *Novos Baianos* and their performance in Brazil of the "Years of Lead".

Keywords: Counterculture; Aesthetics; Military Dictatorship.

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|-----------------|---|----|
| Figura 1 | Novos Baianos e amigos na Lapa, Rio de Janeiro..... | 28 |
| Figura 2 | Novos Baianos se apresentam no V Festival de Música Popular da TV Record em 1969..... | 30 |
| Figura 3 | Capa do disco É ferro na boneca, 1970..... | 32 |
| Figura 4 | Baby Consuelo com o espelho na testa junto a seu amigo Antônio Peticov em 1969..... | 39 |
| Figura 5 | Trio elétrico dos Novos Baianos em Salvador..... | 41 |
| Figura 6 | Matéria sobre o disco “É ferro na boneca” em O pasquim, 1970..... | 47 |

SUMÁRIO

| | | |
|------------|---|-----------|
| 1 | INTRODUÇÃO | 9 |
| 2 | “ENQUANTO CORRIA A BARCA...” | 13 |
| 2.1 | Panorama da Musica Popular Brasileira pré-1970 | 17 |
| 2.2 | Juventudes e a contracultura no Brasil | 22 |
| 3 | “ANDO E PENSO SEMPRE COM MAIS DE UM” | 27 |
| 3.1 | Acabou Chorare: a fusão de samba e rock | 33 |
| 3.2 | Estética e performance no carnaval dos Novos Baianos | 38 |
| 4 | “SAINDO DOS PRÉDIOS PARA AS PRAÇAS, UMA NOVA RAÇA” | 44 |
| 4.1 | Entre a censura e o som | 48 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 56 |
| | REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 58 |

1 INTRODUÇÃO

No ano de 1964 o Brasil assistiu mais uma vez a um dos momentos mais conflituosos da história política do país. Eclode a então denominada Ditadura Civil Militar, anunciando uma notável mudança em diversos setores estruturais da sociedade e impondo um novo modelo de política, baseada em exemplos rigorosos de doutrinação e manipulação de massa. Pautada pelo autoritarismo e pelas duras alterações editadas nos Atos Institucionais, a Ditadura se caracterizou como um momento de intensa repressão.

O contexto de instabilidade política já existente antes do golpe de 1964, apenas se intensifica com o acontecimento do mesmo. Inspirado na Doutrina de Segurança Nacional idealizada pelo governo estadunidense, a Ditadura se instaura justificando que o Brasil precisava ser defendido da “ameaça comunista”, aplicando desse modo, uma política rígida de proteção territorial que pudesse manter a população sob domínio do governo, a fim de restaurar a moralidade e ética brasileiras.

Os Atos Institucionais editados pelo governo mantinham esta mesma prerrogativa de contenção da população de modo a manter o Brasil longe do Comunismo. Foram utilizadas desde censuras aos meios de comunicação até a prisões e tortura de artistas, políticos de oposição, jornalistas, estudantes, ou qualquer indivíduo que gerasse um enfrentamento à organização ditatorial imposta no Brasil. Dessa forma, tornava-se ainda mais difícil questionar a atuação do governo, e reivindicar direitos e liberdades do povo brasileiro.

Dentro desse contexto, a classe artística enquanto uma das principais atingidas pela repressão ditatorial se inquieta diante do caótico cenário político, e sentem a necessidade de renovação cultural diante da produção artística já existente naquele momento, propondo uma arte crítica que enfrentasse a Ditadura e pudesse servir como um objeto de contestação e de resistência frente ao golpe.

Buscando uma renovação não apenas na sonoridade, mas também na estética e performance, artistas brasileiros passaram a usar sua arte, em específico aqui, a música, como um elemento de transformação cultural e objeto de enfrentamento político, opondo-se aos padrões comportamentais que se buscavam firmar com as instituições propostas pelo governo, apontando assim, uma não aceitação destes.

Desse modo, desponta no Brasil o chamado Movimento Tropicalista, que buscava justamente romper com as imposições governamentais e criar um produto

novo, contradizendo inclusive ideais dos artistas de música popular, que buscavam se afastar de toda influência sonora ou estética de outros países, alegando desse modo, que essa influência poderia interferir na genuinidade do que seria a verdadeira música brasileira. A Tropicália propôs uma revolução que acarretaria numa série de novos artistas iniciando produções engajadas, unidos ao movimento contracultural que começava a despontar no Brasil.

Assim, surgem os Novos Baianos em 1969, elemento central de desenvolvimento dessa pesquisa. Jovens, baianos e inspirados pelo Tropicalismo, Baby Consuelo, Paulinho Boca de Cantor, Moraes Moreira, Luiz Galvão e Pepeu Gomes deixam suas famílias, empregos e status social para se aventurarem no mundo incerto da música e da vida em comunidade. Ao longo da caminhada encontraram diversas adversidades com gravadoras, superaram a fome, a falta de dinheiro e a perseguição da polícia antes de conseguirem atingir o sucesso no ramo musical.

Pensando o que Roger Chartier (1988) discute em sua obra “A história cultural: entre práticas e representações” sobre como o imaginário social se constitui a partir das manifestações humanas ao longo do tempo alterando a forma de se viver o que é considerado realidade, que se concentra em muito essa pesquisa. Sendo assim, pensar a forte figura representativa dos Novos Baianos partindo da análise de sua vivência e produção musical. O que se interessa nesta pesquisa é questionar a relação com a juventude da época, bem como compreender de que modo utilizaram sua arte para contestar padrões socialmente impostos.

Desse modo, o presente trabalho tem como objetivo se aprofundar no universo musical e comportamental dos Novos Baianos durante os anos de atuação da banda (1969-1979), analisando suas interações com a juventude da época através da música e da renovação estética promovida pelos integrantes, bem como compreender quais ideologias norteavam os pensamentos naquele contexto. Podendo assim perceber até onde a sociedade brasileira e classe artística posterior foi influenciada pela irreverência do grupo. Também analisar de que forma a imprensa alternativa retratou a carreira dos Novos Baianos em plenos “Anos de Chumbo” da Ditadura Civil-Militar.

Para se alcançar os objetivos traçados neste trabalho, foram utilizadas obras escritas por integrantes do grupo, a exemplo de “Novos Baianos: A história do grupo que mudou a MPB”, por Luiz Galvão (2014). Também revistas, matérias de jornais alternativos como O Pasquim, Movimento e Opinião. Além de entrevistas e

documentários produzidos na década de 1970, bem como posteriores a esse período. Somado a isto, utilizou-se encartes de álbuns, letras de músicas e vídeos. Esses materiais serviram como fonte de análise para investigação dos objetivos que se pretendia alcançar com essa pesquisa. Também foram utilizadas obras de autores a fim de embasar a discussão teórica.

Primeiro se fez um levantamento bibliográfico de produções que discorressem sobre os Novos Baianos, cultura e ditadura civil-militar de modo a visualizar o que já havia sido escrito sobre a temática, encontrando as lacunas deixadas para que a feitura deste trabalho fosse possível. Após isso, buscou-se diálogo com autores teóricos e que também já haviam desenvolvido trabalhos sobre a banda, assim como fez-se uma pesquisa de fontes, selecionando os possíveis materiais para análise dentro do recorte temporal especificado.

A pesquisa de música em História torna-se fundamental diante de uma sociedade conflituosa - como se encontra a atual sociedade brasileira -, para resgatar valores e discussões por muitas vezes esquecidos no país, que contribuíram na formação da cultura brasileira, não apenas em estética, mas na reprodução das pluralidades culturais. Autores como Marcos Napolitano (2002) e Roger Chartier (1988) foram fundamentais para o desenvolvimento desse estudo. Ainda que haja uma vasta produção musical no Brasil, não se esgotam as possibilidades de analisá-la e pesquisá-la. Em cada etapa vivida pelo país, a música retratou a diversidade cultural, as inquietações políticas, e o cotidiano de um povo que resistiu e sobreviveu a colonização, a escravidão, bem como ditaduras e censuras. Em todos os momentos do país, a música teve um caráter fundamental de contestação, mas para além disso, retratou o cotidiano da sociedade brasileira em seus múltiplos aspectos.

Assim, este trabalho se estruturou em três capítulos, contendo cada, um objetivo específico. No primeiro, foi apresentado a produção cultural em meio à Ditadura no Brasil pensando as transformações ocorridas nesse momento histórico. Buscou-se também oferecer ao leitor um panorama da música popular brasileira anteriores à década de 1970, podendo levar a compreensão dos caminhos trilhados por ela até a instauração do Golpe de 1964. Além disso, também foi abordado a participação das juventudes durante o crescente movimento contracultural que acontecia no Brasil.

Em seguida, discute-se o surgimento dos Novos Baianos, sua carreira e as escolhas que levou o grupo a se tornar um dos mais relevantes no país. Aborda-se os

discos, enfocando aqui o “Acabou Chorare” que fundiu diversas sonoridades brasileiras, as composições, as inovações estéticas e comportamentais diante do caráter normativo estabelecido pela Ditadura civil-militar. Além disto, discursa sobre a participação no grupo durante o Carnaval de Salvador na década de 1970, de modo a refletir sua performance e propostas de melhoria técnica para o evento.

Por fim, o último capítulo relata de forma breve os acontecimentos políticos que interferiram na Imprensa, abordando principalmente a censura a que os jornais alternativos foram submetidos. Dentro desse contexto, este capítulo busca analisar algumas matérias de jornais alternativos que abordam a vida e a carreira dos Novos Baianos a partir de um breve levantamento de citações de artistas e jornalistas sobre o grupo, para dessa forma, observar como estes foram retratados nesses periódicos.

2 “ENQUANTO CORRIA A BARCA...”

A década de 1970 no Brasil revelou-se um importante período de manifestações artísticas de toda ordem, fruto de um contexto sociocultural que apesar de conturbado e centralizador, demonstra ter fomentado estrategicamente um planejamento de cultura que tinha como principal ideia a unificação do povo brasileiro durante a Ditadura civil-militar.

Pretende-se aqui discutir os processos pelo qual a cultura no Brasil esteve inserida, para que dessa forma possamos compreender como as produções da classe artística nesse período tiveram uma atuação primordial para construção de uma sociedade crítica que resistiu e acompanhou a renovação no modo de se produzir arte, principalmente a que tomaremos aqui como fio condutor, a música. Para isso, torna-se necessária uma explanação sobre importantes movimentações no plano político que teceram esse momento na história cultural brasileira.

Desde os anos 1950, o Brasil já se encontrava imergido nas ideias de desenvolvimento, migrando de um plano rural para o urbano. Esse projeto “desenvolvimentista” também impactava os setores culturais, que demonstravam em suas produções as influências de um modernismo já eminente, buscando um indivíduo que pudesse ser agente de transformação do espaço onde estaria inserido. Partindo disso e da ideia de “*sentimento de brasilidade revolucionária*” propostas por Ridenti (2005), pode ser constatado que

o florescimento cultural e político na década de 1960 ligava-se a uma série de condições materiais comuns a diversas sociedades em todo o mundo: aumento quantitativo das classes médias, acesso crescente ao ensino superior, peso significativo dos jovens na composição etária da população, num cenário de crescente urbanização e consolidação de modos de vida cultural típicos das metrópoles, num tempo de recusa às guerras coloniais e imperialistas, sem contar a incapacidade do poder constituído para representar sociedades que se renovavam e avançavam também em termos tecnológicos, por exemplo com o acesso cada vez maior a um modo de vida que incorporava ao cotidiano o uso de eletrodomésticos, especialmente a televisão. (p. 90)

Durante a década seguinte, 1960, o Brasil sofre uma intensa ruptura nos setores sociais, culturais e econômicos causados pela Ditadura Civil Militar ocorrida em 1964. As forças dominadoras impunham uma padronização comportamental, estética e ideológica, onde as liberdades de expressão eram silenciadas, principalmente a partir do Ato Institucional nº 5 em 1968, que censurava não apenas os meios de comunicação, mas toda produção artística que de alguma forma se

opunha ao governo vigente, inclusive utilizando elementos como a tortura, justificada como meio de restituição da ordem.

Com o AI-5¹ acionado pelo governo de Costa e Silva, o plano político no Brasil se torna ainda mais repressivo. No Art. 5º, parágrafo IV deste mesmo documento, fica evidente a suspensão de vários direitos políticos ao não cumprimento do Ato, quando afirma: “Aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança: a) liberdade vigiada; b) proibição de frequentar determinados lugares; c) domicílio determinado”. O que comprova mais uma vez a rigidez desta aplicação, que dava legitimidade ao governo para perseguir qualquer indivíduo que demonstrasse comportamento “subversivo”.

Ainda que fosse essa a estrutura política em que o Brasil estava envolvido, houve uma consolidação na indústria cultural, onde “surgiu um segmento de mercado ávido por produtos culturais de contestação à ditadura: livros, canções, peças de teatro, revistas, jornais, filmes etc.” (RIDENTI, 2005) O que evidencia a forte produção cultural engajada, além de trazer indícios de uma mudança na estrutura social do Brasil.

Esse ambiente de mudança nas bases sociais e políticas brasileiras, nos faz direcionar os olhos para questões referentes às políticas culturais no país, uma vez que nos primeiros anos da década de 1960, ainda não havia um órgão governamental que pudesse elaborar e gerenciar a vida cultural brasileira.

Apenas no ano de 1966, um decreto-lei² cria o Conselho Federal de Cultura (CFC)³, que se torna responsável por conduzir a partir daquele momento a cultura no país. (MAIA, 2011) Entre as especificações do Decreto-Lei nº 74 de 21 de novembro de 1966, encontra-se a seguinte competência: “Elaborar o Plano Nacional da Cultura, com os recursos oriundos do Fundo Nacional da Educação, ou de outras fontes, orçamentárias ou não, colocadas ao seu alcance”.⁴

As funções centrais do CFC foram definidas e hierarquizadas já no documento de sua criação: proteger o patrimônio e elaborar uma política nacional para o setor. É no âmbito do patrimônio que o Estado exerce uma das suas principais ações na cultura e essa definição foi elaborada pelos

¹ Ato Institucional nº 5, de 13 de Dezembro de 1968.

² Decreto-Lei n. 74, 1966. 21 de novembro de 1966.

³ Segundo Tatyana de Amaral Maia no artigo As políticas culturais na ditadura civil-militar (1967-1974), antes do CFC “...as instituições dedicadas à cultura eram setorizadas e sofriam com as inconstâncias administrativas”.

⁴ Decreto-Lei nº 74, 1966. 21 de Novembro de 1966. Art. 2º, item *m*.

ideólogos do Conselho e ratificadas pelos membros que comporiam o CFC entre 1967 e 1975. (MAIA, 2011. p.3)

Sendo essa a intenção principal do documento, e pensando o autoritarismo do governo brasileiro nesse momento, abre-se a possibilidade de analisar como os indivíduos participantes do CFC articulariam as reais necessidades culturais do país com os interesses governamentais dentro dessa circunstância de manutenção da cultura.

Com a elaboração de um Plano Nacional de Cultura, é possível supor que a existência de um regime ditatorial que limitava a atuação de indivíduos numa esfera nacional, poderia articular possíveis mecanismos de controle e repressão desse Estado sobre a cultura, uma vez que esta, perpassando manifestações advindas de todas as estruturas sociais, demonstra ser um espaço abrangente para uma atuação governamental de promoção do plano ditatorial e de adaptações desta mesma produção cultural aos interesses da Ditadura.

Afirmando esse pensamento, Fernandes (2013) sinaliza que o governo buscava implantar um projeto político-ideológico no Brasil após 1964, onde não apenas refere-se às censuras de obras ou a resistência da classe artística, mas uma real intenção de se desenvolver no país uma política cultural. A partir desse momento, as estruturas governamentais pensam em um planejamento de cultura, de modo a fazer desta um instrumento de fundamental importância para a integração nacional.

Dentro dessa conjuntura política a cerca de um planejamento cultural arquitetado pelas estruturas políticas brasileiras visando a manipulação da massa, vislumbra-se uma movimentação decorrente da articulação dos setores artísticos do campo da música, teatro e da literatura em renovar a produção de arte brasileira, buscando resistir dentro desse ambiente através do rompimento com as atuações governamentais tradicionalistas.

Em muito, estes se encontravam embebidos pelo existencialismo proposto por Jean-Paul Sartre (1905-1980), que consistia na liberdade para ser o que é, a partir da consciência da sua existência no mundo enquanto único responsável pela sua própria realidade. De modo que as escolhas de um indivíduo podem reverberar para toda a sociedade, imprimindo nesta inclusive, os valores que criou para si mesmo. No existencialismo, a realidade acontece em detrimento da ação. (SANTOS; MEZZOMO; PÁTARO, 2014)

A partir desse conceito cunhado por Sartre, é possível perceber como boa parte da classe artística brasileira teve esse pensamento como referencial, de forma a propor uma transformação cultural pautada na liberdade criativa e na resistência às imposições que limitavam o livre-arbítrio dos indivíduos inseridos naquele contexto. Uma forma mais concreta de visualização dessa influência do existencialismo de Sartre na cultura brasileira se encontra no movimento Tropicalista.

Este, se fortaleceu devido aos acontecimentos decorridos da contracultura, evidenciando uma necessidade de se contestar a política e as estruturas vigentes, além de fomentar uma arte de contestação e desejo de abertura para outros universos, onde ao mesmo tempo em que buscavam uma identidade nacional, se abriam para o diálogo com outras culturas. (SANTOS; MEZZOMO; PÁTARO, 2014)

Além disso, muitos setores artísticos também estavam envolvidos pelas ideias difundidas pelo Movimento Hippie. A classe média, que naquele contexto detinha a predominância na produção cultural, sentia uma ausência de criatividade na cena musical, buscando dessa maneira transcender a forma de fazê-la, de modo a alcançar alguma modificação na estrutura do cotidiano brasileiro através das artes, gerando inquietações que poderiam dentro desse espaço, moldar pensamentos mais críticos.

É importante pontuar que a movimentação no campo musical e comportamental das juventudes nessa conjuntura configura o movimento contracultural citado anteriormente, que também atravessava o Brasil e caracterizava uma não-aceitação de estruturas sociais padronizadas que cerceavam as liberdades e colocavam em jogo a ampla diversidade cultural do país.

Como um dos principais expoentes desse momento de ruptura com o tradicionalismo nas artes no Brasil, retomamos aqui o movimento Tropicalista. Neste, o rompimento total com a cultura estrangeira não era incentivado, mas sim, a união de elementos estrangeiros aos brasileiros. O que criaria, a partir desse contato, uma novidade onde ao mesmo tempo em que para uns setores artísticos significava liberdade de criação, como é possível observar na produção dos Novos Baianos – a qual discutiremos mais adiante – para outros, como os defensores da bossa-nova, representavam uma sobreposição imprópria à verdadeira música popular brasileira.

Pensar a relação entre a atuação governamental e a renovação nas artes, e como o resultado disso impacta na forma em que se dão as interações sociais, nos

remete ao conceito de práticas e representações⁵, de modo que a maneira como determinados grupos envolvidos na cena artística brasileira se articulavam nesses espaços, acarretava numa mudança de comportamentos e posicionamentos no cotidiano de uma certa coletividade.

As diferentes configurações na cena musical brasileira desse período devem-se a uma nova formulação da música popular no Brasil, que segundo Napolitano (2002), “mais do que um reflexo das estruturas sociais, [a MPB] foi um polo fundamental na configuração do imaginário sócio-político da classe média progressista submetida ao controle do Regime Militar” (p.3) O que contribui para a percepção da importância da MPB como um mecanismo de manutenção e proliferação dos ideais de resistência frente à Ditadura.

A discussão trazida aqui, relacionada as mobilizações culturais acontecidas no Brasil, se faz necessária para a compreensão de como o cenário político influenciou a produção artística nos anos 1970 e trouxe uma nova conjuntura para a cena musical brasileira. Todos os processos são importantes para entender como esses elementos atravessam a produção artística dos Novos Baianos, que se fazem aqui objeto de estudo e serão melhor analisados no decorrer desta narrativa.

2.1 Panorama da Música Popular Brasileira pré-1970

Com o Brasil vivendo a efervescência de transformações culturais acontecidas durante na década de 1960 e também diversas políticas a fim de regulamentar a vida cultural do país, vemos uma reconfiguração da chamada Música Popular Brasileira que viveu diferentes contextos antes e depois da ditadura civil - militar de 1964. De modo a alcançar um resultado mais satisfatório referente a fase da música popular no Brasil na década de 1970, torna-se imprescindível aqui uma discussão mais abrangente sobre seus processos históricos.

Os enredos sobre a música popular de antes e depois do golpe de 64 contribuem para o entendimento de uma sociedade que foi fruto de uma contradição entre a visualização de um importante momento de desenvolvimento cultural no país,

⁵ Em *A História Cultural entre práticas e representações*, Roger Chartier (1988) discute sobre os conceitos de práticas e representações no plano social, apresentando como a História Cultural tem como principal função o entendimento de como cada sociedade se constituiu e pensou sua própria existência.

e ao mesmo tempo, de ações governamentais que se mantinham rígidas e repressoras. Busco abordar a música popular brasileira aqui de modo a compreender o contexto em que os Novos Baianos estavam imergidos, já que a MPB será o grande “abrigo” onde o grupo musical irá permanecer e desenvolver seus interesses artísticos, utilizando de sua popularidade também enquanto gênero musical, e mais do que isso, de sua característica política, para construir um discurso de resistência e de posicionamentos contra a Ditadura instituída no país.

Partindo então do momento anterior ao golpe de 1964, vemos que desde as primeiras décadas do século XX, havia de algumas partes certo interesse em se constituir uma ideia de identidade nacional que rompesse com a europeização colonial e se restituísse elementos característicos da brasilidade. Esse interesse circulava em todas as esferas do país, e se utilizaria principalmente da movimentação nos campos culturais para a construção de uma integração nacional. Dentro desse contexto, a música torna-se um importante meio de desenvolver e consolidar no imaginário social a ideia de união da nação, então se busca uma sonoridade que atendesse a essa demanda e que pudesse oficialmente se tornar a música popular brasileira. (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000.)

Nesse primeiro momento, se entendia como a música verdadeiramente do Brasil aquela associada as temáticas regionais e rurais, conhecidas como “folclore”, diretamente ligada às raízes brasileiras. Isso constituiria uma aproximação com as massas e seu caráter popular, ampliando dessa maneira, a disseminação da ideia de nação, utilizando a música como um elemento fundamental de unificação. Com o passar dos anos na década de XX, começam a despontar no país artistas que traziam novas sonoridades e um novo discurso, mais aproximado da vida na cidade e das renovações que surgiam no âmbito social e também nos meios de comunicação. (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000.)

Um exemplo disso é o samba. Entre as décadas de 1920 e 1940, a movimentação na cena musical no Rio de Janeiro começa a se intensificar com este gênero, originário dos morros, que trazia em suas características uma mistura de ritmos regionais e batuques africanos que tornavam uma coisa só a vivência nos morros e a música. Porém, dentro da própria conjuntura do samba, existiam os embates referentes à sonoridade “verdadeira” deste ritmo musical, entre os músicos do morro e os da cidade, devido as divergências existentes entre o modo como cada grupo gerenciava o samba. (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000.)

Com o advento do rádio, o samba torna-se mais comercial devido a indústria fonográfica. Os impasses se intensificam quando a originalidade deste começa a ser questionada, reivindicando as origens e a efetivação do samba enquanto verdadeira música característica do Brasil, já que existia uma facilidade desse ritmo musical em penetrar espaços diversos que iam dos morros à cidade, e encontravam dentro desse ambiente uma variedade de público, o que intensificava sua popularidade. Permanecendo assim, a relação entre a preocupação de uma aproximação do samba com suas raízes e a configuração deste a partir da amplitude do mercado musical.

Sobre a relação entre as vertentes do samba, aproximo-me da opinião de que “[...] o samba, ainda que uma manifestação musical urbana, era o ponto culminante de várias sonoridades, enraizadas em regiões de povoamento antigo e bases culturais seculares”. (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000. p. 173) O produto do contato entre as duas maneiras de se fazer e pensar o samba, foi sem dúvidas a sua singularidade, e no final dos anos 40, o samba já era reconhecido como música popular brasileira.

Nos anos 50, vemos despontar a bossa-nova. Este gênero musical teve grande repercussão entre os músicos da classe média brasileira, que demonstravam interesse em introduzir – tendo o samba como base – novas configurações em termos de composição e de sonoridades. A aproximação com o jazz norte-americano e com as temáticas da vida cotidiana e das belezas existentes na paisagem brasileira contidas nas letras das canções, anunciam um novo formato musical, influenciado também pelo contexto político vigente que trazia um ideal de inovação e modernidade.

O surgimento da bossa-nova no Brasil representava ao mesmo tempo que uma renovação, um retorno às antigas discussões tecidas pelos intelectuais da época, como é o caso de José Ramos Tinhorão que tecia duras críticas à Bossa-Nova afirmando que havia um rompimento com as raízes do samba, incorporando elementos do jazz em sua composição, fazendo dessa maneira uma crítica a integração de outros elementos sonoros na música brasileira. O fato de a bossa-nova também ser muito bem recebida entre a classe média e por esta executada, também a torna elemento de discussão pelo distanciamento entre esta classe e a realidade dos morros, compondo vivências distintas.

Com o passar dos anos, juntamente com as movimentações políticas que pairavam o país, a música popular brasileira se vê mais uma vez trilhando novos caminhos. Assim como falado anteriormente, havia uma conjuntura da música no Brasil antes, e outra após o golpe civil militar de 1964. Como já foi discutido os

anteriores da música nesse período, prosseguiremos analisando os processos recorrentes após o golpe, de modo a perceber o impacto que a música popular no Brasil teve nos anos 70, que consagrou diversos artistas nacionais e conseguiu trazer uma nova roupagem ao fazer musical.

Os processos pelo qual a música popular brasileira atravessou, constituem uma fonte importante para percebermos as dinâmicas existentes nas conjunturas socioculturais e políticas, já que esta representa uma eficaz demonstração dos anseios e dos pensamentos da sociedade em um certo contexto histórico, onde as canções podem apresentar possíveis rupturas e continuidades ao longo do tempo.

Nessa perspectiva, vemos eclodir no Brasil em 1º de abril de 1964, o Golpe Civil-Militar. Destituindo o presidente João Goulart, as forças armadas assumem a direção do país e redesenham o cenário político, incidindo diretamente em diversos setores, como a economia, a cultura, e o contexto social brasileiro. Essa reconfiguração da política brasileira faz com que a ditadura se estabeleça por vinte e um anos, pautados por censuras, silenciamentos e patrulhas sobre o cotidiano do povo brasileiro, que teve que se adaptar e resistir a nova realidade do país, principalmente após o Ato Institucional nº 5.

Os acontecimentos advindos após o AI-5 causaram um impacto significativo na produção musical brasileira, pois a realidade eminente das censuras e do patrulhamento exigia da classe artística estratégias para a manutenção de suas produções driblando as instituições do sistema. Dentro desse contexto de movimentação política e ideológica nos setores culturais do país, vemos a inauguração do termo MPB enquanto gênero musical que será de fato consolidada na década de 1970, divergindo do conceito mais amplo do que seria a música popular brasileira. Segundo Napolitano (2002), a sigla MPB “sintetizava a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo de desenvolvimento industrial, impulsionado a partir dos anos 50”. (p.1)

O Centro Popular de Cultura (CPC) criado em 1962, foi um importante movimento associado à UNE (União Nacional dos Estudantes), sendo responsáveis pela propagação de uma arte política que fosse comprometida com as ideias revolucionárias. Formado por um grupo de jovens muito intelectualizados e com inclinações à esquerda, o CPC consegue reunir diversos artistas e propor que a

produção artística se torne também um ato político de modo a reivindicar direitos da população que não eram assistidos pelo governo.

Ainda que a criação do CPC fosse anterior ao golpe de 64, conseguiu mobilizar a classe artística de modo a repensar a forma de fazer arte, enfocando aqui principalmente a questão musical, já que esta, diferentemente de outras manifestações artísticas, conseguia penetrar num espaço maior de aceitação tanto por parte da indústria como pela população, despertando a cena artística para um caráter mais politizado. A ação do CPC possibilitou que essas ideias já fossem sendo maturadas pelos indivíduos envolvidos com a questão cultural do Brasil.

Com a eclosão do golpe, vemos como a ideia de se produzir uma arte política se faz ainda mais fundamental e basilar para um novo tipo de música popular. O caráter repressivo do regime militar acabou por possibilitar um ambiente propício para um novo tipo de música, as chamadas *canções de protesto*. Estas, popularizadas nesse momento de cerceamento das liberdades, tornam-se uma bandeira para a exposição dos diversos impasses que atravessavam o espaço social. Vemos insurgir essas canções como um meio encontrado para tecer críticas e propor uma inquietação da sociedade como forma de enfrentamento ao golpe.

Segundo Arnaldo Contier (1998),

A chamada canção de protesto, escrita por dezenas de compositores durante os anos 60, num primeiro momento, representava uma possível intervenção política do artista na realidade social do país, contribuindo assim para a transformação desta numa sociedade mais justa. (p.2)

Dessa maneira, podemos observar como o Brasil começa a experimentar uma efusão de movimentos culturais que serão fundamentais para o enfrentamento com a ditadura, mas também, para a consolidação da MPB durante a década de 70, que manterá seu caráter de contestação. Outro importante fator para a consolidação desse lugar da música popular serão os festivais.

No âmbito brasileiro, as décadas de 1960 e 1970 foram importantes e decisivas para o fortalecimento dos festivais de música. Estes eventos além de movimentarem a cena musical, mobilizavam diversos outros setores como a economia, o público, e até mesmo a política, já que em muitos casos a performance dos artistas que se apresentavam nos festivais carregavam críticas e contestação aos padrões autoritários instituídos. Além disso, os festivais também foram significativos na criação de uma transnacionalidade musical, como aponta Fléchet (2011).

Além disso, o país vivenciava um momento de muitas transformações no campo econômico, o que possibilitou a ascensão dos meios de comunicação, a exemplo da televisão. Em seu artigo sobre a relação existente entre a televisão e a música popular, Nercolini (2013) afirma que “os proprietários dos canais de televisão apostaram no poder da música popular com vistas a conquistar seu espaço junto ao público” (p.96), o que nos permite visualizar o interesse presente em fazer da música popular mais um caminho para a ascensão do mundo televisivo.

Essa ideia pode ser reforçada por Flétchet (2011), quando sinaliza a televisão como um agente econômico que viabilizava a divulgação dos festivais para outros países através de suas transmissões, trazendo para esse evento o aspecto de globalização. Alcançando dessa maneira diferentes públicos e descobrindo diversos gêneros musicais, o que impulsionava também o trabalho das gravadoras que buscavam novos campos de investimento.

Dessa maneira, representando um elemento de massificação e modernidade, a televisão fez com que as canções passassem a ter um espaço para além do rádio, ampliando através dos festivais de música a popularidade das canções. E este espaço tornou-se um meio onde diversos artistas defendiam canções de cunho engajado e puderam a partir desse contato com o público da televisão desenvolverem suas carreiras.

Ainda que com a repressão manifestada através das censuras sobre a obra dos artistas, estes conseguem resistir e continuar protestando através da canção, recorrendo em muitos momentos à autocensura, que consistia em reprimir seus próprios comportamentos nas performances ou utilizar de elementos como figuras de linguagem nas composições, de modo que os censores não conseguissem identificar o real significado escondido nas obras. Apesar do difícil momento em que a produção musical no Brasil atravessava, a MPB conseguiu se instituir enquanto gênero musical, além de contribuir para o crescimento do mercado fonográfico.

2.2 Juventudes e a contracultura no Brasil

Ainda nos anos 1960, vemos pairar sobre as juventudes do mundo um novo modo de contestação, a chamada contracultura. No Brasil, essa manifestação cultural vai ser fortemente experimentada durante a década de 1970, onde estava relacionada não apenas às questões estéticas, mas perpassava os comportamentos e os

pensamentos de uma juventude que começava a experimentar os ares do movimento hippie.

A necessidade de renovação existente nesse contexto provinha de ideias que começavam a ser esboçadas por uma intelectualidade, o que acabou resultando num conjunto de manifestações culturais advindos das mentalidades ali existentes. A ideia das representações se faz muito necessária aqui, para compreendermos como a realidade social se estabelece através dos indivíduos que a vivenciam. A análise das representações quando voltada para a vida social, apesar de ter uma característica ampliada e universal, de certo modo sempre representará as ambições e interesses dos grupos que a constituiu. Assim, pode ser analisado determinado discurso histórico a partir do lugar de fala de um indivíduo, podendo através dessas representações compreender a existência de exclusões ou integrações ocorridas ao longo do tempo nas configurações sociais. (CHARTIER, 1988)

Dessa forma, é possível pensar como num contexto cultural, as práticas estão relacionadas com a forma como as representações atravessam o pensamento coletivo moldando a maneira como cada indivíduo se posiciona nesse espaço. Todo grupo humano organiza o modelo de vida em sociedade e a ideia de moral que norteia os comportamentos, através de ideologias e concepções que circundam a mentalidade coletiva. Essa discussão nos permite compreender que as características dos Novos Baianos enquanto grupo musical correspondem ao meio onde estavam inseridos, e bebem dos pensamentos que percorriam aquele momento da história brasileira.

Inclusive, um modelo dessas representações pode ser visualizado no Festival de Águas Claras, considerado o “Woodstock brasileiro”, acontecido em 1975. Idealizado por um jovem de 22 anos, de apelido Leivinha, faz acontecer no sítio da família um dos mais significativos festivais de música no Brasil. Embebidos pelo movimento hippie, e inspirados pelo Festival Woodstock nos Estados Unidos, a proposta era fazer um festival nos mesmos moldes americanos, porém com um *cast* totalmente brasileiro.

Num momento onde o Brasil se encontrava tomado por um regime militar, o acontecimento de um evento como este se configura como um lugar de resistência contra a repressão institucionalizada e um espaço para a propagação dos ideais de “paz e amor” que se procuravam desenvolver na sociedade. O festival representou a utopia de uma geração que tinha a busca pela liberdade como uma forma de contestação aos padrões estabelecidos.

A partir dessa perspectiva, vemos que o movimento contracultural encontrou afinidade sobretudo com o público jovem, que foi quem o incorporou e reproduziu na sociedade as características advindas desse movimento. Em sua tese, Leon Kaminski (2018) afirma que ao final da década de 1960, a população brasileira era constituída em sua grande maioria por pessoas jovens.

Conforme o censo realizado em 1970, de uma população total de cerca de 93 milhões, 49 milhões (52%) possuíam menos de 20 anos. Se considerarmos a faixa etária entre 15 e 29 anos, havia 35 milhões de jovens (26%), número pouco menor que o dos maiores de 30, que somavam 28 milhões (30%). (p. 20)

Em concordância com o autor, vemos que é de fato problemático considerar a população brasileira jovem durante a década de 1970 contando apenas com as informações do censo, mas elas nos permitem de certo modo visualizar que o papel da juventude dentro desse espaço foi tão intenso pois a sua predominância, unida ao anseio de transformação social, fizeram com que estes fossem os protagonistas dessa conjuntura. Apesar disso, nem toda a juventude se encontrava imersa nesse ambiente contracultural de recusa aos padrões instituídos.⁶

Ainda que houvesse uma parte da juventude que se resguardava desse enfrentamento direto com o que lhes era socialmente imposto, a hegemonia jovem se fez um significativo objeto de transformação das estruturas vigentes. Discutindo a falta de interesse que a mocidade causa nos órgãos governamentais, enfocando o Brasil, Helena Abramo (1997) afirma que

A tematização da juventude pela ótica do “problema social” é histórica e já foi assinalada por muitos autores: a juventude só se torna objeto de atenção enquanto representa uma ameaça de ruptura com a continuidade social: ameaça para si própria ou para a sociedade. (p. 29)

Dessa forma, dentro desse contexto das décadas de 60 e 70 no Brasil, a juventude passa a ser notada quando começa a ocorrer uma mudança de comportamento que poderia interferir no estado de ordem das coisas – lembrando que se trata aqui dos Anos de Chumbo da ditadura militar brasileira – e desponta o movimento Hippie como uma principal representação da Contracultura, de modo a buscar um caminho que fugisse da vida cotidiana ali existente. Como explicita Kaminski (2018),

⁶ Propondo o que foi discutido por José Hamilton Ribeiro, Kaminski explica que apesar da efervescência entre a juventude, muitos preferiam uma vida fora dos embates com a ditadura, escolhendo aproveitar as oportunidades de “trabalho, estudo e consumo”, tão favorecidas pelo momento de prosperidade em que a economia se encontrava. Ver p.24

Nessa perspectiva, a contracultura pode ser vista como uma busca por estilos de vida alternativos ao sistema. Viam-se como alternativas à família tradicional, o amor livre e a vida em comunidade; à igreja, a espiritualidade mística, o orientalismo ou o ateísmo; ao racionalismo acadêmico ou político, a subjetividade e a experiência psicodélica; à guerra e paz; ao sistema econômico, a produção independente e artesanal; ao sistema político, o "drop out". (p. 26)

Desse modo e sabendo que a contracultura significou um tempo de mudanças e de rompimento com as tradições estabelecidas não apenas no Brasil, mas no mundo, e como ela influenciou a carreira dos Novos Baianos, torna-se de fundamental importância aqui uma maior explanação sobre o que esta representaria, e como a juventude caracterizou um elemento de edificação desses ideais nas estruturas sociais na década de 1970.

Os anos 60 e 70 foram marcados por um conjunto de manifestações de jovens da classe média, muito ligados aos movimentos estudantis universitários, que propunham uma renovação no ideário político e cultural caracterizado por uma forte conotação libertária e existencialista. Muito além da inovação estética promovida, a cultura *underground* mostrava-se como um eficiente elemento questionador das relações existentes numa sociedade, como se pode observar o Beat Generation, jovens envolvidos no movimento contracultural que questionavam a falta de criticidade e o consumismo nos Estados Unidos nos anos 1950. (PEREIRA, 1986)

Segundo Carlos Alberto Messeder Pereira,

A contracultura conseguia se afirmar, aos olhos do Sistema e das oposições (ainda que gerando incansáveis discussões), como um movimento profundamente catalisador e questionador, capaz de inaugurar para setores significativos da população dos Estados Unidos e da Europa, inicialmente, e de vários países de fora do mundo desenvolvido, posteriormente, um estilo, um modo de vida e uma cultura *underground*, marginal, que, no mínimo, davam o que pensar. (1986, p.6)

No decorrer desse mesmo período, no nascimento do Rock integrando-se com a chamada "juventude transviada" a música se unia ao protesto e tornava-se um importante meio de contestação nos festivais que recorrentemente aconteciam. Segundo Pereira (1992), sempre acompanhando as movimentações na música estava a maior manifestação contracultural existente, o Movimento Hippie. Caracterizado por um ideal de oposição ao tradicionalismo e ao que era considerado "bom costume", o movimento irá propor uma renovação no modo de se pensar o mundo e questionar as relações interpessoais no espaço onde se encontram, além de um conjunto de regras próprias, enfocadas no bem comum e coletivo.

O pensamento que resultava da revolução hippie esteve associado a reflexão filosófica da razão e da criticidade, atravessando setores religiosos, culturais, e atingindo o cotidiano. A representação advinda do modo de vida das comunidades hippies influenciava toda uma juventude que perpetuaria em seus meios de atuação, uma mentalidade que propunha repensar a existência através da intelectualidade e da irreverência.

A exemplo disso, temos no Brasil a Tropicália. Liderados por Caetano Veloso e Gilberto Gil, artistas que já militavam na música popular, esse movimento buscava aproveitar elementos estrangeiros que acabavam por se inserir no cotidiano brasileiro para criar um novo produto artístico, pretendendo assim subverter o modo de fazer arte no país. Enfocando aqui a música, o movimento tropicalista foi de extrema importância para que outros segmentos musicais pudessem começar a esboçar uma musicalidade inovadora, com personalidades marcadas por uma estética que se recusava a fazer parte dos padrões impostos pela Ditadura Militar, como aconteceu com os Novos Baianos. (VELOSO, 1997)

A partir de então, o Brasil passou a experimentar uma movimentação não apenas no tocante a questão cultural, mas no campo comportamental e estético também. Não estar alinhado ao caráter normativo que circundava o ambiente brasileiro naquele momento, significava mais um modo de protesto e recusa. Os cabelos grandes, as roupas coloridas, a guitarra elétrica, a vida em comunidade, a lisergia, e o amor livre, todos esses elementos constituíam uma juventude de classe média, considerada por muitos utópica, mas que acreditavam no poder de transformação social através do protesto. (PEREIRA, 1986)

Apesar da resistência encontrada em diversos setores da sociedade a esse movimento de contracultura, sua existência marcou uma fase de forte produção cultural no Brasil, o que contribuiu significativamente para fomentar a criticidade e estimular a criatividade num momento repressivo que a política brasileira enfrentava, transformando não apenas o teatro, a música, a literatura, mas a sociedade também pôde ser atingida pelas contribuições advindas desse momento de contestação tão importante na história do Brasil.

3 “ANDO E PENSO SEMPRE COM MAIS DE UM”

Da década de 1960 para 1970, diversos foram os processos que atravessaram o Brasil. Em muito, havia um conservadorismo presente e de modo significativo conseguia penetrar boa parte da sociedade. Os núcleos familiares, a política, entre outras esferas estavam inseridas nesse contexto. Apesar disto, diversas manifestações artísticas foram de extrema importância para transformar a dinâmica social existente e trazer nuances de renovação cultural.

Como já discutido anteriormente, um expoente da contracultura se caracterizou pelo movimento hippie na década de 1970. A proposta idealizada da liberdade dos corpos, da contestação ao sistema, do uso de lisérgicos, da vida comunitária que prezava o não apreço pelas coisas materiais de forma a experimentar uma evolução espiritual, entre outras características atreladas ao movimento hippie, podem ser observadas na produção dos Novos Baianos, o que despontava como uma justificativa basilar para o tipo de música que pretendiam fazer naqueles anos ditatoriais.

É neste sentido, que surgem os Novos Baianos no Brasil, em 1969. Unindo diferentes vivências e personalidades, o grupo se torna mais do que apenas uma banda, mas encontram no ideal de vida em comunidade, uma bandeira para transcender o fazer musical, introduzindo neste, a inovação estética e comportamental, além de propor uma performance que saia da vida cotidiana e alcance os palcos.

Em muito, a discussão que aqui se desenvolverá, terá como ponto central as experiências relatadas por Luiz Galvão (2014) em seu livro “Novos Baianos – A história do grupo que mudou a MPB”. Contribuindo assim para a percepção do contexto em que surgiu e se desenvolveu a banda, além de compreender as estratégias utilizadas para permear na sociedade, através da música, seus ideais de vida e resistência, a partir do ponto de vista de um de seus principais compositores e idealistas.

Desse modo, e sendo a cidade de Salvador o ponto de convergência, encontram-se primeiramente Luiz Galvão e Moraes Moreira, principais responsáveis pelas composições e ideias desenvolvidas pela banda enquanto dividiam a pensão de Dona Maritó, lugar onde a vida cotidiana se misturava com o desejo de fazer música, e se tornava o espaço de junção dos dois compositores para a criação de novas

canções. Posteriormente, Paulinho Boca de Cantor, Baby Consuelo, e Pepeu Gomes integram o grupo. (GALVÃO, 2014)

Apesar do protagonismo, Novos Baianos não se restringia apenas ao núcleo dos cinco integrantes principais. Posteriormente outros músicos integram a banda e decidem dividir a mesma casa a fim de ter uma experiência coletiva, dividindo suas famílias, os recursos, abrindo mão de privacidade, e fazendo da vida cotidiana a principal fonte de inspiração para as canções.

Figura 1 – Novos Baianos e amigos na Lapa, Rio de Janeiro.



Fonte: Página da Baby do Brasil no Instagram⁷

Os anos iniciais da década de 1970 constituíram um período de muitos desafios na carreira dos Novos Baianos. Apesar do companheirismo que encontravam uns nos outros na partilha, e o ideal de desapego aos bens materiais perpetuados pelo movimento hippie que atravessavam as decisões do grupo, nem sempre foi fácil conviver com um número tão grande de pessoas em um só lugar. Portanto, além de lidarem com algumas prisões policiais advindas de comportamentos considerados subversivos pela ditadura militar, havia um impasse quanto à falta de dinheiro para manutenção do grupo, que enfrentou inclusive a fome. (GALVÃO, 2014)

Como ponto de partida para a estreia da banda, acontece o show Desembarque dos Bichos Depois do Dilúvio Universal. Ocorrido em três dias no Teatro Vila Velha em setembro de 1969, o show que sucedeu a despedida de Caetano Veloso e Gilberto Gil para o exílio, torna-se um importante momento para a continuidade do ideal Tropicalista, fortalecida pelo contato que os Novos Baianos já mantinham com Tom Zé, através de Luiz Galvão, parceiro de composições.

⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/babydobrasiloficial/>. Acesso em 25 de nov. 2020.

A proposta apresentada pela Tropicália permitia uma abertura para a música experimental no Brasil, o que possibilita não apenas aos Novos Baianos mergulharem nesse universo, mas também amplia os horizontes para um novo tipo de canção, principalmente num período onde o som de guitarras elétricas e o chorinho se encontravam em extremos opostos. Unir diferentes sonoridades a fim de criar um novo produto musical, mostrou-se como uma grande herança do tropicalismo para o grupo, além de ter marcado positivamente sua experiência.

Desse modo, toda a performance apresentada no show de estreia já demonstrava que Novos Baianos tinham um desejo: utilizar o momento para criar algo novo sem muita preocupação com o que poderia surgir a partir do espetáculo. Dessa maneira e com o improviso sempre presente, a apresentação contou com cenografia de Edgardos Ramón e Ivan Mariotti, criando um “disco voador com pintura psicodélica” que sobrevoaria o palco, além de um robô de papelão. Tudo isso unido a textos e muita música. (GALVÃO, 2014.)

Toda a performance inovadora do grupo durante o show possibilitou um diálogo com o público que foi além da questão musical apenas. Como Jorge Filho (2009) discute em seu estudo sobre a canção midiática e o estudo do corpo a partir de Kittler (1990) e Janotti Júnior (2005), é possível perceber a importância da corporalidade na performance.

(...) O corpo (de quem dança ou escuta, de quem toca ou canta) se conforma como um objeto de estudo fundamental para a compreensão da experiência com a canção midiática, e não apenas a letra e a melodia. É no corpo, na competência de comportamento que esse corpo apresenta, que seremos capazes de perceber o engajamento que se constrói entre a canção e o ouvinte. (FILHO, 2009. p. 86)

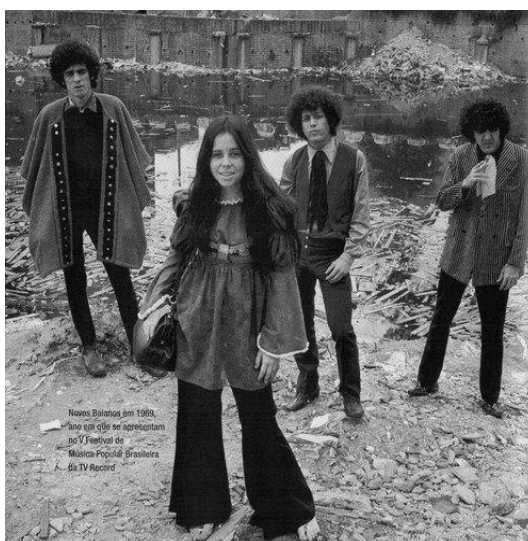
Essa relação sonoridade/corpo sempre se mostrou presente na produção dos Novos Baianos, que demonstrou utilizar essa irreverência a fim de alcançar as diferentes juventudes presentes naquele momento. Apesar de grande parte dos integrantes virem da classe média e esse aspecto significar possibilidades de vida diferentes para outras realidades sociais, a musicalidade do grupo demonstrava se apresentar com caráter universal.

O tempo era de sexo, drogas e rock n' roll. O grupo e os outros jovens se dedicavam à arte como sonho, revolução e vida. A juventude acompanhava tudo com a máxima atenção a ponto de contagiar o público geral que passava a respeitar aqueles jovens como portadores de novas ideias não controladas pela ditadura militar que dominava o país. (GALVÃO, 2014. p.30)

Após o show de estreia, o grupo se apresenta no V Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, ainda em 1969 em São Paulo. Com a expansão dos meios

de comunicação e a popularidade da televisão ultrapassando cada vez mais o rádio, os festivais no Brasil representavam um lugar para a consolidação da música popular no país através da visibilidade trazida pelos programas musicais. O que também contribuía para descobrir novos talentos e tornava-se um espaço onde os artistas poderiam mostrar seus trabalhos.⁸

Figura 2 – Novos Baianos se apresentam no V Festival de Música Popular da TV Record em 1969



Fonte: Página da Baby do Brasil no Instagram⁹

A música apresentada foi “De Vera”, que seria posteriormente gravada no primeiro LP do grupo, “É ferro na boneca” (1970) pela gravadora RGE. Apesar da música defendida no festival não ter sido classificada, o programa possibilitava uma projeção do grupo nacionalmente. (MELLO, 2003) Através da participação deste nos programas de televisão, sua popularidade foi se expandindo, de modo a atingir uma variedade de público, também abrindo caminhos para começarem a faturar com os cachês dos programas e com novos shows que surgiam.

Apesar da grande quantidade de shows que os Novos Baianos passaram a fazer na temporada que passaram em São Paulo, havia uma inquietação quanto ao modo como alguns empresários gerenciavam a carreira do grupo. A intenção que se

⁸ Em seu artigo Ruídos Musicais Nos Anos de Chumbo: Televisão e Ideologia Educacional no Brasil Autoritário (1968-1072), Felipe Araújo afirma que "A TV Record, surgida em 1953, desde seu início dedicou-se aos programas musicais, não demorando a tentar reproduzir os festivais universitários que atraíam as multidões de jovens secundaristas e universitários e proporcionavam o debate estético sobre as novas formas musicais." pg. 3.

⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/babydobrasiloficial/>. Acesso em 25 de nov. 2020.

tinha era deixar com que a criatividade fluísse da maneira mais natural possível, a fim de alcançar as diferentes juventudes, imersas nos Anos de Chumbo, com uma música e ideologia que transmitissem verdade, o que divergia constantemente do objetivo da indústria fonográfica, onde gravadoras e empresários importavam-se mais com o andamento econômico das carreiras gerenciadas.

Trocamos tudo pelas trilhas de caminho mais livres para batalharmos nosso objetivo, que estava muito longe daquela limitação imposta por Don Marcos [Marcos Lázaro, o empresário], de nos apresentarmos apenas em shows de clubes, onde éramos bem pagos, mas ficávamos sujeitos a essas apresentações para pessoas bebendo e conversando, sem prestarem atenção no que dizíamos, cantávamos ou sentíamos. (GALVÃO, 2014. p. 42)

O trecho acima evidencia mais uma vez que de fato existia uma intenção por trás da banda de se aproximar das diferentes juventudes e propor ali uma renovação de mentalidade para aquela geração. Utilizar a música como um recurso de aproximar diálogos e desconstruir estereótipos tornou-se um mecanismo fundamental na trajetória dos Novos Baianos. Para o tipo de música que estavam se propondo a fazer, era importante que fossem ouvidos e vistos.

Nesse momento final da década de 1960, o Rock já representava para o mundo um grande elemento contracultural. Reflexos de uma juventude que se utilizava da sonoridade mais agressiva para demonstrar descontentamento em relação às configurações sociais que em grande parte estabeleciam uma padronização dos comportamentos. (PEREIRA, 1986.)

Quanto à relação do Rock com o Brasil, segundo o que foi discutido por Herom Vargas (2011),

Foram suas propriedades “materiais” que transformaram a música popular ocidental a partir dos anos 1950 e 1960, afetando, inclusive, a brasileira, por mais que estivéssemos acostumados com as tradições rítmicas africanas, fundamentais no processo de cristalização de vários ritmos nacionais, com destaque ao samba. (p. 466)

A citação acima aponta para o que encontramos na obra dos Novos Baianos, que além de representar o momento cultural onde todos buscavam subverter padrões instituídos, incentiva à experimentação, mesclando elementos internacionais aos brasileiros, criando uma sonoridade única que unida a uma performance inovadora, conseguiriam atingir um público que se encontrava curioso pelas manifestações contraculturais da época.

As referências musicais foram de extrema importância na sonoridade dos Novos Baianos. Dos Beatles e do som da guitarra do Jimi Hendrix ao violão da Bossa

de João Gilberto, o grupo deixa de “imitar”¹⁰ a Tropicália para encontrar um som próprio, porém, resultante da mistura de diversas influências que compartilhavam dos mesmos posicionamentos artísticos, ideológicos, e políticos do grupo. Essa influência pode ser visualizada em dois discos importantes do grupo: “É Ferro na boneca” (1970) e o “Acabou Chorare” (1972).

Ambos os discos representaram momentos distintos na carreira dos Novos Baianos apesar da proximidade de tempo com que foram feitos, entre outros trabalhos que sempre demonstraram ser uma fiel representação do momento em que viviam, relatando suas experiências e percepções da vida, além da forma como resistiam naquele espaço, utilizando a tríade letra, melodia e performance para a consagração da banda ao longo dos anos.

No que diz respeito ao LP “É ferro na Boneca”, este foi um precioso resultado das experimentações que os Novos Baianos se arriscaram a esboçar. Tendo o selo da gravadora RGE, o LP continha 13 faixas divididas entre lado A e lado B. A mistura de sonoridades do rock psicodélico com o mambo, o tango e o xote, unidos a um modo de cantar muito específico, despreocupado, acompanhado de improvisos e sobreposições de vozes, já caracterizava um tipo de som distinto do habitual tocado nas rádios e consumido pela grande maioria do público.

Figura 3 – Capa do disco É ferro na boneca, 1970.¹¹



Fonte: Novos Baianos (1970)

¹⁰ O autor Luíz Galvão (2014) em Novos Baianos: o grupo que mudou a MPB, diz que a banda imitava o tropicalismo até que encontrassem sua própria identidade como Novos Baianos. p. 24

¹¹ Novos Baianos. É Ferro na Boneca! RGE, Lp, 1970.

Além da sonoridade inovadora, as composições eram claramente uma influência tropicalista. Utilizando de uma linguagem atípica como as expressões “Pluft, pluft, pluft” na canção que leva o nome do LP, ou “des-comigo-migo” em Juventude sexta e sábado, as canções carregam temáticas variadas e repletas de uma originalidade que se apresentavam como uma forte característica do grupo. Ainda que fosse um LP de experimentação que testava a fusão de diversos ritmos sonoros, diferentemente do esperado, a canção tema foi bastante executada nas rádios, segundo a revista Rolling Stones Brasil.

Assim como o LP *É ferro na Boneca* foi um significativo portfólio para apresentar ao Brasil quem eram os Novos Baianos, o disco de 1972, intitulado *Acabou Chorare* foi sem dúvidas, o *magnum opus* da banda. Transformou para sempre a carreira do grupo e foi considerado segundo a Revista *Rolling Stones* em 2007, o maior disco de música brasileira de todos os tempos.¹²

3.1 “Acabou Chorare”: a fusão de samba e rock

Toda a trajetória dos Novos Baianos sempre esteve relacionada a uma irreverência que propusesse uma reflexão sobre os acontecimentos que despontavam ao redor do mundo, e principalmente, que chamasse atenção para o momento repressivo pelo qual enfrentava o Brasil. Temáticas como política, cotidiano, espiritualidade, cultura, entre outros, circundavam o universo das composições do grupo.

Isto evidencia mais uma vez que o tipo de música produzida durante a ditadura civil militar revela-se uma grandiosa fonte histórica para se compreender os mecanismos utilizados pela grande maioria da classe artística a fim de burlar as imposições de um Estado que censurava e tentava impedir as produções consideradas subversivas.

Necessário sinalizar que ainda que os Novos Baianos não tivessem muitas canções sendo censuradas durante o momento repressivo do país, exceto uma ou duas, a censura do grupo se deu por outros caminhos.¹³ As prisões, por exemplo,

¹² Em 2007, a revista Rolling Stones Brasil, publica em sua edição nº 13 uma matéria especial listando os 100 maiores discos da música brasileira. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/edicao/13/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/>. Acesso em: 13 de abril de 2020.

¹³ No documentário “Filhos de João, O admirável mundo Novo Baiano”, dirigido por Henrique Dantas, Bola Morais, um dos integrantes dos Novos Baianos, relata que Luiz Galvão enquanto representante de muitas

representavam uma tentativa de silenciamento e de desestruturar o comportamento revolucionário, além de terem seus cabelos cortados na prisão de modo a desestimular a estética irreverente que chamava a atenção de uma juventude ávida por transparecer também no físico a liberdade que experimentavam no interior.

Em um dos episódios que levou alguns do grupo à prisão, Galvão (2014) narra que ao estarem em dívida com o dono de uma pensão onde estavam hospedados em Salvador, este os denunciou e foram detidos pela polícia sem nenhum tipo de revista enquanto tocavam no cais do porto da Barra para uma “plateia de cabeludos hippies”. Foram obrigados a dormirem nus, e tiveram seus cabelos cortados, exceto Baby, além de serem ameaçados ao pau-de-arara, conhecido instrumento de tortura, demonstrando um uso indevido de autoridade.

Decorrente de situações como estas e outras, enfrentadas por muitos artistas durante os anos de chumbo da ditadura, que se torna evidente a importância de se analisar discos e performances desse período histórico brasileiro, aqui em especial os Novos Baianos, pois possibilita perceber como o artista torna-se observador do seu meio social para depois reproduzi-lo nas suas produções. A música em específico permite uma compreensão de como se dão as relações entre a apropriação do público enquanto consumidor dessa produção com seus intérpretes e compositores, podendo perceber as múltiplas reações e interpretações desse público em seus espaços sociais. (NAPOLITANO, 2002) O cancionário popular é algo intrínseco ao cotidiano brasileiro, e contribui, também, para a preservação de uma memória nacional.

Dessa forma, é possível sugerir que o caminho encontrado pelos Novos Baianos para se aproximar do público jovem, e entre eles disseminar ideias de resistência e liberdade, foi justamente a subversão do comum! Utilizar da mistura do rock com outras sonoridades foi um exercício de romper com a falta de criatividade que com a rigidez da ditadura, começava a se esboçar.

O LP *É ferro na boneca* foi apenas o processo inicial de experimentação dos Novos Baianos nesse âmbito, pois em 1972, o disco *Acabou Chorare* desponta como uma grande representação concreta da fusão do rock com o samba, dividindo para sempre a história do grupo entre antes e depois da existência desse projeto tão significativo para a música popular brasileira.

letras do grupo teve apenas uma música censurada na Ditadura. Demonstrando ainda que isso se deu por uma incompreensão das autoridades de como aqueles indivíduos podiam estar tão bem.

Foi no conhecido apartamento do Rio de Janeiro, onde começava a se estabelecer o retiro dos Novos Baianos que João Gilberto, pai da Bossa Nova, encontra os artistas numa madrugada (GALVÃO, 2014). Recepcionado por Dadi, o baixista, que julgando o traje sofisticado de João supôs que fosse a polícia, principalmente devido à grande circulação de pessoas que acontecia no apartamento, e das aventuras lisérgicas experimentadas entre uma canção ou outra; o que poderia contribuir para a interferência da polícia na comunidade musical dos artistas.¹⁴

A proximidade de João Gilberto com a comunidade dos Novos Baianos se deu através do contato que este já tinha com Galvão. Vindos da mesma cidade, Luiz Galvão relata que após ter lhe mostrado poesias ainda prematuras, recusou o convite de João para viver de Bossa Nova a fim de estudar agronomia. Mas uma possível profecia de João recaí sobre o futuro poeta dos Novos Baianos:

“Um dia você vai fazer coisa no Rio e São Paulo, porque o mundo é de quem pensa. Poucas pessoas pensam e você pensa”. Todo mundo pensa, mas eu sei o que ele ‘tava’ querendo dizer. Quer dizer, era pensar bem, pensar sobre as coisas. Em nível de criatividade e poesia.¹⁵

Quando o mal-entendido da visita de João foi solucionado, a presença deste passou a iluminar o retiro dos baianos com dias regados à escuta de seu violão que apresentava diversos sambas aos roqueiros. O efeito que a presença de João Gilberto causou no grupo transformou para sempre a sonoridade e a dinâmica com que desenvolviam as músicas e as composições. Foram incentivados a direcionar o olhar para as raízes sonoras brasileiras, sem temer a aproximação dos instrumentos que naquele momento da cultura brasileira, eram considerados conservadores, como é o caso do cavaquinho, por exemplo. Sobre isso, Galvão ao conceder uma entrevista para a revista Geração Pop em outubro de 1975, relembra: “ele [João Gilberto] nos estimulou a procurar o que estava bem dentro de nós mesmos, com toda a simplicidade. Foi um toque incrível”. (p.73)

Foram as sugestivas opiniões de João Gilberto que fizeram com que o próximo trabalho do grupo ousasse mais uma vez e unisse o rock tão intrínseco dos Novos Baianos ao chorinho e ao samba. Convergiam-se no Acabou Chorare as duas pontas de um embate por muito tempo existente dentro da música popular brasileira que dizia respeito a não introdução de influência estrangeira nas produções artísticas do Brasil,

¹⁴ Filhos de João, o admirável mundo Novo Baiano. Direção de Henrique Dantas. Brasil: Hamaca Filmes, 2009. 1 DVD (79 min.)

¹⁵ IDEM.

de modo que essa importação cultural pudesse desconfigurar o ideal de canção brasileira que se buscava firmar com a MPB.

A proposta de João não consistia em desassociar a personalidade *rock n' roll* do grupo do tipo de música que produziam, mas abria um novo universo de canções brasileiras para serem exploradas.

O disco *Acabou Chorare* (...) não está registrado que seja isso, João não assume essa. Galvão sim, pode até assumir. Quem dirigiu esse disco foi João Gilberto. Ele mudou o som da gente. Ele atrapalhou, tirou quem 'tava' fazendo, e a gente se apaixonou. A gente só tocava samba. Samba e chorinho. (Bola Morais, 2009)¹⁶

A convivência com João se tornava cada vez mais constante e o disco fluiu a partir de experiências vividas na própria comunidade. Um exemplo disso está no nome que intitula o trabalho, surgido em uma das conversas quando João relata que sua filha Bebel Gilberto, ainda criança e confusa entre o espanhol e português ao qual estava exposta, utiliza a expressão “acabou chorare” após se machucar numa brincadeira e perceber a preocupação de seu pai.

Além da expressão trazida por Bebel, a canção título do LP utiliza-se de uma linguagem infantil e simples, que são somadas à outras histórias decorrentes de conversas entre Galvão e João pelo telefone. A leveza contida na canção *Acabou Chorare* de certa maneira significou uma contraposição a realidade que se vivia no país. Em meio à fusão das guitarras distorcidas, do samba e do frevo contidos no álbum, a suavidade da bossa que vestiu a canção tema, trouxe uma esperança de renovação e originalidade na música popular brasileira que resistia.

Abre-se o disco com a música *Brasil Pandeiro* de Assis Valente, canção extremamente significativa por pertencer a um dos grandes compositores do samba brasileiro, tendo sua canção atravessado diversas décadas e encontrado no disco dos *Novos Baianos* uma ressignificação, que através de João Gilberto, fez com que estes se reencontrassem com uma brasilidade que ainda buscava se desenhar na obra do grupo. Sobre a importância dessa canção no projeto, Moraes Moreira afirma no documentário:

[...] “Chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor”. Quando a gente disse essa frase a gente entendeu. Exatamente isso, entendeu? Então a gente queria fazer uma coisa brasileira e universal onde a gente misturava as linguagens, né? Onde misturava Jacó do Bandolim com Jimi Hendrix, Ademilton Fonseca com Janis Joplin.

¹⁶ IBIDEM.

Apresentar uma canção como Brasil Pandeiro num momento em que ainda se encontravam divergências entre o rock e a bossa nova, significavam a possibilidade de criar um novo produto que além de unir uma multiplicidade de sons, abria os caminhos para a liberdade criativa, sem estigmatizar ou delimitar os artistas que propusessem investir em um novo tipo de música, sem as amarras forjadas pela falta de inovação resultante do duro momento político que enfrentavam.

Um disco como o *Acabou Chorare* não se tornou importante apenas no tocante à composição e a sonoridade, mas até mesmo nos processos de criação e gravação constituiu uma irreverência típica dos Novos Baianos. Fugiu dos moldes tradicionais desde a captação do áudio até o encarte do LP. O modo como o álbum foi construído é mais uma das formas de se insubordinar a uma indústria fonográfica ou a um formato específico de criação, apesar de o disco estar sob o selo de uma grande gravadora como a Som Livre.

Sobre isto, a revista *Rolling Stone Brasil* relatou em 2010 que

as gravações deram-se no estúdio fluminense Somil, especializado em áudio para cinema. (...). As sessões foram tramadas em quatro diminutos canais - quase insignificantes, se comparados ao suntuoso padrão atual. Em estúdio, não se permitia errar. Sempre o lema: acertar. Primeiramente, os fonogramas eram gravados em quatro canais, os quais depois eram reduzidos para dois. Por último, eram inseridas as vocalizações na máster mixada. (...) Araújo foi majoritário responsável pela confecção de *Acabou Chorare* (cuja gravação chegou a ser cogitada em dois canais) em quatro pistas - o que, no final, mudou a história da obra por completo.

Em “Filhos de João – O admirável mundo Novo Baiano” (2009), Moraes Moreira relata em diversos momentos que a fluidez dos acontecimentos entre a banda se dava pela relação saudável que desenvolviam em comunidade, que ia desde a repartição das canções até as gravações. Os arranjos feitos por Pepeu Gomes fortaleciam a sonoridade distorcida, o que fica impresso nos solos de guitarra da canção *Tinindo Trincando*, mantendo o aspecto *rock n’ roll* do disco.

Durante uma entrevista feita a Baby Consuelo em 2019 no programa *Conversa com Bial* da emissora Globo, a cantora relembra o momento em que Pepeu, a partir de uma televisão quebrada, cria novas distorções para sua guitarra. Esta lembrança de Baby traduz o espírito novo baiano nos anos 70 que insistia na experimentação por acreditar que através dela seria possível encontrar novas possibilidades de criação. O que reafirma que a originalidade se fazia imprescindível para a experiência do grupo.

A liberdade de criação encontrada durante o desenvolvimento do Acabou Chorare foi o que permitiu aos Novos Baianos consagrar este trabalho como um grande marco na história da música popular brasileira. A intenção principal se manteve, sendo esta criar uma música universal, explorando o tropicalismo que tanto lhes serviu de inspiração para aproximar sonoridades que poderiam se encontrar em lados opostos.

Além de todos os aspectos já mencionados, o disco Acabou Chorare representou para aquela geração e também para outras, a possibilidade de inovação e de transcender o esperado. A união de música, performance e estética fez com que os Novos Baianos instigassem a criatividade, e expusessem uma ideia de sociedade que podia ultrapassar a realidade vivida na ditadura, propagando o ideal de liberdade que se esperava alcançar.

3.2 Estética e performance no carnaval dos Novos Baianos

Entre tantos caminhos percorridos pelos Novos Baianos entre seus dez anos de convívio e trabalho juntos, sua participação no carnaval da Bahia sinaliza mais um importante momento de rupturas e de novas possibilidades no fazer musical, construindo inclusive mais um meio de relacionamento entre artista e público a partir do uso de elementos como a performance e a estética, de modo a continuar desenvolvendo o diálogo que já mantinham com as diferentes juventudes que acompanhavam o grupo.

Laboissière (2004) ao desenvolver seu estudo sobre Música e Performance, faz a seguinte afirmação:

A performance, embora seja um tipo de fato cultural que se estende a todo o universo da arte, cria-se por si só um espaço onde o conhecimento do processo interpretativo tem papel saliente, na medida em que ele nos auxilia a entender o que acontece nesse movimento, e quais instrumentos e mecanismos dessa atividade. (p.8)

Partindo dessa ideia, pretende-se entender neste tópico, a partir da performance da banda no carnaval e em apresentações do mesmo período, como o grupo utilizou-se desse recurso de modo a firmar no imaginário social as ideias de renovação e liberdade que buscavam, além da expectativa de vivenciar uma nova experiência com os trios elétricos.

Prosseguindo dessa maneira, a irreverência do grupo sempre foi uma das mais fortes características do grupo. Diante de uma ditadura civil-militar que padronizava comportamentos, interferia na liberdade de expressão e limitava a criatividade, era necessária uma linguagem que fosse universal e que conseguisse dialogar de diferentes formas. No caso dos Novos Baianos, a subversão do comum pelo diferente e novo, possibilitava o alcance desse mecanismo de comunicação com o público.

A estética experimentada pelos Novos Baianos também foi um dos subsídios que ajudaram a compor a imagem da banda e fizeram impregnar na mentalidade da juventude a associação do visual apresentado pelo grupo à subversão. Não apenas as canções ou a opção pela vida em comunidade destoavam dos padrões esperados, mas nesse aspecto também estava presente o desejo por uma liberdade revolucionária que fosse capaz de ultrapassar o comum pré-estabelecido.

Assim, confirma-se que não apenas a música foi um instrumento fundamental a possibilitar esse diálogo, mas também a performance desses artistas nos palcos, nas aparições públicas, na comunidade onde viviam, assim como nos aspectos estéticos encontrados nos cabelos grandes e soltos, as roupas com cores vibrantes e sempre coloridas, os jeans rasgados da Baby, ou mesmo o espelho que usava na testa como um adereço. Todos esses elementos acabavam chamando atenção e atraindo uma juventude que buscava encontrar meios de escapar da realidade repressora que ainda vivenciavam.

Figura 4 – Baby Consuelo com o espelho na testa junto a seu amigo Antônio Peticov em 1969.



Fonte: Página de Baby do Brasil no Instagram¹⁷

¹⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/babydobrasiloficial/>. Acesso em 25 de nov. 2020.

Isto pode ser melhor compreendido a partir do que é discutido por Santaella (1983), quando afirma que “a Semiótica é a ciência geral de todas as linguagens” (p.5). A autora discute como tanto a linguagem verbal como a não-verbal são fundamentais para a construção dos discursos, fortalecendo o pensamento de que assim como os humanos são seres plurais, também são múltiplas suas formas de comunicação e interação com o mundo a seu redor. Reforça também que apesar da supervalorização da linguagem verbal em detrimento da não-verbal, esta última do mesmo modo se constitui como linguagem, podendo ser percebida em diversos elementos além dos verbais que “também se constituem em sistemas sociais e históricos de representação no mundo”. (p.8)

As linguagens estão no mundo e nós estamos na linguagem, a Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido. (SANTAELLA, 1983, p. 9)

Dessa maneira, torna-se compreensível como as experiências dos Novos Baianos quando utilizam elementos para além da música, puderam contribuir com a transmissão de uma mensagem que evidenciasse naquele tempo sua visão de mundo. Assim como já pontuado anteriormente, a presença dos baianos no carnaval de Salvador, transcende mais uma vez o comum e proporciona uma experiência musical, estética e performática total nos percursos dos trios elétricos baianos.

Não se pode falar da existência do trio elétrico sem fazer menção à Dodô e Osmar, inventores da guitarra elétrica e símbolo preciso do Carnaval (GALVÃO, 2014). Estes, influenciando toda uma geração de músicos, também foram significativos para a presença da banda nos trios principalmente enquanto expoentes de evolução e melhoramento destes, fortalecendo o carnaval de Salvador e possibilitando a introdução de novos artistas nesse cenário, como aconteceu com os Novos Baianos.

Luiz Galvão (2014), ao retratar sobre os anos carnavalescos vividos pelo grupo, relembra

(...) tanto Moraes quanto Baby e Paulinho, no Trio Novos Baianos, cantaram com microfone de qualidade e nosso trio apresentou o sistema de caixa de som. O repertório do trio elétrico Novos Baianos personalizava o trio pela originalidade e por fugir da regra geral, que era seguir as paradas de sucesso e as indicações dos musicais de televisão. Colocávamos apenas alguns sucessos que passavam pelo crivo da nossa seleção. (p. 190-191)

Isso demonstra como apesar de estarem dando os primeiros passos nesse universo, não se restringiram a propor mudanças e melhorias para que a execução do trabalho do grupo se desse da melhor maneira possível, assim como não se submeteram a um repertório específico moldado pelas mídias, mas decidiram a seu próprio modo, qual o tipo de música deveria ser executada enquanto estivessem em cima dos trios.

Esse comportamento apenas reforça como era importante para o grupo a possibilidade de criação e de experimentação, podendo criar um produto novo a partir das descobertas encontradas no decorrer do processo de execução. Lembrando também da inovação de levar para o trio uma banda completa, testando dessa maneira, como o som se apresentava e quais as possibilidades de torná-lo cada vez mais confortável tanto para o público que recebia quanto para os músicos que executavam, já que anteriormente o som do trio era programado apenas para a guitarra elétrica, não para a introdução das vozes.

Figura 5 – Trio elétrico dos Novos Baianos em Salvador



Fonte: Arquivo Histórico da Bahia¹⁸

Com essa tentativa de tonificar o som do trio elétrico e personalizá-lo para possibilitar a introdução de mais músicos e permitir uma performance mais completa com os cantores, até mesmo a estética do trio foi alterada. Paulinho Boca de Cantor relata no documentário Filhos de João - O admirável mundo Novo Baiano (2009) como o grupo conseguiu fixar diversas caixas de som e amplificadores ao trio.

¹⁸ Fotografia pode ser encontrada na página oficial dos Novos Baianos no Instagram. Disponível em: <https://instagram.com/novosbairanos?igshid=5cceejxxwbi0k>. Acesso em 26 de nov. de 2020.

Tivemos problema, oscilação de caída de energia, porque os geradores não eram tão potentes como são hoje. Mas a gente conseguiu fazer um negócio que assombrou. Primeiro para sair da garagem foi um horror porque o trio ficou mais largo e não dava para sair. Então tivemos que derrubar a parede da garagem para o trio poder sair. Mas naquele momento a gente fazia tudo, porque o som era maravilhoso. (2009)

Naquele momento, a preocupação que circundava os músicos era conseguir fazer com que o som fosse bem executado de modo a proporcionar uma experiência completa para quem participasse, intensificando a energia do carnaval de rua que a partir daquele momento começava a experimentar um novo formato, com trios elétricos mais completos e permitindo uma performance de maior interação artista/público.

Algumas matérias de revistas sobre música e juventude entre os anos 1975 à 1978 permitem a visualização de como as apresentações dos Novos Baianos envolvendo ou não o carnaval, eram sempre exóticos e inovadores em suas performances. Na edição de julho da revista Música, publicada em 1977, encontra-se a seguinte matéria sobre o show Caia na Estrada e Perigas ver lançado em 1976, mesmo ano em que os Novos Baianos estreiam no trio elétrico.

O grupo também mostrou excelente performance. Estão todos unidos há muito tempo, tornando o entrosamento praticamente instintivo. Mesmo em sessões de improvisação, todos mantêm a mesma uniformidade, partindo ainda para shows solos, sem, contudo, quebrar a homogeneidade inicial. (p.9)

Isso reafirma o que os demais artistas do grupo já relataram, principalmente um de seus líderes Moraes Moreira, sobre a facilidade encontrada em executar os projetos do grupo devido à intimidade que se desenvolvia na vida em comunidade, nas experiências compartilhadas na coletividade. Portanto, a presença de palco e as relações de troca com o público, eram o reflexo daquilo que tinham como cosmovisão. Até mesmo as dificuldades encontradas no decorrer da carreira com equipamentos, patrocinadores, empresários, sempre acabavam sendo resolvidas, ainda que muitas de maneira inusitada.

Sobre a relação dos Novos Baianos com a performance e o contato estabelecido entre a banda e o público, acredita-se aqui que o artista imprime em sua arte o que percebe do mundo a seu redor, tornando-a visível através de sua interpretação. Dessa maneira, permite ao espectador ter múltiplas interpretações daquilo que foi feito. Atingindo ou ressignificando a intenção que teve o artista enquanto mediador dessa experiência.

Dessa maneira, e a partir do que aqui foi desenvolvido, pode-se constatar que tanto os elementos estéticos como a performance destes nos trios foram elementos extremamente significativos para que o grupo conseguisse desenvolver o trabalho que desde o início dos anos 1970 já vinham experimentando. Construir uma linguagem própria através da música e de como esta era apresentada, fazia dos Novos Baianos grandes transformadores das estruturas que já se acreditavam ser imutáveis.

A união de uma música e performance irreverentes, subvertendo o comum estabelecido naquele momento da história da música brasileira, permitem aos Novos baianos adentrarem espaços da criação artística que ainda não haviam sido explorados e manter o caminho aberto para outros artistas poderem desenvolver novos trabalhos e novas perspectivas no fazer musical.

4 “SAINDO DOS PRÉDIOS PARA AS PRAÇAS, UMA NOVA RAÇA”

Como já desenvolvido em outras discussões neste presente trabalho, a existência dos Novos Baianos enquanto grupo musical foi atravessada por questões políticas que naquele momento da história brasileira, modificou estruturas e impôs um novo modo de vida, pautado por autoritarismos, que por sua vez, ameaçavam a democracia no país.

Com as crescentes modificações na sociedade brasileira a partir do golpe civil-militar instaurado em 1964, diversos setores do país se encontravam sob constante vigilância, principalmente após o Ato Institucional nº 5. Sabe-se que a mídia e a imprensa constituem um papel fundamental de documentação e exposição de acontecimentos, que também nos servem de fonte para análise de determinado contexto histórico. Dessa maneira, e com o fortalecimento da ditadura, não apenas a classe artística se movimentou ou se recolheu nesse momento de recessão, mas também os meios de comunicação foram importantes para reforçar ou não, movimentos de resistência.

A partir das discussões previamente desenvolvidas nessa pesquisa, foi possível perceber como a vivência do grupo esteve ligada a um enfrentamento ao regime militar, principalmente no que diz respeito aos comportamentos e posicionamentos políticos e sociais que transgrediam o caráter normativo da sociedade onde estavam inseridos. Muito do que se utilizou para a construção deste trabalho se deu a partir de entrevistas em revistas, jornais, que circulavam entre os dez anos de atuação da banda, além de documentários, de modo a reforçar a importância desses veículos comunicativos na exposição de acontecimentos, o que possibilita a reflexão sobre os diversos posicionamentos que podem ser difundidos a partir destes.

Sendo assim, considera-se aqui relevante uma maior explanação sobre a imprensa brasileira neste momento de instauração de um regime militar no Brasil, de modo a compreender como funcionava sua regulamentação e as alterações sofridas com as alterações constitucionais, acreditando dessa maneira, na importância dos veículos de comunicação para a denúncia de repressão e censura entre artistas, sobretudo, músicos, a partir de como esse aspecto era apresentado em algumas matérias publicadas entre a década de 1970.

Não se pretende investigar a Imprensa em sua totalidade, mas apresentar sobretudo o viés alternativo presente nesta. Desse modo, as matérias selecionadas para este trabalho através dos jornais Opinião, Movimento e O Pasquim, buscam fazer um breve levantamento de citações que constem os Novos Baianos, podendo possibilitar uma ideia de como os artistas eram retratados por esses periódicos, bem como pensar o que os demais artistas brasileiros pensavam sobre o trabalho do grupo.

Dito isto, é importante sinalizar que havia nesse contexto uma Doutrina de Segurança nacional, que idealizada pelo governo estadunidense num momento onde o mundo se encontrava dividido entre o bloco comunista e o capitalista, serviu de base para o acontecimento de diversos regimes militares na América Latina. Pensando a partir desse argumento, a instituição desta Doutrina em solo Brasileiro possibilitou a eclosão do Golpe de 1964. (FERREIRA, 2012)

Sobre a Doutrina de Segurança Nacional estadunidense, o autor Luciano Ferreira (2012) afirma:

Assinala-se também que um dos maiores legados da política de contenção foi a criação da “doutrina de segurança nacional”. Trata-se de um conjunto de construções teóricas que visava a orientar a política norte-americana e de seus aliados frente à disputa no contexto de mundo bipolar. Seu objetivo era difundir a ideia da caracterização da União Soviética como uma ameaça à “segurança nacional”, conceito de extrema ambiguidade, que abrange, desde a proteção da integridade territorial, a expansão do capitalismo, até mesmo a defesa do *americanwayoflife*. (p. 24)

Dessa maneira, é possível considerar como a influência dessa política de contenção que inspirou governos ditadores na América Latina, teve um caráter de proteção do território e da nação, o que pode ser visualizado no Brasil, se utilizando da ideia de uma ascensão do comunismo no país para instaurar uma “revolução” que colocaria o colocaria num lugar de segurança, tendo a ordem e moral restituídas. Neste contexto, qualquer dos atos considerados subversivos sofreriam interferências governamentais.

Assim, considerando a imprensa e os meios de comunicação como importante caminho para formatar uma opinião popular, no ano de 1967 foi criado sob os moldes da ditadura a Lei de Imprensa¹⁹. Esta, era a responsável pelas determinações que regiam a atuação da imprensa no país. Segundo pode ser encontrado nos registros do site do Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC), o primeiro ato institucional que entrava em vigor em 9 de Abril de 1964 não

¹⁹ BRASIL. Lei nº 5.250, de 9 de fevereiro de 1967.

apontava diretamente para questões concernentes à liberdade de imprensa, mas deixava implícito que se manteria o contido na Constituição de 1946, podendo pensar, dessa maneira, que o regulamento anterior referente à imprensa, se manteriam até então.

Porém, no ato institucional seguinte (AI-2), há a evidência de proibição à propaganda de guerras e subversão da ordem, o que indica uma preocupação com a disseminação de comportamentos considerados desordeiros e que pudessem se opor às prerrogativas da Ditadura, utilizando desse elemento para desde já limitar as liberdades de expressão.

As transformações na imprensa continuaram acontecendo, principalmente com o Ato Institucional nº 5 em 13 de dezembro de 1968, conhecido por tornar o regime ainda mais rigoroso e repressor, intensificando as medidas de segurança para o fortalecimento do governo.

(...) se torna imperiosa a adoção de medidas que impeçam que sejam frustrados os ideais superiores da Revolução, preservando a ordem, a segurança, a tranqüilidade, o desenvolvimento econômico e cultural e a harmonia política e social do País comprometidos por processos subversivos e de guerra revolucionária. (BRASIL, 1968.)

Dessa forma, pode-se imaginar como a atuação da imprensa e dos meios de comunicação que se opunham ao vigente momento político do país, se torna cada vez mais difícil de desenvolver um enfrentamento direto, buscando meios de continuar disseminando informação. Desse modo, desponta a imprensa alternativa a partir dos acontecimentos decorridos em 1964, e serão melhor discutidas *a posteriori*.

A contracultura se encontrava em efervescência nesse momento e despertava, portanto, diversas manifestações contrárias a regimes autoritários. Buscava-se a livre expressão das opiniões e a liberdade de posicionamentos, justamente o que a imprensa e os meios de comunicação necessitam ter para dessa forma redigir à sociedade diferentes pontos de vista de diversas temáticas que pudessem surgir. Envolvida na ideia contracultural de enfrentamento político e de defesa da democracia, a imprensa alternativa cumpriu um papel fundamental de resistência frente à recessão dos direitos.

A imprensa alternativa surgiu da articulação de duas forças igualmente compulsivas: o desejo das esquerdas de protagonizarem as transformações institucionais que propunham e a busca, por jornalistas e intelectuais, de espaços alternativos à grande imprensa. É na dupla oposição ao regime representado pelos militares e às limitações à produção intelectual-jornalística sob o autoritarismo, que se encontra o nexo dessa articulação entre jornalistas, intelectuais e ativistas políticos. (BARROS, 2003, p. 63)

De acordo com a citação acima e o que foi discutido por Barros (2003), torna-se mais fácil a compreensão das intenções existentes na atuação desse veículo de comunicação, que de fato, em sua grande maioria aproximou-se da esquerda política. A temática *underground* dos alternativos abordava em muito os acontecimentos contraculturais, incluso o existencialismo e a formação de uma nova juventude politizada. Como o exemplo citado pelo autor de A Flor do Mal, *Rolling Stone*, Bondinho, Navilouca, e anteriormente, em O Pasquim. “Nestes alternativos, houve a preocupação de veicular, discutir e experimentar textos estritamente ligados aos dados de emergência contracultural, assim como todos os símbolos a ela ligados à realidade política e social brasileira” (BARROS, 203. p.64).

Figura 6 – Matéria sobre o disco “É ferro na boneca” em O pasquim, 1970



Fonte: Biblioteca Nacional Digital²⁰

Com o aparelho repressor da ditadura se intensificando ainda mais a partir os Atos Institucionais, especificamente o nº 5, irá se tornar ainda mais difícil a livre manifestação de ideias, opondo-se a todo ideal de liberdade dos pensamentos que devido aos movimentos de contracultura eram crescentes naquele momento. Inclusive, a censura será legitimada e diversos setores da sociedade foram obrigados a se adequar as determinações constadas no AI-5.

(...) a censura se constituiu como um mecanismo essencial de proteção aos pilares do regime autoritário, inserindo-se como parte relevante da Doutrina da Segurança Nacional, que concebia os meios de comunicação como

²⁰ O PASQUIM, ed. 43, 1970. P. 9

espaços estratégicos para a formação e o direcionamento da opinião pública." (CARVALHO, 2014, p.80)

Desse modo, entende-se porque as forças repressoras tenderam à utilização das censuras. Utilizando-a como uma forma de silenciar possíveis levantes contra as imposições ditatoriais e de manter a ordem do país, o que reforçava seu caráter antidemocrático, já que a instituição do Ato nº 5 ampliava os poderes destinados ao Estado e reforçavam “a proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política”.

Essa nova determinação da lei incidia diretamente sobre a classe artística brasileira. Não apenas os meios de comunicação sofreram com a censura, mas também diversas produções de músicos, compositores, atores, artistas em geral tiveram algum tipo de interferência desta em seus trabalhos. Todas as produções teriam que passar por um filtro que determinava a aprovação ou não do trabalho. Assim, muitos artistas buscavam meios de burlar as imposições e no caso de muitos compositores, utilizar de recursos de linguagem que apresentassem dubiedade de sentido, recorrendo a autocensura.

A censura já existia, porém foi editada e adaptada em decorrência dos anos e do avanço do regime, sendo instrumento de fortalecimento do ideal por este propagado. Importante pontuar que este mecanismo ditatorial de cercamento e controle da massa através da censura não se mantinha de maneira uniforme em todos os setores da cultura. Assim como apresentado por Carocha (2006) existiam diferenças inclusive entre as chamadas Diversões Públicas e a Imprensa. A primeira, já existia no país de forma legalizada, diferentemente da segunda.

4.1 Entre a censura e o som

A importância aqui direcionada aos alternativos está diretamente relacionada ao trabalho que estes tiveram em subverter padrões e continuar informando seus leitores sobre os recorrentes acontecimentos do país, sobretudo nos campos culturais e artísticos, já abordados neste trabalho. Serão aqui analisadas algumas matérias advindas da imprensa alternativa, à exemplo de O Pasquim, Opinião e Movimento.

Como uma representação desse trabalho dos alternativos, será analisada uma entrevista feita pelo O Pasquim aos Novos Baianos, encontrada no Blog Tarati Taraguá. A entrevista apresenta diversas situações entre o grupo, a exemplo do show

No Final do Juízo, a relação com o grupo A cor do som, e especialmente o recorte aqui feito, o Festival de Guarapari.

Este festival aconteceu com a ideia de reproduzir no Brasil um festival de música inspirado nos moldes de Woodstock, acontecido nos Estados Unidos em 1969. Embebidos pela contracultura, o evento representaria também um embate aos padrões conservadores da época, celebrando a juventude e a liberdade. Acontecido no ano de 1971 em Guarapari no Espírito Santo, contou com a presença de artistas como Milton Nascimento, Novos Baianos, Luiz Gonzaga, Ângela Maria, entre outros. (O PASQUIM,1971)

Na entrevista, Baby Consuelo relata que estava com Chacrinha quando este foi convidado para o festival. Através de uma ajuda do mesmo, contrataram-na para se apresentar. Baby então decide convidar os demais Baianos para acompanhá-la e juntos fazerem o show, porém, os rapazes foram impedidos pelo contratante que os acusou de “marginalizar o festival” já que haviam sido presos anteriormente; o que não serviu de empecilho para o grupo que ainda assim, apareceu no evento.

Por conta dos ideais de moralidade que eram usadas como justificativa para a manutenção da ditadura, a polícia invade o Festival e ameaça prender os presentes. Em sua grande maioria jovens hippies, cabeludos, e por isso, representavam subversão da ordem e dos bons costumes para os mais conservadores. Estereótipos que eram frequentemente reforçados quando do acontecimento de muitos festivais de música inspirados em Woodstock.

A própria existência do Festival pode ser considerada um ato de ousadia. Pois apesar de todos os contratamentos, do auxílio financeiro retirado pelas autoridades, as inúmeras prisões e perseguições ao público, o festival aconteceu e se manteve na memória local e coletiva como um importante momento para a música brasileira, além de também representar um enfrentamento político, um modo de resistir às imposições do regime.

A presença dos Novos Baianos neste festival de música foi importante não por terem aceitado fazer o show sem cachê, mas por exporem naquele momento o que importava mais: fazer o festival acontecer ainda que fossem grandes os problemas encontrados no contexto. Isso se caracteriza como o desejo de contribuir com ideais de liberdade e de comemoração à vida que se buscavam propagar com o Festival.

Não se pretende aqui romantizar a atuação dos Novos Baianos, mas reforçar como esses espaços promovidos para eventos de música brasileira foram importantes

palcos de contestação e de lutas políticas, onde parte da juventude brasileira atuou de modo a não se acomodar com os ditames do regime, mas propuseram uma arte que servisse como escudo para exporem ideias e mudanças de comportamento.

Assim como sinalizado anteriormente sobre os alternativos, O Pasquim ao trazer essa matéria com os Novos Baianos sobre um festival tão conflituoso como foi o de Guarapari, se posiciona de algum modo frente a ditadura e dirige ao público consumidor dos periódicos uma opinião que diverge do normativo exigido pelo período político brasileiro. A importância da imprensa nesse momento foi fundamental, principalmente ao denunciar como a atuação das milícias acontecia muitas vezes sem fundamentação ou veracidade.

Ainda em decorrência de Festivais inspirados em Woodstock, onde a presença dos Novos Baianos sempre se fez presente e requisitada, vale a pena citar a matéria publicada no jornal Movimento, intitulada Cena Brasileira Udistoqui por José Miguel Wisnik em 1975, onde o autor narra o 1º Encontro Estudantil de Música Popular em Poços de Caldas, Minas Gerais. (MOVIMENTO, 1975)

Cinco mil pessoas se instalaram no espaço e reivindicavam a presença dos Novos Baianos no evento. O público, como de costume, se misturava entre hippies, universitários, e moradores locais. Como não recebiam respostas, o apresentador do evento tentava oferecer, segundo o autor, “explicações contraditórias”, onde ora justificava que o grupo não queria aparecer sem receber o cachê, ora dizia que a banda não iria entrar por conta do público “de bicões”. Wisnik (1975) ainda traz que a banda se encontrava junto a outros artistas, num hotel em Poços de Caldas, aguardando os contratantes que haviam fugido com o dinheiro. (p.3)

De certa forma, esse acontecimento específico mostra a importância que os Novos Baianos tinham dentro da cena de música popular brasileira. Se esses eventos representavam espaços de contestação, pode-se então subentender que a figura dos Baianos nesses locais significava uma reafirmação da ideia de resistência, e como já discutido anteriormente, de não aceitação aos padrões impostos para a juventude e a classe artística.

Além disto, possibilita observar como a imprensa expôs o acontecimento, permitindo a livre opinião deste. No tocante a esta reportagem, apresentar diversos lados da mesma história, sendo assim, público/organização de evento/bastidores da contratação permite a visualização do contexto acontecido. Não demonstra escolher

lados, mas deixa que o leitor faça suas considerações sobre o acontecimento em questão.

Em continuação às matérias que abordam os Novos Baianos, faz-se importante o relato de Jards Macalé quando entrevistado pelo Opinião em 1973. Nesta, o cantor aponta para uma realidade vivida por muitos artistas no tocante aos processos criativos e aos contextos que possibilitam ou não o impulsionamento dos trabalhos dos músicos. Especificando aqui a situação repressiva que interferia na criação artística, Jards cita em determinado momento uma apresentação dos Novos Baianos na boate Number One.

Nesta ele deixa claro sua insatisfação por ver artistas com trabalhos excepcionais tendo que se apresentar em “locais horrorosos”. Mas que além das críticas que geralmente se costumam direcionar a esses artistas, Jards diz que “quando você tem um trabalho para mostrar, você tem que mostrá-lo, seja onde for e como for. Qualquer coisa é melhor que nada, que um silêncio”. (Opinião, 1975, p. 19)

Sabe-se que os Novos Baianos tiveram diversas intempéries ao longo da carreira devido a situação política do país atrelado ao estilo de vida que optaram, o que em algum momento poderia interferir no estímulo para a criatividade, porém, não foi suficiente para paralisá-los. O depoimento de Macalé (1975) para o jornal Opinião, reforça essa prerrogativa e afirma que ainda que as condições não sejam as melhores, é importante apresentar um trabalho, ainda mais quando esse traz um ideal de enfrentamento político e modificação de estruturas prejudiciais enraizadas na arte.

Colocar-se nesses lugares representava uma ocupação para a disseminação das experimentações sonoras e coletivas, de modo a transcender a normalidade e propor uma música pessoal e única, algo que estava diretamente ligado ao trabalho dos Novos Baianos, além de se mostrar vulnerável ao público.

Já quase em contraponto a essa matéria, é possível observar ainda no Opinião uma reportagem de Ana Maria Bahiana com texto de Tarik de Souza, no mesmo ano de 1973, onde discutem sobre os pós-caetanistas, referindo-se aos artistas posteriores a Caetano Veloso. Como os Novos Baianos se encaixam nesse contexto, os autores os citam enquanto discorriam sobre contratos e escolhas de artistas frente às dificuldades encontradas ao longo da carreira.

Desse modo, trazem o grupo desmitificando a ideia de ingenuidade que pode ser reproduzida sobre estes - tendo em vista os ideais comunitários da banda - quando

evidenciam uma troca de gravadoras migrando da Som Livre para a Continental devido à contratos mais rentáveis.

De modo geral, até onde é possível, os pós-caetanistas sabem onde querem chegar e quase todos preocupam-se com sua imagem e comunicabilidade de música. É bom reafirmar que não há inocentes ou ingênuos. (Opinião, 1973. p. 16)

Ambas as matérias, tanto o depoimento de Jards Macalé sobre os Novos Baianos quanto a escrita de Tarik de Souza, demonstram a importância desses espaços de veiculação de informação para redigir à sociedade uma opinião sobre um determinado assunto, bem como fornece aos estudiosos e pesquisadores posteriores uma gama de informações que podem contribuir para auxiliar trabalhos como este, onde exige um rigor científico que busca se relacionar de forma mais próxima do objeto de estudo, se tornando uma preciosa fonte de análise.

Enquanto Jards (1975) expunha uma situação passada pelo grupo, que a seu próprio relato significava algo a que muitos artistas tinham que se submeter, podendo ser interpretado por terceiros com certa “romantização” do grupo pelo acontecimento, por outro lado, o texto de Wisnik (1975) apresenta uma opinião diferente sobre os mesmos artistas, podendo inclusive sugerir aos leitores a possibilidade de repensar estereótipos equivocados atrelados ao movimento hippie.

Durante a pesquisa de possíveis fontes e relatos em jornais alternativos que pudessem trazer alguma opinião referente aos Novos Baianos entre os anos 1970 à 1979 de modo a servir como instrumento de análise neste trabalho, encontrou-se um texto de Arnaldo Jabôr em O Pasquim, datado do ano de 1972. Neste texto, o autor reflete sobre a cultura brasileira, no período de comemoração pela Semana de Arte de 22. Sobre isto, um relato específico:

Que os pessimistas discordem, mas acho que estamos diante de um Renascimento. Nada é possível demonstrar com nitidez, mas os sinais estão no ar, para quem quiser ver. Eu vi, por exemplo, outro dia, no show que os Novos Baianos deram. Eu vi no jeito com que eles trouxeram a música ali para o público, como camponeses colocando seus cestos e tijolos no chão, para vender. Não havia nenhum enquadramento do show; a gente tinha certeza que eles não estavam interrompendo nada da vida deles para fazer a apresentação. O show não era uma pausa na vida. Não era nenhum parêntesis solene. Era tudo uma coisa só (O Pasquim, 1972, p.14).

É relevante importar aqui o relato de Jabôr para esta análise, pois se aproxima em muito da experiência pessoal desenvolvida durante o período de estudo desta pesquisa. Ainda que muitos não tenham vivenciado a década de 1970 ou presenciado os acontecimentos históricos culturais e políticos acontecidos no Brasil, busca-se encontrar nos Novos Baianos uma referência de novidade a atualização.

O termo “re-nascimento” citado por Jabôr aponta para uma característica fundamental do grupo, que consiste na modificação das estruturas tanto nos campos sociais como artísticos, além de propiciar experiências sonoras que naquele contexto vivido soariam bastante inovadoras. A fusão de ritmos brasileiros com influências internacionais se unia a composições com temáticas em sua grande maioria advindas da vivência em comunidade, sendo assim, uma reprodução do cotidiano da banda.

Isso se relaciona com o que o autor chama de “era tudo uma coisa só” ao se referir à performance da banda, como se não houvesse a necessidade de forjar nenhum personagem nos palcos, pois o que se via era o que de fato eram, afirmando assim a originalidade e a veracidade das canções e das apresentações, característica que se torna uma grande marca dos Novos Baianos, não apenas no tocante ao som extravagante e efusivo, mas também a performance aliada à estética. Desse modo, finaliza dizendo que “tudo entrava na música e no jeito deles. Não era um show seletivo, onde se escolhia mercantilmente a boa qualidade. Tudo era bom, tudo era bonito, tudo fazia parte de um trabalho mais geral, de um *work in progress*”. (O Pasquim, p.14)

Fazer algo novo e criativo, já era algo visceral nos Novos Baianos. Desde as performances aos relatos dos integrantes sobre a vivência como uma grande família, contradizia em muito o ideal de normalidade da época. O grupo significou muito mais do que um rompimento estético e sonoro na música brasileira, mas encontraram um mecanismo de através das canções, se aproximarem do público e estabelecerem uma linguagem única e pessoal com quem os acompanhava, e encontrava nos mesmos uma referência de refúgio das estruturas sociais vigentes.

Para além dos textos de jornalistas aqui apresentados, se faz importante trazer para essa discussão relatos de alguns artistas amigos sobre o grupo, seus discos e shows, que podem ser encontrados nos jornais e revistas utilizados como fonte de análise nesse trabalho. Podendo dessa forma trazer opiniões mais pessoais de outros artistas do campo musical.

O cantor Caetano Veloso, por exemplo, sempre se mostrou próximo dos Novos Baianos, inclusive por ser um dos idealizadores do Movimento Tropicalista, que tanto influenciou e abriu caminhos para a irreverência da banda, principalmente no primeiro trabalho do grupo, intitulado “É ferro na Boneca”.

Penso que a presença de Caetano entre a banda significava uma reafirmação e aprovação do que buscavam desenvolver na música brasileira. Não apenas para a

banda, mas para toda a geração seguinte, que também pôde enxergar no tropicalismo um projeto bem sucedido de subversão de padrões. Quanto a esse álbum “É ferro na boneca”, Caetano relata em O pasquim no ano de 1970, os comparando inclusive com álbuns seus e de Gil em sua fase tropicalista.

O disco, como de hábito, não é bom. Mas é ótimo em compensação. Porque a gente vê que a turma é legal. Sob esse aspecto (talvez mais sob qualquer outro) se parece com os discos dos velhos baianos na fase tropicalista. O disco de Gil ainda vá lá, mas aquele meu era terrível. E, no entanto, ambos eram ótimos. Na verdade, eu adorei o disco dos Novos Baianos, fiquei emocionado quando ouvi. (O Pasquim, 1970, p.5)

Do mesmo modo, no Jornal de Música, em janeiro de 1977 sobre o disco “Caia na Estrada e Perigas Ver”, Ana Maria Bahiana diz:

Eles pegam o trio elétrico, o chorinho, a brejeirice e a malandragem brasileiras e dizem no pé (e nas guitarras) como ninguém. Entendem que a gente vive no Brasil. Só copiam a eles mesmos. O que falta: um disco com a qualidade de som que eles merecem.²¹

A afirmação “só copiam a eles mesmos” citada pela autora, reforça o já anteriormente relatado em outras narrativas aqui, que o grupo preza pelo novo e pela vontade de sempre sobressair quando o tema é arriscar uma nova sonoridade, uma mistura que cause estranhamento, mas que envolva os ouvintes. Toda essa realidade envolve a experimentação de diversos elementos que resultam no trabalho dos Novos Baianos.

Assim como a reportagem de Ana Maria Bahiana, encontrou-se um recorte de matéria da Revista Música, datado de julho de 1977, que segue como a matéria anterior, pontuando a inovação dos Novos Baianos:

Sempre que os Novos Baianos lançam um disco na praça, tornam-se sucesso e são comentados pela perícia com que lidam com palavras, sons e criatividade. Portanto, este show é um reflexo do lançamento de "Caia na Estrada e Perigas Ver". Um disco onde o Rock de Pepeu - de longe o nosso melhor guitarrista - está em perfeita harmonia com os chorinhos, baladas, baiões, etc. Assim, quem foi ao teatro da PUC viu bem quais são os caminhos abertos para a criação do verdadeiro rock nacional, patropi. (REVISTA MÚSICA, 1977. p.16)

É válido salientar que não se pode tomar como verdade absoluta da vida dos Novos Baianos apenas os recortes de jornais e revistas aqui apresentados, já que essa pesquisa se limita a analisar apenas alguns periódicos, principalmente alternativos, a fim de entender de alguma forma como o grupo foi retratado nesses veículos de comunicação. De todo modo, permanecem importantes relatos para

²¹ Jornal de Música, 1977. Acessado em 16 de nov. de 2020 em <https://velhidade.blogspot.com/search/label/Novos%20Baianos>

reproduzir opiniões diversas sobre a carreira destes, e permite que cada leitor tire suas próprias conclusões sobre as andanças e acontecimentos da banda.

Diante de tudo o que foi discutido neste trabalho, “uma nova raça” surgiu a partir da mistura de sonoridades, dos cabelos esvoaçantes, das letras irreverentes, das roupas coloridas e jeans rasgados. Som, estética, performance e comunidade, fizeram dos Novos Baianos o que se tornaram: essa gente que faz política pelo som e que se negaram a aceitar a “ceticidade” exigida pela Ditadura Militar.

Os Novos Baianos representam sobretudo coragem para romper com os padrões e possibilitar que toda uma geração possa ter o mesmo direito e liberdade de exporem suas ideias e ousarem inovar na arte e na sociedade, além de usar a música como uma ferramenta de contestação. “Uma geração em busca, nem o bem, nem o mal. O próprio passo é a razão”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa aqui desenvolvida buscou apresentar a banda Novos Baianos sob uma perspectiva de influência destes em relação as diferentes juventudes no Brasil da década de 1970, além de pensar de que forma o grupo contribuiu para uma renovação estética e comportamental na Música Popular Brasileira.

Reafirmou-se ao longo do trabalho que o contexto político da Ditadura Civil Militar iniciado em 1964 alterou diversas estruturas sociais e culturais, supondo assim um possível planejamento de cultura do governo para manipulação da massa. O fato incidiu diretamente sobre a classe artística brasileira, que se movimentou a fim de transgredir a censura estabelecida. Não apenas a classe artística, mas também as juventudes viram nesses espaços um lugar de exercício de resistência e contestações, principalmente, devido aos movimentos contraculturais que pairavam sobre o Brasil. Desse modo, foi importante o panorama trazido acerca dos caminhos percorridos pela Música Popular Brasileira até a eclosão do Golpe, pois permitiram uma ideia geral das movimentações dentro desse espaço, bem como pensou as estratégias utilizadas pelos artistas para, através da música, contestar as imposições do regime.

O acontecimento dos Novos Baianos na cena musical brasileira significou um rompimento de barreiras estéticas e comportamentais para as juventudes que os tinham como um ideal de liberdade e inovação. Desde a composição dos discos até a vivência em comunidade, representava um não conformismo com as instituições atribuídas pela Ditadura Militar que cerceava a livre expressão e buscava manter não apenas a juventude, mas toda uma sociedade sob seus moldes. A própria presença dos Novos baianos no carnaval da Bahia durante os anos 1970 foram um símbolo de inovação estética, o que fica evidente, por exemplo, no desejo da banda de melhorar o som dos trios elétricos tornando-os mais potentes, inclusive utilizando os microfones para cantar e não apenas para se comunicar com o público.

Apesar do comportamento da banda ser muitas vezes compreendido como subversão e desordem por uma parcela conservadora da sociedade brasileira, pôde ser constatado nesta pesquisa o quanto o trabalho dos Novos Baianos foi importante para a cultura naquele momento. As matérias selecionadas e trazidas pelo *Opinião*, *O Pasquim*, e *Movimento* nos anos 1970 não demonstram na totalidade o pensamento do povo brasileiro referente a banda, mas contribuem para reforçar que a atuação da

banda de fato incidiu sobre uma juventude que buscava no grupo uma inspiração para resistir em um tempo de duras imposições e de muitas mudanças sociais, bem como expõe a importância que o grupo tinha para os artistas citados.

Deste modo, o estudo realizado buscou retratar a vivência dos Novos Baianos enquanto grupo musical dentro de uma estrutura ditatorial, pensando quais estratégias de enfrentamento foram desenvolvidas, bem como refletir que ideais e pensamentos norteavam a sociedade brasileira na década de 1970. O movimento contracultural no qual os Novos Baianos estavam inseridos desencadeou uma série de manifestações culturais que problematizavam os acontecimentos políticos no Brasil e contribuíram para um dos momentos de maior efervescência de criação e inovação na Música Popular Brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMO, Helena Wendel. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. **Revista Brasileira de Educação**, n.5-6, p.25-36, mai.-dez. 1997.
Disponível em:
http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/442_1175_abramowendel.pdf. Acesso em 05 de dez. 2020.
- ARAÚJO, Felipe. **Ruídos Musicais Nos Anos de Chumbo**: Televisão e Ideologia Educacional no Brasil Autoritário (1968-1072). IN: **INTERCOM, XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**—Curitiba, PR.
- BARROS, Patrícia Marcondes. A imprensa alternativa brasileira nos "Anos de Chumbo". **Akrópolis**, Umuarama, v.11, n.2, abr./jun., 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 5^o edição – São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CAROCHA, Maika Lois. “**Pelos versos das canções**”: censura e música no regime brasileiro”. **XII Encontro Regional da História - ANPUH**, Rio de Janeiro-RJ, p. 1-7, 2006.
- CARVALHO, Lucas Borges de. A censura à imprensa na Ditadura Militar: Fundamentos e controvérsias. **Revista da Faculdade de Direito – UFPR**, Curitiba, vol. 59, n. 1, p. 79-100, 2014.
- CHARTIER, Roger. A história cultural entre práticas e representações*. Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). **Rev. Bras. Hist.**, 1998, vol. 18, nº 35, p. 13-52.
- FERNANDES, Natalia Ap. Morato. A política cultural à época da ditadura militar. **Revista Contemporânea**. v.3, n.1, p. 173-192. jan./Jun. 2013.
- FERREIRA, Luciano Vaz. Os preceitos da Doutrina da Segurança Nacional e a sua implementação no Brasil. **FADERGS**, Repositório Institucional da Universidade Federal do Rio Grande v.4, n. 2, ago.-dez. 2012.
- FILHO, Jorge Cunha Cardoso. As materialidades da canção midiática - contribuições metodológicas. **Revista Fronteiras**, vol. 11 nº 2 - maio/agosto, 2009. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/5044>. Acesso em 05 de dez. 2020.

FLÉCHET, Anaís. Por uma história transnacional dos Festivais de Música Popular. Música, Contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970. **Patrimônio e Memória**. UNESP – FCLAs – CEDAP. v.7, n.1, p. 257-271, jun. 2011.

GALVÃO, Luiz. **Novos Baianos**: a história do grupo que mudou a MPB. 1º ed. São Paulo, Lazuli Editora. 2014.

JANOTTI JÚNIOR, J. **Por uma abordagem midiática da canção popular massiva. E-compós**. 2005. Disponível em www.compos.org.br. Acesso em 05 dez. 2020.

KAMINSKI, Leon Frederico. **A revolução das mochilas**: contracultura e viagens no Brasil ditatorial. 2018. 277 p. Tese (doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

KITTLER, F. **Discourse Networks 1800/1900**. Stanford, Stanford University Press, 459 p. 1990.

LABOISSIÈRE, Marília. Música e Performance. **ICTUS Music Journal**. v. 5, p. 7-16, 2004.

MAIA, Tatyana de Amaral Maia. **As políticas culturais na ditadura civil-militar (1967-1974)**. IN: **XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH**. Anais. São Paulo, Julho 2011.

MELLO, Zuzana Homem de. **A era dos festivais**: uma parábola. São Paulo: Ed.34, 2003.

MENEZES, E. **Velhidade**. Disponível em: <https://velhidade.blogspot.com/>. Acesso em 21 dez. 2020.

MOREIRA, Moraes. **A história dos Novos Baianos e outros versos**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70**: resistência política e consumo cultural. In: **V Congresso Latino Americano de IASPM***, 2002, México. Actas del V Congreso. Chile: IASPM, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música** – história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.120p.

NAPOLITANO, Marcos. WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, nº 39, p.167-189. 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882000000100007>. Acesso em 05 de dez. 2020.

NERCOLINI, José Marildo. A televisão e a Música Popular Brasileira: Histórias que se entrelaçam. **Revista Latino Americana de Estudos em Cultura**. Ano 3, n. 4, p. 92-107. Março, 2013. Disponível em: <http://www.pragmatizes.uff.br>. Acesso em 05 de dez. 2020.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é Contracultura?** 6º ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PEREIRA, Humberto Santos. **O mistério do Planeta:** um estudo sobre a história dos Novos Baianos (1969-1979). 2009, 149 p. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/13340>. Acesso em 05 de dez. 2020.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. Tempo Social, **Revista de Sociologia da USP**. 2005, vol.17, n.1, pp.81-110. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-20702005000100004>. Acesso em 05 de dez. 2020

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica.** vol. 103, São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTOS, T. S. dos; MEZZOMO, F. A.; PÁTARO, C. S. de O. Existencialismo sartreano e a contracultura brasileira: uma análise intertextual da canção. Alegria, Alegria. **Akrópolis** Umarama, v. 22, n. 2, p. 165-172, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://revistas.unipar.br/index.php/akropolis/article/view/5582>. Acesso em 05 de dez. 2020.

VARGAS, Herom. Tinindo Trincando: contracultura e rock no samba dos Novos Baianos. **Revista Contemporânea** (UFBA. Online), v. 9, n.3 p. 461-474, 2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.9771/1809-9386contemporanea.v9i3.5342>. Acesso em 05 de dez. 2020.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** 3º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.