



Tinindo Trincando: Contracultura e *Rock* no Samba dos Novos Baianos¹

Herom VARGAS²

Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS), SP

RESUMO

Este *paper* tem o objetivo de mapear aspectos vinculados à contracultura e ao *rock* na produção musical dos Novos Baianos nos anos 1970. Tendo como pano de fundo o contexto da música popular na década, serão discutidas a leitura particular da contracultura feita pelo grupo e a experimentação percebida nas misturas do *rock* com gêneros populares brasileiros. As características contraculturais serão observadas a partir do livro de Luiz Galvão *Anos 70: novos e baianos* (1997), memória do grupo escrita por um de seus líderes, e de cenas do filme *Novos Baianos F.C.*, de Solano Ribeiro (1973). Suas canções gravadas na década indicarão as formas de uso dos elementos estéticos do *rock*.

PALAVRAS-CHAVE: Novos Baianos; contracultura; rock; experimentalismo; MPB

Introdução³

Em 1973, Solano Ribeiro, o criador dos festivais de MPB dos anos 1960, chegou ao Rio de Janeiro com uma equipe de TV alemã para registrar o dia a dia dos Novos Baianos no sítio onde viviam, o Cantinho do Vovô, com suas famílias e agregados. A ideia era filmar os integrantes daquela comunidade em seus afazeres: a música, o futebol, a elaboração da comida, arrumação da casa, cuidados com as crianças etc. Conhecedor das particularidades do modo de vida da turma de jovens, o diretor desistiu de impor um roteiro e optou por deixar a câmera ligada para captar a dinâmica dos músicos e da própria vida da comunidade. Essas cenas estão no documentário *Novos Baianos F.C.*, com textos de Solano e Luiz Galvão, letrista do grupo.

As câmeras passeiam entre músicos, crianças, mulheres, cercas, árvores, janelas e portões. Os instrumentistas sabem que estão sendo filmados, mas a tentativa de fazer soar tudo naturalmente é mais forte. Mesmo quando olham para as câmeras, parecem brincar alegremente com as lentes, sem poses na intenção de parecerem melhores do que o são no cotidiano. Todos cantam, dançam e sorriem. O cenário é composto pelas

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas, do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em comunicação e semiótica e professor do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS-SP), e-mail: heromvargas@terra.com.br.

³ Minha participação neste congresso teve o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).



casas do sítio, o campo de futebol (motivo da sigla F.C. do título – “futebol clube”), quintal, árvores e instrumentos musicais.

Assistir hoje a essas imagens nos faz pensar em vários pontos: o sentido da vida em comunidade no período de maior fechamento da ditadura militar no país, a função do futebol nesse entorno e seu papel simbólico de encenação da vida, as relações construídas no grupo, o radicalismo libertário da nova proposta de convívio fundada por uma juventude cujo sonho de – possivelmente – mudar o mundo fundamentava as ideologias que os cercavam e, por fim, as músicas feitas e recriadas nesse ambiente. Obviamente, tendo sido uma radical experiência social e estética, a comunidade dos Novos Baianos não permite ser pensada apenas a partir de um desses pontos separadamente. Como bem indica Luiz Galvão (1997), letrista e um dos fundadores da banda, a riqueza dessa experiência esteve na arte, na liberdade e, principalmente, nos cruzamentos de todos esses aspectos da vida.

Porém, uma linguagem uniu a turma: a música. Sua importância esteve não só na razão principal da criação do grupo, mas também na forma como reverberou o sentido da própria comunidade e do contexto cultural em que se instalou. Os Novos Baianos foram criados pela união de Luiz Galvão, Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor e Baby Consuelo (atualmente Baby do Brasil) e nasceram sob a lógica antropofágica no rescaldo do tropicalismo. Suas canções, como textos semióticos⁴, traziam séries de sentido na linguagem e nas relações com o entorno cultural. Na tripla estrutura da canção (letra, música e performance), estabeleceram-se influências da época e motivos do grupo. Cada composição ecoava, nas relações entre texto (notas, vozes e corpos) e contexto, embates, dilemas e contatos que se estabeleciam no início dos anos 1970.

Além disso, as formas experimentais que muitas delas incorporavam eram evidências da vontade de mudança instaurada por uma juventude que tentava pensar e construir esteticamente o mundo de forma diferente. Nesse projeto, a criatividade tinha de estar acima das normas, a subjetividade além da tecnocracia e a espontaneidade superando o padrão. Para eles, a inspiração primordial veio dos ecos rebeldes da contracultura, que varria o ocidente desde o verão californiano de 1967, e da leitura local que fizeram dela. Misticismo, uso de drogas, ligação com a natureza, coletivismo e criatividade foram os alicerces dos Novos Baianos numa época de rigorosa ditadura.

⁴ Sobre “texto semiótico”, pensa-se aqui no conceito de I.M. Lotman (1996): um sistema codificado que contém as linguagens e lhes dá sentido simbólico no contexto da cultura.



Musicalmente, o gênero que melhor embalou a contracultura – o *rock* – foi importante ingrediente no caldeirão de misturas que o grupo pôs em ação. Não apenas pensado estritamente enquanto gênero musical, mas uma série de características que lhe deram sentido nos âmbitos comportamentais, sociais e políticos mobilizados pelo estilo, em sintonia com o conceito de contracultura. No melhor perfil tropicalista, devedores que eram do legado de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, os Novos Baianos mantiveram e atualizaram a antropofagia como ferramenta radical de criação.

Este *paper*, parte de um projeto de pesquisa sobre o experimentalismo na MPB nos anos 1970⁵, tem o objetivo de mapear os elementos vinculados à contracultura e ao *rock* na produção artística dos Novos Baianos na década. A partir de autores que estudaram o movimento – Roszak (1972), Goffman e Joy (2007), Risério (2005) –, das características estéticas do *rock* – Baugh (1994) e Muggiatti (1981) – e tendo como pano de fundo o cenário da MPB na década, será discutida a dinâmica de experimentação das suas composições, tomando como ponto de partida a vida em comunidade e as relações entre *rock* e gêneros da música brasileira.

Os principais dados da contracultura serão tratados a partir do livro *Anos 70: novos e baianos*, de Luiz Galvão (1997), espécie de memória da história do grupo, e de cenas do filme *Novos Baianos F.C.*, de Solano Ribeiro (1973). Os aspectos do *rock* serão observados em algumas canções deles gravadas nos anos 1970.

Contracultura, *rock* e experimentalismo

A contracultura desenvolveu-se entre os anos 1950 e 1970, a partir dos Estados Unidos, como um nome genérico para uma série de manifestações que se contrapunham a posturas e conceitos dominantes da cultura ocidental moderna. Alguns autores destacam o caráter atemporal desse ideário e insinuam que houve vários momentos na história humana em que era nítido um levante contra os padrões instituídos, desde Sócrates até o mundo digital contemporâneo (GOFFMAN; JOY, 2007). No entanto, apesar de as características apontadas por eles serem importantes para definir a contracultura, é difícil não perceber as distinções de cada época e seria um erro esquecer o caráter histórico e as idiosincrasias de cada manifestação que eles englobam no termo. Daí pensar o movimento circunscrevendo-o ao contexto ocidental limitado entre as décadas acima e contaminado com as cores locais de cada região onde floresceu.

⁵ O projeto “Experimentalismo e inovação na música popular brasileira nos anos 1970” tem fomento da Fapesp.



As proposições de jovens, intelectuais e artistas amadurecidas na segunda metade dos anos 1960 buscavam atingir as bases culturais da sociedade ocidental controladas e definidas, segundo Roszak (1972), pela racionalidade, pelo materialismo e pela tecnocracia. Teve como marco de surgimento as reações contra a guerra do Vietnã e se multiplicou em amplos setores: os movimentos feminista e de negros no intuito de conquistar direitos sem distinção; o *rock* como oposição aos padrões de expressão musical ocidental; o uso de drogas vislumbrando a libertação da mente e da criatividade; questionamentos ao padrão da família nuclear pelas propostas de sexo e amor livres; tentativas de libertação do corpo dos comportamentos tradicionais e dos figurinos codificados socialmente (homens com cabelos compridos, anéis, pulseiras e colares, por exemplo); aproximação com as culturas orientais e africanas (religião, comida, música, roupas, filosofia) e com certa noção romântica de natureza; lutas estudantis contra pedagogias consideradas antiquadas e contra poderes instituídos nas universidades; desenvolvimento da antipsiquiatria por D. Cooper, R. D. Laing e outros.

A rigor, cada um de sua forma, eram posicionamentos contrários às formas instituídas – o *establishment* – de organização política e social, de racionalidade, de polaridade ideológica direita/esquerda e de “bom comportamento”. Para tanto, apontava para soluções fundadas, conforme Roszak (1972), em dois aspectos básicos: na irracionalidade e na subjetividade. As ações irracionais (“desbunde”, uso de drogas, rompimento com padrões morais, viagens sem destino) eram respostas a todas as formas de controle oficial e moral que davam sustentação à sociedade alienante e tecnocrata: “Onde quer que elementos não-humanos (...) assumem maior importância que a vida e o bem-estar humanos, temos a alienação entre os homens, e abre-se o caminho para a farisaica utilização de outras pessoas como simples objetos” (ROSZAK, 1972, p. 68).⁶ Como saída, segundo Roszak, as posturas subjetivas tentariam impor um retorno ao “humano” que se perdia com a desumanização e a alienação provenientes da racionalização tecnocrática. Tal retorno se daria por meio de expressões artísticas livres, de formas abertas do amor, de novas vias de sociabilidade e organização social, de usos heterodoxos do corpo e da mente e de distintas experiências filosóficas e metafísicas.

Goffman e Joy (2007) indicam três características básicas para definir a contracultura. Delas, além do antiautoritarismo, duas são esclarecedoras para o propósito desta reflexão. Em primeiro lugar, a contracultura se define pela “precedência

⁶ Podemos colocar em xeque essa irracionalidade dizendo que tais “saídas” eram racionais, pois partiam de um questionamento profundo da sociedade na qual se vivia. Porém, o autor destaca a oposição à ordem da lei que existia.



da individualidade acima de convenções sociais e restrições governamentais (2007, p. 50). Longe do simples egoísmo e do individualismo burguês, trata-se de compreender o indivíduo como fonte de ideias e expressão e que não poderia ser obstruído pelas estruturas legais e burocráticas da sociedade. Sendo condição básica para a expressão, esse primado da individualidade implica liberdade de opinião, direito ao uso do próprio corpo, ao livre pensamento e, principalmente, às formas subjetivas de expressão religiosa e artística.

Outra característica é a propensão desse humanismo antiautoritário à revolução transformadora. Tal qual “movimentos de vanguarda transgressivos (...), o apego contracultural à mudança e à experimentação inevitavelmente leva à ampliação dos limites da estética e das visões aceitas” (2007, p. 54). Assim, a arte experimental acabou por se tornar um dos principais campos de manifestação radical da subjetividade e da construção de outras possibilidades de organização e criação. As produções artísticas da época, em praticamente todas as linguagens, direcionavam-se fundamentalmente para uma constante busca por novas experiências estéticas, o que lembra, guardadas as diferenças, a aventura das vanguardas no início do século XX por conta do vigor das pesquisas e descobertas. Longe de racionalidades e organizações, arte e expressão lúdica foram válvulas de escape para a criação do mundo sonhado pelos jovens.

Contraculturais foram a *pop art* e todos os movimentos que derivaram dela, como minimalismo, arte conceitual, *happening* e *body art*. Na música popular, as referências foram o *rock*, Jimi Hendrix e sua forma inusitada de manusear a guitarra, as criações laboratoriais da fase final dos Beatles, o som latino de Carlos Santana, o canto e a postura livre de Janis Joplin e Jim Morrison, a androginia de David Bowie, a rebeldia dos Rolling Stones e The Who, o Jefferson Airplane e o som da Califórnia.

No caso estrito da MPB, uma das primeiras traduções desse cenário se deu ainda no final dos anos 1960 com o tropicalismo, que colocava em xeque as polaridades políticas da época (a ditadura e a esquerda nacionalista) e traduzia essa polêmica na linguagem da canção. Para tanto, concretizava, de um lado, uma radical apropriação da antropofagia oswaldiana e, de outro, adaptava várias proposições da contracultura internacional ao contexto da música popular. Tais posturas foram a chave para os desdobramentos da canção popular no início dos anos 1970. Conforme Christopher Dunn (2002, p. 77), os tropicalistas “(...) propuseram um discurso de alteridade e



marginalidade que estimulou as mais explícitas expressões de novas subjetividades na cultura popular na década seguinte”⁷.

A atenção à linguagem da canção, a ênfase em novas subjetividades e a postura marginal são dados relevantes da contracultura para se entender o experimentalismo na MPB da década. Assim se deu o exercício, a pesquisa e as tentativas de criação nos meandros da linguagem poético-musical da música popular.

No entanto, tratar a contracultura no caso brasileiro requer um cuidado especial. Vivia-se no país a fase mais repressiva e censória da ditadura militar. Por isso, posicionar-se de qualquer maneira contra o *establishment* significava o risco da prisão ou do exílio, como ocorreu com muitos artistas, com ou sem clara participação política. Para aqueles que não tiveram esse posicionamento político declarado, restava uma luta contra certos padrões de pensamento, estéticos ou de concepção de vida. Nesses casos, a censura ficava deslocada, pois os censores, acostumados à busca de álibis ideológicos nas canções do período⁸, pouco poderiam fazer contra obras mais experimentais nas quais as lógicas semióticas da canção eram radicalmente subvertidas, como o fizeram Tom Zé, Jards Macalé, Walter Franco, entre outros.

Na verdade, mesmo tendo a ditadura como horizonte (muitas vezes próximo demais!), a contracultura brasileira foi muito mais uma adaptação das movimentações que ocorriam no âmbito internacional, do que mero produto da luta contra a ditadura. Segundo Antonio Risério (2005, p. 26):

(...) é uma tolice afirmar (...) que a contracultura foi um subproduto alucinado do fechamento do horizonte político pela ditadura militar. A contracultura foi um movimento internacional, que teve a sua ramificação brasileira. Mas, exatamente ao contrário do que se chegou a proclamar, a contracultura se expandiu no Brasil não *por causa*, mas *apesar* da ditadura [grifos originais].

É válido destacar que isso não significava que a ditadura não tivesse provocado ações de caráter contracultural. Sua presença e seu peso foram parâmetros importantes e irrefutáveis. Mas, a leitura brasileira desse ideário não surgiu em função direta do cenário imposto pelos militares. Isso significa que tivemos manifestações artísticas de perfil político transgressor nos anos 1970 e expressões que não levaram em conta, de maneira explícita, esse tipo de relação. Este me parece ser o caso dos Novos Baianos.

⁷ Ver o capítulo final do livro *Brutality garden* (2001), no qual C. Dunn avalia a produção musical pós-tropicalista.

⁸ Um caso desses foi o de Chico Buarque, que usava a criatividade para traduzir mensagens cifradas nas letras de seus sambas e chegou ao ponto de lançar, em 1974, o LP *Sinal fechado*, no qual gravou canções de outros autores, exceto a faixa *Acorda amor*, composta por Leonel Paiva e um tal de Julinho de Adelaide, codinome do próprio Chico.



No campo musical, o *rock* tornou-se a trilha sonora por excelência da contracultura. Nos EUA, sua origem na música negra (*blues* e *rhythm and blues*) e seu apelo ao corpo foram os combustíveis para a vinculação aos movimentos que questionavam a sociedade ocidental entre as décadas de 1950 e 1960. Seu caráter “dionisíaco” – não apenas na dança coreografada, mas também nas canções mais “mentais” e lisérgicas, como bem analisou Muggiatti (1981) em seu clássico livro *Rock, o grito e o mito* – tornou-se o elo entre as propostas gerais de revolução jovem estética e comportamental. Sendo uma música menos “racional” que a erudita europeia de concerto, o gênero deve ser pensado como performático. Este adjetivo não se fundamenta apenas no fato de ser voltado para a dança. Pensando na sua estética, o adjetivo vincula-se a uma expressão sonora cujos critérios de avaliação devem levar em conta a performance dos sons, a forma como são executados por vozes e instrumentos e como esses sons afetam o corpo dos ouvintes.

Fazer um som soar de uma determinada forma representa uma grande parte da arte da performance do rock, algo que o rock herda de tradições orientadas para a performance das quais ele descende, em especial o blues. Isso é óbvio no caso da voz (...). Mas é verdade também no caso da guitarra elétrica, um instrumento que assume muito da função expressiva da voz no rock (BAUGH, 1994, p. 16).

Além dessa característica mais expressiva do timbre, segundo o autor, a altura e o ritmo são outras instâncias musicais trazidas pelo *rock* e que o fizeram ser mais sentido pelo corpo do que pela percepção atenta. 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 de origem negra, fundamentais no processo de cristalização de vários ritmos na música popular nacional, com destaque ao samba. Não à toa, os Novos Baianos, por meio de seus músicos, souberam juntar antropofagicamente as duas tradições musicais (as afro-brasileiras e o *rock*), procedimento característico de seu projeto experimental.

A contracultura e a música dos Novos Baianos

A memória reconstruída por Luiz Galvão em seu livro *Anos 70: novos e baianos* é cheia de citações sobre a vida do grupo durante a década, desde seu surgimento, ainda no finalzinho dos anos 1960, a trajetória de sucessos e desvios, a saída de Moraes Moreira, em 1974, até o desmanche em 1979. No texto, é possível perceber vários índices da contracultura impregnados em comportamentos, pensamentos e atitudes, em



especial do próprio autor, mas também como ele percebia tais características em todos os integrantes do grupo. Paralelo ao texto, as imagens do filme *Novos Baianos F.C.*, de Solano Ribeiro, complementam ou esclarecem determinadas ideias e posturas.

Em primeiro lugar, no livro há citações sobre os estilos peculiares de suas roupas, como em um episódio em que, no Rio de Janeiro, entraram em um bar e todos os presentes os aplaudiram por conta da produção dos figurinos. Segundo o relato de Galvão (1997, p. 32): “Os artistas plásticos davam alguns toques, mas todos, indistintamente, tinham um grau de originalidade predominante na escolha pessoal do traje”. Se neste exemplo, a individualidade era a marca, noutra situação o despreendimento material deu a tônica. Já na comunidade do sítio em Jacarepaguá, as cenas do filme nos mostram não a alta produção das roupas, mas o lado simples da despreocupação com a aparência. As imagens exibem as pessoas com roupas simples, as crianças peladinhas, sem glamour algum, típico na vida de um *hippie*.

Algo parecido é possível dizer quanto à importância dada aos cabelos compridos. Para homens e mulheres do grupo, a imagem do cabelo nos ombros era um dado de identidade juvenil e marca de diferença para com o resto da sociedade. Conceito oposto tinham os mais velhos e conservadores, como indicou o autor com relação à sociedade baiana e às atitudes das autoridades em perseguir os cabeludos locais. Esse foi o motivo da reação histórica de Galvão (1997, p. 77-79) ao ter seu cabelo cortado à força por policiais quando fora preso em Salvador.

O perfil crítico, criativo e aparentemente inconsequente da juventude aparece várias vezes na história dos *Novos Baianos*, como quando estavam em São Paulo morando em um hotel, patrocinados pelo empresário Marcos Lázaro. Enquanto viviam no hotel, com todos os serviços básicos garantidos e com *shows* todos os finais de semana, a percepção de Galvão era singela:

Precisávamos apenas sonhar, pensar e agir, que tudo estava coordenado no sentido semelhante à água corrente de um rio ou ao entrar do sol pela janela. Sentíamo-nos responsáveis só por escrever e compor e cantar e viver aquele tempo, ocupando o espaço invadido. E nos julgávamos não os donos da verdade, mas defensores de uma verdade. Por isso, tínhamos o entendimento perfeito com a juventude, que também carregava paralelamente a vida exercida com verdade (1997, p. 44).

Aqui aparecem a postura despreocupada e as metáforas da natureza para explicar o modo de vida que tinham no momento, como se essa maneira de viver tivesse a ver com uma determinada “verdade” sobre o estilo dessa nova juventude.



No entanto, não demorou muito para o grupo perceber o erro e a ingenuidade. Na busca, certamente, dessa mesma “verdade”, optaram por se desligar de Lázaro, das mordomias do hotel e das apresentações para públicos que não os ouviam. Partiram para outro tipo de espetáculo, outras audiências mais afinadas com as mensagens do grupo: “Buscávamos somente dar vazão à criatividade e, ao mesmo tempo, nos apresentarmos para um público específico, preparado para tal” (GALVÃO, 1997, p. 45). Nesse momento, fora indicado Fauzi Arap, destacado diretor de teatro na época, para dirigir os *shows*; porém, a resposta de Galvão foi outra: “(...) o momento revolucionário na arte brasileira, em paralelo com o comportamento da juventude, discordavam de qualquer toque vindo de algum conhecimento oficializado (...). Era a vez dos autodidatas” (1997, p. 45).

A tendência aos modos alternativos, ao autodidatismo, às novas formas de aprendizado pautadas na criatividade, além de serem orientadores das decisões, como indicado pelo episódio acima, foram opções claras do grupo e, inclusive, registradas em canções. É o caso de *Colégio de Aplicação*, de Moraes e Galvão, gravada no primeiro disco do grupo, *É ferro na boneca!* (RGE, 1970), feita em homenagem a uma escola que havia em Canela, bairro de classe média alta de Salvador, cuja pedagogia moderna se adequava melhor à irreverência e à criatividade dos jovens da época.

O misticismo e o uso de drogas foram outros elementos importantes na definição do caráter contracultural dos Novos Baianos. Por exemplo, houve por parte dos membros do grupo uma incorporação idiossincrática da Bíblia. Quando viviam em um apartamento em Botafogo, Rio de Janeiro, liam e discutiam o texto tentando reviver a época de Cristo. Parafraseando inconscientemente Herbert Marcuse, Galvão diz:

Éramos doidos mesmo, ou estávamos realmente tomados pela mística responsabilidade de passar aquela mensagem para a juventude dos anos 70. (...) Nossa fé no invisível era tanta que quase não percebíamos os homens hipnotizados pelo lado robotizante do Sistema (1997, p. 88)

Além da Bíblia, a leitura de *Bhagavad Gita*, na tradução de Huberto Rohden, livro trazido por um amigo boliviano, era outro ponto de referência mística do grupo. Do próprio Rohden, as obras *Cosmorama* e *Por mundos ignotos*, e o texto *Autobiografia de um iogue*, do guru hindu Parmahansa Yogananda, faziam parte da biblioteca dos Novos Baianos. O pensamento oriental, as místicas teosóficas e os ensinamentos da Bíblia (sempre na interpretação particular que faziam) os aproximavam



das preocupações dos jovens da época na tentativa de construção de uma sociedade diferente na qual imperasse a paz e o amor.

Esse mesmo misticismo aparecia, ainda que razoavelmente travestido, no uso de drogas. Consumiram vários tipos, como LSD, cocaína e heroína, mas foi a maconha que lhes conferia certo estado de ânimo agradável, espécie de luz a clarear pensamentos, desfazer preconceitos, ou, como indica Galvão, “um calmante para suportarmos as tensões e contradições do sistema, agravadas pelo estado de ditadura” (1997, p. 238). Mais que um possível remédio, havia uma “metafísica” da maconha entre eles:

Nós fumávamos em clima de mística, como se aquele ato fosse sagrado e tivesse nos chegado via divindade. As perseguições policiais, nós associávamos às perseguições vividas por Jesus. Dizíamos para nós mesmos: “Não estamos fazendo mal a ninguém”. A não-violência que incorporamos nasceu através do uso dessa erva (1997, p. 238).

A construção do microcosmo contracultural dos Novos Baianos no início dos anos 1970 teve praticamente todos os ingredientes do que se poderia descrever da vivência nos EUA e na Europa. Porém, todas essas características seriam pequenas não fosse a opção do grupo de, quase sempre, morar junto, distantes de suas famílias. Quando essa junção ocorreu, a criatividade, a experimentação e a novidade vingaram. E isso aconteceu bem antes do famoso sítio. Com algumas variações, os quatro membros iniciais do grupo e outros músicos e amigos moraram sob o mesmo teto em três oportunidades: um apartamento no Jardim Botânico, Rio de Janeiro; uma casa no bairro do Imirim, em São Paulo; depois de uma passagem por Arembepe, famosa praia *hippie* na Bahia, em 1970, viveram em um apartamento em Botafogo, no Rio. Essas experiências foram fundamentais para a ida para o Cantinho do Vovô, sítio situado no bairro Boca do Mato, em Jacarepaguá (RJ), e para a criação da famosa comunidade dos Novos Baianos, filmada em 1973 por Solano Ribeiro.

Eles não foram os únicos nesse tipo de experiência⁹, mas seu exemplo acabou se tornando chave, uma espécie de paradigma para outras formas de “socialismos” juvenis. Tudo ali era dividido e discutido. Os casais (Pepeu Gomes e Baby, Paulinho Boca de Cantor e esposa, Moraes e esposa) ficavam em casas ou cômodos separados e os solteiros em outras casas. Havia campo de futebol e pomar. As decisões sempre saiam de debates cujo resultado era dado pela maioria. Mesmo assim, surgia espaço para

⁹ Ver o relato do jornalista Carlos Calado (1995) sobre a comunidade dos Mutantes, na Serra da Cantareira, em São Paulo, mais ou menos no mesmo período.



decisões individuais, “o que era recebido com naturalidade pelo sistema, que vinha a ser neo-socialista, com base nas soluções coletivistas, mas defendendo o caráter humano e individual das decisões” (GALVÃO, 1997, p. 140). As responsabilidades eram compartilhadas conforme habilidades. A confiança entre todos era recíproca. O filme *Novos Baianos F.C.* tem sequências com ações coletivas para arrumação da casa, cuidado com as crianças (banho, brincadeiras, vestimentas) e, principalmente, o preparo da comida, desde descascar legumes, colocar numa grande panela, o fogareiro aceso no chão, até o jantar em conjunto com os pratos na mão.

A vida comunitária foi a tônica do grupo. Um dos ingredientes da convivência foi o futebol, tomado como coisa séria pelos homens. Tão séria que jogavam contra outros times amadores do Rio de Janeiro, time de artistas e, algumas vezes, com a presença de jogadores profissionais, como foi o caso do conhecido meio-de-campo Afonsinho, ex-atleta do Botafogo¹⁰.

O segundo ingrediente fundamental para a comunidade era a música, não apenas nos ensaios para *shows*, mas também nos momentos de introspecção para composição e estudo e na extroversão festiva. O filme de Solano reconstrói alguns desses momentos, seja na cantoria coletiva (canções de trabalho ou ninar) ou nos improvisos com instrumentos elétricos ao ar livre em meio às árvores no gramado do sítio. Aqui se observam outras relações curiosas com a contracultura a partir do *rock* e de seus elementos. O improviso é uma delas. Se o *rock* traz essa característica, proveniente das músicas negras norte-americanas, aqui ela é desenvolvida pelos contatos com o samba de roda, o partido-alto e outros gêneros improvisativos da terra, nos quais músicos e cantores trabalham suas capacidades artísticas e técnicas em meio à roda, tendo ainda o público da comunidade à volta. No filme, os solos de guitarra, as percussões e cantores como Baby Consuelo exploram criativamente as nuances das canções no momento de sua execução.

Outra característica interessante é o contato que estabeleciam com a natureza, um dos objetivos de os Novos Baianos terem ido morar no sítio, fruto de um pensamento contrário à estrutura urbana (sua disposição do tempo, suas formas industrializadas, seu tecnicismo). Aqui a música ganha outro caráter, como se vê nas

¹⁰ Afonsinho fora jogador politizado, fichado pela ditadura, afastado do clube por se recusar a cortar a barba e o cabelo (novamente a importância simbólica do cabelo) e conseguir na Justiça o seu passe livre, numa época em que isso era impensável no futebol. Está imortalizado na letra do samba *Meio de campo*, de Gilberto Gil (1973): “Prezado amigo Afonsinho/ eu continuo aqui mesmo/ aperfeiçoando o imperfeito/ dando um tempo, dando um jeito/ desprezando a perfeição (...)”.



cenar: tocar ao ar livre, mesmo que com instrumentos elétricos¹¹, é parte de um ritual em que se acomodam o som, os corpos e a natureza, formas de comunhão que trazem alegria aos seus participantes.

Mas, uma das grandes experimentações do grupo na área musical esteve na junção antropofágica de gêneros, instrumentos e sonoridades, em especial os dados musicais do *rock* usados com ritmos nacionais, como o samba e o choro. Desses elementos, quatro são reconhecíveis: instrumentos elétricos e seus timbres (guitarra com som saturado e/ou distorcido), escalas musicais usadas nos solos (pentatônica¹², por exemplo), performance (ações e trejeitos do músico para fazer soar seu instrumento). A rigor, o tropicalismo já havia construído essa relação nos arranjos das pioneiras *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, e *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, ambas de 1967, e em outros trabalhos com os Mutantes e os maestros Rogério Duprat e Julio Medaglia. No entanto, o que os Novos Baianos fizeram, sobretudo no caso do guitarrista Pepeu Gomes¹³, foi aprofundar as possibilidades dessas junções no campo estritamente musical, mesclando características do choro, samba, baião e frevo com as sonoridades e escalas do *rock*. Não é a toa que esse músico foi fundamental para a construção da identidade sonora do grupo. Sua formação ouvindo bambas do choro, como Waldir Azevedo e Jacob do Bandolim, e guitarristas como Jimi Hendrix, somada à intuição e ao instinto experimental, deram a Pepeu Gomes a rara capacidade de trabalhar distintos idiomas de seus instrumentos básicos: violão, guitarra, cavaquinho e bandolim.

A veia antropofágica é perceptível em várias composições. No primeiro disco, *É ferro na boneca!* (1970), o quarteto (Galvão, Moraes, Paulinho e Baby) grava com os músicos dos Leif's, banda dos irmãos Pepeu e Jorginho Gomes. Porém, a mistura entre *rock* e música brasileira é tênue, limitada e ainda presa aos padrões um tanto ingênuos do *rock* da época.

No segundo trabalho, o hoje clássico *Acabou chorare* (1972), as mesclas são mais produtivas e consistentes. Em *Tinindo trincando*, há trechos mais “roqueiros” com fraseados da guitarra com efeito de distorção alternados com partes tocadas no ritmo do baião, nas quais se destacam as percussões. Em *Preta pretinha*, os solos de cavaquinho e craviola mesclam escalas pentatônicas características do *rock* com melodias do choro.

¹¹ Aqui, pode-se pensar numa contradição do pensamento contracultural: de um lado, a vontade de sair da cidade para se distanciar de tudo que seu cenário significava em termos de saturação, movimento, artificialismo, tecnicismo etc.; de outro, a dependência de aparelhos e organizações racionalizantes já presentes na cultura ocidental na época.

¹² Como o nome indica, é uma escala de cinco notas muito utilizada no blues.

¹³ Sobre a guitarra de Pepeu Gomes, ver a dissertação de Affonso Miranda Neto (2006).



Algo parecido ocorre no samba *Swing em Campo Grande*: nos solos de violão e craviola de Pepeu é possível ouvir, como pequenas citações, fraseados “roqueiros” em meio ao arranjo acústico do regional¹⁴ que acompanha a voz.

No terceiro disco – *Novos Baianos F.C.* (1973), feito na época do filme de Solano – um exemplo foi o inusitado arranjo para a regravação do clássico de Dorival Caymmi *Samba da minha terra* (original de 1940). Mantida a cadência rítmica do samba, ganha destaque o som distorcido da guitarra de Pepeu no *riff* principal da música e no solo feito na linguagem melódica do choro. É possível observar detalhes do desempenho do guitarrista na versão ao vivo no filme de Solano Ribeiro.

Além desses exemplos, a guitarra e a sonoridade do *rock* apareceram com grande força no sétimo disco, *Praga de baiano* (1977), já sem Moraes Moreira (que seguiu carreira solo) e o baixista Dadi (que ficou com o grupo A Cor do Som formado dentro dos Novos Baianos). Neste trabalho, Pepeu assumiu de vez os arranjos com grande destaque para seu instrumento e o grupo se engajou no frevo, chegando inclusive a montar um trio elétrico para sair no carnaval baiano. Em várias faixas, o frevo é tocado no padrão eletrificado e dá condições para o guitarrista demonstrar toda a sua habilidade, como se ouve nas músicas *Pegando fogo* (a metáfora do “fogo” é reveladora da potência sonora) e *Luzes no chão*.

Uma abertura final

Além das memórias de Luiz Galvão, das cenas do filme de Solano Ribeiro e dos arranjos musicais das canções, falta a análise de outro campo em que as relações e contaminações entre a contracultura e o *rock* na obra dos Novos Baianos aparecem. É o caso das letras, criadas em sua grande maioria por Galvão, cuja parceria com Moraes Moreira é modelar na música brasileira, tal qual outras de sucesso, como Vinícius de Moraes e Tom Jobim, Milton Nascimento e Fernando Brandt, Ivan Lins e Victor Martins entre outras.

As letras demonstram, em sua linguagem poética e com grande riqueza, outras formas de pensar, construir, ver e amar. Carregam figuras e conceitos da contracultura na leitura particular feita pelo poeta. Nelas há também algumas aproximações ingênuas, típicas da ansiedade juvenil do período, mas que não deixam de ser representativas das

¹⁴ Formação instrumental típica na música popular brasileira, sobretudo no choro, composta basicamente por violão, cavaquinho e pandeiro. Além desses, é possível a presença do violão de sete cordas, do clarinete ou da flauta.



novas e criativas formas de intervenção na realidade, além de trazerem em sua angelical radicalidade os procedimentos experimentais tão caros a essa geração.

Esta reflexão fica, obrigatoriamente, para outro momento da pesquisa.

REFERÊNCIAS

BAUGH, Bruce. Prolegômenos a uma estética do rock. **Novos Estudos**. São Paulo: CEBRAP, nº 38, março/1994, p. 15-23.

CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

GALVÃO, Luiz. **Anos 70: novos e baianos**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera: semiótica de la cultura y del texto**. Madri: Ediciones Cátedra, 1996.

MIRANDA NETO, A.C. **A guitarra cigana de Pepeu Gomes: um estudo estilístico**. Dissertação de mestrado em Música. Rio de Janeiro: UniRio, 2006.

MUGGIATTI, Roberto. **Rock, o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura**. Petrópolis: Vozes, 1981. (1ª ed. 1973)

RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005, p. 25-30.

ROZAK, Theodore. **A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. Petrópolis: Vozes, 1972.

Filme:

Novos Baianos F.C. DVD, dir. Solano Ribeiro, 1973.

(Pode ser visto no site *youtube*, no link: <http://www.youtube.com/watch?v=y4eePJ6Pcks>)

Discos:

É ferro na boneca! LP, RGE, 1970.

Acabou chorare LP, Som Livre, 1972.

Novos Baianos F.C. LP, Continental, 1973.

Praga de baiano LP, Tapeçar, 1977.